



HISTORIA DEL CUERPO

(III) EL SIGLO XX

Volumen dirigido por Jean-Jacques Courtine

Bajo la dirección de

ALAIN CORBIN

JEAN-JACQUES COURTINE

GEORGES VIGARELLO

taurus



HISTORIA DEL CUERPO

BAJO LA DIRECCIÓN DE:

ALAIN CORBIN, JEAN-JACQUES COURTINE, GEORGES VIGARELLO

VOLUMEN 3

LAS MUTACIONES DE LA MIRADA EL SIGLO XX

DIRIGIDO POR JEAN-JACQUES COURTINE

Traducción de Alicia Martorell y Mónica Rubio

Título original: *Histoire du corps. 3. Les mutations du regard. Le xx^e siècle*

© Éditions du Seuil, 2006

© De la traducción: Alicia Martorell y Mónica Rubio

© De esta edición: Santillana Ediciones Generales, S. L., 2006

Torrelaguna, 60. 28043 Madrid

Teléfono 91 744 90 60

Telefax 91 744 92 24

www.taurus.santillana.es

Diseño de cubierta: Pep Carrió y Sonia Sánchez

Ilustración de cubierta: Desnudo masculino, h. 1915, de Elias Goldensky (1867-1943)

(George Eastman House).

ISBN de obra completa: 84-306-0598-3

ISBN: 84-306-0618-1 (Volumen 3)

Dep. Legal: M-40.401-2006

Printed in Spain - Impreso en España

Queda prohibida, salvo excepción
prevista en la ley, cualquier forma
de reproducción, distribución,
comunicación pública y transformación de
esta obra sin contar con la autorización
de los titulares de la propiedad intelectual.
La infracción de los derechos mencionados
puede ser constitutiva de delito
contra la propiedad intelectual
(arts. 270 y sgts. del Código Penal).

Índice

LOS AUTORES	15
INTRODUCCIÓN	
<i>Jean-Jacques Courtine</i>	21
PRIMERA PARTE: EL ORGANISMO Y LOS CONOCIMIENTOS	
CAPÍTULO 1. EL CUERPO FRENTE A LA MEDICINA	
<i>Anne Marie Moulin</i>	29
I. El cuerpo en el siglo XX: ni enfermo ni sano	30
II. La contabilidad de los cuerpos	34
III. ¿Vuelven las enfermedades infecciosas?	39
IV. El sida	42
•V. La invención de las enfermedades crónicas	45
VI. El cuerpo y la máquina	47
•VII. El cuerpo humano como objeto de experimentación o la sociedad laboratorio	49
•VIII. El cuerpo solitario. El individuo y el dolor	52
•IX. La singularidad del cuerpo reconocida por la ciencia	56

X. El espacio social de los cuerpos	59
XI. Ver a través del cuerpo. La historia de la imaginaria médica ..	66
XII. El cuerpo en sombras chinescas	67
XIII. Cuerpos radiactivos	70
XIV. El cuerpo ante el radar	73
XV. El cuerpo social en imágenes	76
XVI. El cuerpo en Internet	77
Conclusión. En los albores del siglo XXI: «Conócete a ti mismo» ..	79

CAPÍTULO 2. INVENCION Y PUESTA EN ESCENA DEL CUERPO GENÉTICO

<i>Frédéric Keck y Paul Rabinow</i>	81
I. De la genética al mapa del genoma humano	83
II. Las enfermedades genéticas y las asociaciones de enfermos	86
III. Genética de las poblaciones y prevención de riesgos	91
IV. Los debates jurídicos y éticos sobre la propiedad del genoma	95

SEGUNDA PARTE: EL DESEO Y LAS NORMAS

CAPÍTULO 1. EL CUERPO SEXUADO

<i>Anne-Marie Sohn</i>	101
I. Mostrar los cuerpos	101
<i>La erosión del pudor privado</i>	102
<i>Barridas las reglas de la decencia pública</i>	104
<i>Pornografía y comercialización del cuerpo</i>	105
II. Discursos e intervenciones sobre el cuerpo sexuado	108
<i>FloreCIMIENTO de los discursos científicos: protosexología y «ciencia sexual»</i>	108
<i>Sexología moderna e intervención sobre los cuerpos</i>	110
<i>Medicina y gestión del cuerpo sexuado</i>	113

III. Liberar los cuerpos y las sexualidades	118
<i>Liberar la palabra y los gestos</i>	118
<i>Disociar sexualidad y reproducción</i>	120
<i>Hacia una sexualidad para todos y el derecho al placer</i>	123
<i>¿De la sexualidad para todos a todas las sexualidades?</i>	127
<i>Derecho al placer, consentimiento y rechazo de la violencia</i>	131
Conclusión. Liberación de las costumbres y liberación de las mujeres	132
 CAPÍTULO 2. EL CUERPO ORDINARIO	
<i>Pascal Ory</i>	135
I. ¿Modelado o modelización?	137
<i>El eterno retorno de la cosmética</i>	138
<i>Nacimiento y triunfo de la dietética moderna</i>	140
<i>Plásticas quirúrgicas</i>	142
II. Nuevas reglas del juego de los cuerpos	144
<i>Presentación, representación, de uno mismo y de los otros</i>	144
<i>Nuevo higienismo</i>	146
<i>Nuevos atavíos</i>	149
III. Cuerpos a prueba	153
<i>Desgaste corporal</i>	153
<i>El cuerpo en el trabajo</i>	156
<i>Violencias corporales</i>	159
Conclusión. Tendencias	161
 CAPÍTULO 3. ENTRENARSE	
<i>Georges Vigarello</i>	165
I. Programas para cuerpos «atléticos»	166
<i>Profusión de prácticas</i>	166
<i>El «entrenamiento»</i>	169
<i>Fascinación técnica</i>	170

<i>Profusión de medidas</i>	172
<i>Mutaciones del «entrenamiento» personal</i>	174
II. Ocio, deportes, voluntad	176
<i>El cuerpo del «exterior»</i>	176
<i>Mantener las apariencias</i>	177
<i>El cuerpo del «interior»</i>	179
<i>De la disposición espacial al registro de patentes</i>	181
<i>Desvaríos de la voluntad</i>	184
III. Entre el «tono» muscular y el cuerpo «íntimo»	185
<i>La vía deportiva</i>	186
<i>¿Pluralidad o convergencia cultural?</i>	189
<i>El desarrollo de lo sensible</i>	191
<i>La creencia en el cuerpo «profundo»</i>	193
<i>Experiencias radicales</i>	195

TERCERA PARTE: DESVIACIONES Y PELIGROS

CAPÍTULO 1. EL CUERPO ANORMAL. HISTORIA Y ANTROPOLOGÍA

CULTURALES DE LA DEFORMIDAD

<i>Jean-Jacques Courtine</i>	201
I. La exhibición de lo anormal	201
<i>Prólogo: barracas de feria y fenómenos vivos</i>	201
<i>Diversiones exóticas, gozos mórbidos</i>	203
<i>El poder de la normalización</i>	205
<i>El comercio de los monstruos</i>	207
<i>Barnum y el Museo Americano</i>	209
II. El crepúsculo de los monstruos	211
<i>El aleteo de la mirada</i>	211
<i>Puestas en escena teratológicas</i>	214
<i>Castraciones burlescas</i>	216
<i>Voyeurismo de masas</i> :	217
<i>Una pornografía de la minusvalía</i>	220

III. Horriblemente humanos	224
<i>La ciencia de los monstruos</i>	224
<i>El aumento de la compasión</i>	227
<i>La policía de la mirada</i>	232
<i>La invención de la minusvalía</i>	234
<i>Los enanos de Auschwitz</i>	236
IV. Monstruosidades, minusvalías, diferencias	239
<i>El final de las barracas de feria</i>	240
<i>Los últimos monstruos</i>	243
<i>La pantalla monstruosa</i>	247
<i>El archipiélago de las diferencias</i>	251
<i>Epílogo: Welcome to Gibsonton, Florida</i>	256
CAPÍTULO 2. IDENTIFICAR. HUELLAS, INDICIOS, SOSPECHAS	
<i>Jean-Jacques Courtine y Georges Vigarello</i>	259
I. Lo que «dicen» los cráneos	260
II. El hombre degenerado	261
III. La necesidad de identificación	263
IV. La identificación antropométrica	265
V. Las huellas dactilares	266
VI. El cuerpo y sus huellas	269
VII. La «pena de Galton» y las huellas genéticas	271
CUARTA PARTE: SUFRIMIENTOS Y VIOLENCIA	
CAPÍTULO 1. MATANZAS. EL CUERPO Y LA GUERRA	
<i>Stéphane Audoin-Rouzeau</i>	275
I. El combate moderno: una nueva experiencia corporal	278
<i>Las herencias del cuerpo erguido</i>	278
<i>Las mutaciones de las técnicas del cuerpo</i>	282
II. Sufrimientos corporales	285
<i>Cuerpos exhaustos</i>	285
<i>Cuerpos heridos</i>	289

	<i>Del cuerpo a la psique</i>	292
	<i>Cuerpo humillado, mito del guerrero</i>	295
III.	Cuerpos del enemigo, cuerpos de los civiles, cuerpos de los muertos	298
	<i>La ampliación de la noción de enemigo</i>	298
	<i>Atrocidades</i>	299
	<i>Deshumanización, animalización</i>	303
	<i>Los cadáveres</i>	305
CAPÍTULO 2. EXTERMINIOS. EL CUERPO Y LOS CAMPOS DE CONCENTRACIÓN		
	<i>Annette Becker</i>	313
I.	El exterminio salvaje	315
II.	Oír, ver, sentir el campo	316
III.	Usar el cuerpo: el trabajo y el hambre	319
IV.	Animalizar, cosificar para borrar la identidad	321
V.	El cuerpo para dar testimonio, para resistir	323
VI.	De la supervivencia a la muerte	325
VII.	¿Qué hacer con los cadáveres?	326
VIII.	El exterminio industrial: producción y aniquilamiento de los cuerpos	327

QUINTA PARTE: LA MIRADA Y EL ESPECTÁCULO

CAPÍTULO 1. ESTADIOS. EL ESPECTÁCULO DEPORTIVO, DE LAS TRIBUNAS A LAS PANTALLAS		
	<i>Georges Vigarello</i>	333
I.	Muchedumbres deportivas	334
	<i>La espera moral</i>	334
	<i>Estadios y muchedumbre</i>	335
	<i>Emocionarse</i>	337
	<i>Identificarse</i>	338

<i>Relatar</i>	339
<i>La moral y el dinero</i>	340
II. El entusiasmo y el mito	342
<i>El «grosor» del héroe</i>	343
<i>Cuestiones políticas</i>	344
<i>Fiestas</i>	345
<i>Imágenes y sonidos</i>	346
III. Dinero y desafíos, la fascinación de la pantalla	347
<i>Fascinación e interés</i>	348
<i>El espectáculo</i>	350
<i>Las recomposiciones del juego</i>	352
<i>La pantalla y el código</i>	352
<i>El lado oscuro</i>	354
CAPÍTULO 2. PANTALLAS. EL CUERPO EN EL CINE	
<i>Antoine de Baecque</i>	359
I. El monstruo y el <i>burlesque</i> : el cuerpo espectáculo de la Belle Époque	360
II. El glamour o la fabricación del cuerpo seductor	364
III. Del cine clásico al cine moderno: un cuerpo asalvajado ...	369
IV. El cuerpo del autor de películas	373
V. El cine contemporáneo como retorno al cuerpo primitivo ..	375
CAPÍTULO 3. ESCENAS. EL CUERPO DANZANTE: UN LABORATORIO DE LA PERCEPCIÓN	
<i>Annie Suquet</i>	379
I. De lo visual a lo cinético	379
II. La eclosión de un sexto sentido: la kinestesia	381
III. El movimiento involuntario	383
IV. El <i>continuum</i> de lo vivo	386
V. La memoria de la materia	389

VI. «La imaginación es el único límite de la invención del movimiento» (Merce Cunningham)	392
VII. La danza como «diálogo ponderal»	394
VIII. Ficciones perceptivas	397
CAPÍTULO 4. VISUALIZACIONES. EL CUERPO Y LAS ARTES VISUALES	
<i>Yves Michaud</i>	401
I. El peso de los dispositivos técnicos	401
<i>La mutación fotográfica</i>	401
<i>Conocimiento, exploración, vigilancia</i>	402
II. Cuerpo mecanizado, cuerpo desfigurado, cuerpo bello	405
<i>Trabajadores, atletas, bailarines, máquinas</i>	406
<i>Horror, estetización, fantasmas</i>	407
Body-builders, cyborgs, <i>mutantes</i>	409
<i>La belleza, siempre, explosiva-fija</i>	410
<i>La exhibición de lo íntimo y la pornografía banal</i>	412
III. El cuerpo médium, el cuerpo obra	414
<i>El artista como cuerpo</i>	414
<i>El arte como acción</i>	415
<i>El cuerpo, sujeto y objeto del arte</i>	417
Conclusión. El alma convertida en cuerpo y la vida sin la vida ...	418
NOTAS	421
ÍNDICE ONOMÁSTICO	515
CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS	537

Los autores

Stéphane AUDOIN-ROUZEAU

Es diplomado de Ciencias Políticas y catedrático de Historia. Tras haber dado clase en las universidades de Clermont-Ferrand y de Amiens, actualmente es director de estudios en la Escuela de Altos Estudios de Ciencias Sociales en París. Desde 1989 es, junto con Annette Becker, codirector del Centro de Investigación del Historial de la Gran Guerra (Peronne, Somme). Sus principales publicaciones recientes son éstas: *14-18. Retrouver la guerre* (con Annette Becker) (2000); *Cinq deuils de guerre, 1914-1918* (2001); *Encyclopédie de la Grande Guerre, 1914-1918* (con Jean-Jacques Becker) (2004).

Antoine de BAECQUE

Es crítico e historiador. Ha trabajado acerca de la cultura en el Siglo de las Luces y durante la Revolución Francesa: *Le Corps de l'histoire. Métaphores et politique* (1993); *La Gloire et l'Effroi. Des cadavres sous la Terreur* (1996); *Les Éclats du rire. La culture des rieurs au XVIII^e siècle* (2000), y ha escrito la parte correspondiente a 1715-1815 de la *Histoire culturelle de la France* (2005). También se ha especializado en historia del cine francés, en la Nouvelle Vague y en la cinefilia, con las publicaciones *Histoire des Cahiers du cinéma* (1991), una biografía de François Truffaut (1996, con Serge

Toubiana), dos ensayos, *La Nouvelle Vague. Portrait d'une jeunesse* (Flammarion, 1997), y *La Cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture* (Fayard, 2003, reeditado en bolsillo en Hachette-Pluriel), y ha dirigido el reciente *Dictionnaire Truffaut* (2004). Da clases de historia de las imágenes en la Universidad de Saint-Quentin-en-Yvelines, ha sido redactor jefe de *Cahiers du cinéma* y dirige desde 2001 las páginas culturales de *Libération*. En noviembre de 2002, aparece su ensayo sobre el cine de Tim Burton en Editions des Cahiers du cinéma.

Annette BECKER

Es profesora de Historia Contemporánea en la Universidad de París X-Nanterre, directora del centro Pierre-Francastel y codirectora del Centro de Investigación del Historial de la Gran Guerra. Ha trabajado sobre los recuerdos de la Gran Guerra, situados en el marco de los fervores unidos a la patria, a la muerte, a la violencia y al duelo. *Les Monuments aux morts, mémoire de la Grande Guerre* (1988); *La Guerre et la Foi, de la mort à la mémoire, 1914-1930* (1994); *Croire* (Historial de la Grande Guerre/CNDP, 1996).

Mientras publicaba dos síntesis con Stéphane Audoin-Rouzeau, *La Grande Guerre* (1998) y *14-18. Retrouver la guerre* (2000), Annette Becker ha orientado su propio trabajo en dos direcciones, la de los civiles y la violencia específica de la que son víctimas, sobre todo en los campos de concentración (*Oubliés de la Grande Guerre. Humanitaire et culture de guerre, populations occupées, déportés civils, prisonniers de guerre*, 1998), y la de las representaciones de la guerra, literarias o artísticas. A partir de ese momento une en su reflexión las dos guerras mundiales: *Maurice Halbwachs, un intellectuel en guerres mondiales, 1914-1945* (2003).

Jean-Jacques COURTINE

Es profesor de Antropología Cultural en la Universidad de París III-Nueva Sorbona, tras haber dado clase durante quince años en Estados Unidos, sobre todo en la Universidad de California en Santa Bárbara. Ha publicado numerosas obras de lingüística y de análisis del discurso, entre las que se cuentan: *Analyse du discours politique* (1981), de antropología histórica del cuerpo: *Histoire du visage. Exprimer et taire ses émotions du XVI^e au début du XIX^e siècle*, (con Claudine Haroche, 1988, 2^e ed., 1994). Trabaja

actualmente sobre la exhibición de monstruos humanos: ha reeditado *Histoire des monstres* [1880] de Ernest Martin (2002) y prepara una obra: *Le Crépuscule des monstres. Savants, voyeurs et curieux, XVI^e-XX^e siècle*, que publicará Éditions du Seuil.

Frédéric KECK

Antiguo alumno de la Escuela Normal Superior de la calle de Ulm, catedrático de Filosofía, ha estudiado antropología en la Universidad de Berkeley y ha traducido al francés la obra de Paul Rabinow *French DNA*, con el título *Le Déchiffrage du génome, l'aventure française* (2000). Ha hecho una tesis de filosofía sobre la historia de la antropología francesa, que aparecerá con el título *Contradiction et participation. Lucien Lévy-Bruhl, entre philosophie et anthropologie* (2006), y ha publicado *Lévi-Strauss et la pensée sauvage* (2004) y *Claude Lévi-Strauss, une introduction* (2005). Ha iniciado una investigación etnográfica sobre la seguridad alimentaria como encargado de investigaciones del CNRS.

Yves MICHAUD

Es miembro del Instituto Universitario de Francia, profesor de Filosofía en la Universidad de Ruán. Ha dirigido la Escuela Nacional Superior de bellas Artes de París de 1989 a 1996. Ha publicado recientemente *L'Art à l'état gazeux, essai sur le triomphe de l'esthétique* (2003, 2004), *Critères esthétiques et jugement de goût* (1999, 2002), *La Crise de l'art contemporain* (1997, 2005), *L'Art contemporain depuis 1945* (1998), así como varias obras de filosofía política contemporánea.

Anne Marie MOULIN

Antigua alumna de la Escuela Normal Superior y catedrática de Filosofía, ha llevado a cabo una carrera de médico y de historiadora de ciencias en Francia y en el extranjero, en Alemania, Suiza, Estados Unidos y el mundo árabe. Ha publicado sobre todo *Le Dernier Langage de la médecine* (1991), *L'Aventure de la vaccination* (1996), y, en colaboración, *L'Islam au péril des femmes, Sciences and Empires, Médecine et santé, Singular Selves...* Especializada en medicina tropical, experta en salud pública, ha dirigido un departa-

mento de investigación en el Instituto de Investigación sobre el Desarrollo (IRD). Actualmente es directora de investigaciones CNRS en el CEDEJ, El Cairo, y preside el consejo de administración de la Agencia de Investigación sobre el Sida (ANRS).

Pascal ORY

Es profesor de Historia Contemporánea en la Sorbona (París I). Es autor de una treintena de obras sobre la historia política y cultural de las sociedades occidentales contemporáneas: *Les Collaborateurs* (1976); *Les Intellectuels en France de l'affaire Dreyfus à nos jours* (con J.-F. Sirinelli) (1986); *La Belle Illusion. Culture et politique sous le signe du Front populaire* (1994); *L'Aventure culturelle française, 1945-1989* (1989); *Du fascisme* (2003); *L'Histoire culturelle* (2004). Ha publicado «L'invention du bronzage», en Nicole Czerchowski y Véronique Nahoum-Grappe (dir.), *Fatale beauté* (1987).

Paul RABINOW

Es profesor de Antropología en la Universidad de California en Berkeley. Es editor de las traducciones de las obras de Michel Foucault en Estados Unidos y ha publicado en francés con Hubert Dreyfus *Michel Foucault, un parcours philosophique* (1984). Está realizando actualmente un trabajo de antropología de lo contemporáneo, especialmente alrededor de las biotecnologías y de la genética: ha publicado sobre estas cuestiones *Essays on the Anthropology of Reason* (1996); *Making PCR. A Story of Biotechnology* (Chicago, 1996); *French DNA. Trouble in the Purgatory* (1999); y *Anthropos Today. Reflections on Modern Equipment* (2003).

Anne-Marie SOHN

Es profesora de Historia Contemporánea en la Escuela Normal Superior de Letras y Ciencias Humanas. Especialista de historia de las mujeres y de la vida privada, ha publicado, entre otros, *Chrysalides. Femmes dans la vie privée (XIX^e-XX^e siècle)* (1996); *Du premier baiser à l'alcôve. La sexualité des Français au quotidien (1850-1950)* (1996); *Âge tendre et tête de bois. Histoire des jeunes des années 1960* (2001), y *Cent ans de séduction. Histoire des histoires d'amour* (2003).

Annie SUQUET

Es historiadora de la danza. Ha sido agregada como «investigadora residente» en la Merce Cunningham Dance Foundation en Nueva York durante tres años, a la vez que colaboraba en la revista *RES: Anthropology and Aesthetics* (Universidad de Harvard). Después ha enseñado estética de la danza contemporánea en relación con las artes visuales en la Escuela de Bellas Artes de Ginebra, así como historia y estética de la danza moderna y posmoderna estadounidense en la Universidad París VIII. Actualmente es investigadora independiente y colabora regularmente en las actividades del departamento de desarrollo de la investigación coreográfica del Centro Nacional de la Danza de Pantin.

Georges VIGARELLO

Es profesor de Ciencias de la Educación en la Universidad de París V, director de estudios en la Escuela de Estudios Superiores de Ciencias Sociales y miembro del Instituto Universitario de Francia. Autor de obras sobre las representaciones del cuerpo, entre las que se encuentran: *Le Corps redressé* (1978); *Lo limpio y lo sucio. La higiene del cuerpo desde la Edad Media* (1997); *Le Sain et le Malsain. Santé et mieux-être depuis le Moyen Âge* (1999); *Historia de la violación. Siglos XVI-XX* (2000); *Du jeu ancien au show sportif* (2002); e *Histoire de la beauté* (2004). Ha colaborado en los tomos 1 y 2 de *Historia del cuerpo*.

INTRODUCCIÓN

Cuando llega el momento de cerrar la vasta investigación histórica que hemos emprendido, se plantea un interrogante y se impone una evidencia.

El interrogante es de naturaleza epistemológica y se refiere a las mismas bases del proyecto: ¿cómo ha llegado el cuerpo a convertirse en un objeto de investigación histórica? Parece especialmente legítimo plantearse en una tradición filosófica dominada por el cartesianismo, donde todo contribuye a conferirle un papel secundario, al menos hasta finales del siglo XIX. No obstante, en el momento del cambio de siglo, la relación entre el sujeto y su cuerpo empieza a definirse en otros términos: «Nuestro siglo ha borrado la línea divisoria entre el “cuerpo” y el “espíritu” y ve la vida humana como espiritual y corporal en su totalidad, siempre con una base en el cuerpo. [...] Para muchos pensadores, a finales del siglo XIX era un trozo de materia, un haz de mecanismos. El siglo XX reactualizó la carne, es decir, el cuerpo animado, y profundizó en ella»¹.

El siglo XX ha inventado teóricamente el cuerpo. Este invento surge en primer lugar del psicoanálisis, desde el momento en que Freud, al observar la exhibición de los cuerpos que Charcot ponía en escena en la Salpêtrière, descifró la histeria de conversión y comprendió lo que constituiría el enunciado esencial de tantos interrogantes futuros: el inconsciente habla a través del cuerpo. Este primer paso decisivo abrió el tópico de las somatizaciones y sirvió para que se tuviera en cuenta la imagen del cuerpo en la formación del sujeto, de lo que se convertirá en el «yo-piel». Después se dio otro paso, que podemos atribuir a la idea que Edmund Husserl se hacía del cuerpo como «fuente originaria» de todo significado. Tuvo considerable influencia en Francia y llevó, de la fenomenología al existencialismo, a la concepción

que elaboró Maurice Merleau-Ponty del cuerpo como «encarnación de la conciencia», su despliegue en el tiempo y en el espacio, como «pivote del mundo»².

La tercera etapa de este descubrimiento del cuerpo emergió del campo de la antropología, de la sorpresa que experimentó Marcel Mauss al ver, durante la Primera Guerra Mundial, cómo la infantería británica desfilaba con un paso diferente al de la francesa y cavaba trincheras de modo singular. Nunca se repetirá lo suficiente hasta qué punto la noción de «técnica corporal» —«la forma en que los hombres, en cada sociedad, de una forma tradicional, saben utilizar su cuerpo»³—, que formuló para hacer explícito su asombro, alimentaría profundamente toda la reflexión histórica y antropológica contemporánea sobre la cuestión.

Así es como el cuerpo quedó ligado al inconsciente, atado al sujeto e insertado en las formas sociales de la cultura. Sólo quedaba un último obstáculo: la obsesión lingüística del estructuralismo, que en el periodo que va del final de la Segunda Guerra Mundial a la década de 1960 enterraría el tema del cuerpo con el del sujeto y sus «ilusiones». Las cosas empezaron a cambiar a finales de la década de 1960: probablemente, al contrario de lo que se suele pensar, no se debió tanto a la iniciativa de los pensadores del momento como al hecho de que el cuerpo empezó a ocupar el papel protagonista en los movimientos individualistas e igualitaristas de protesta contra el peso de las jerarquías culturales, políticas y sociales heredadas del pasado.

«¡Nuestro cuerpo nos pertenece!». Es el grito que lanzaron a comienzos de la década de 1970 las mujeres que protestaban contra las leyes de prohibición del aborto, poco tiempo antes de que los movimientos homosexuales hicieran suya la misma consigna. El discurso y las estructuras se asimilaban al poder, mientras que el cuerpo quedaba del lado de las categorías oprimidas, marginadas de la sociedad: las minorías de raza, de clase o de género sólo contaban con su cuerpo para enfrentarse al discurso del poder, al lenguaje como instrumento utilizado para silenciar el cuerpo. «Por mucho que el Movimiento Feminista haya sido iniciado —dicen— por intelectuales [...], confesó un día Antoinette Fouque, una de las fundadoras del MLF [Movimiento de Liberación de la Mujer], lo primero fue el grito, y el cuerpo vino con este grito: el cuerpo, tan duramente oprimido por la sociedad de la década de 1960, tan violentamente reprimido por los modernos de entonces, los señores del pensamiento contemporáneo»⁴. Es la carga que re-

cibió el cuerpo en el contexto de las luchas de defensa de los derechos de las minorías a lo largo de la década de 1970: objetivo principal de la represión, instrumento crucial de liberación, promesa de revolución. «Entonces decía que la revolución que iba a llevar a cabo el MLF consistiría en levantar la censura sobre el cuerpo, como Freud [...] había levantado la censura sobre el inconsciente»⁵.

El sueño se acabó. Sin embargo, las luchas políticas, las aspiraciones individuales colocaron el cuerpo en el centro de los debates culturales, transformaron profundamente su existencia como objeto de pensamiento: desde entonces lleva las marcas de género, de clase o de origen que no se pueden borrar. Fue necesario pasar, en el plano teórico, por una inversión nietzscheana del vínculo entre el cuerpo y el sujeto, que recibe su tratamiento más radical en el *Antiedipo* y gana sus cartas de nobleza en el trabajo de Michel Foucault, cuya presencia, explícita o implícita, reivindicada o criticada, recorre muchos de los estudios que componen esta serie. El mérito de Foucault, independientemente de que se suscriba su concepción de los poderes que se ejercen sobre la carne, está en haberla inscrito firmemente en el horizonte político de la larga duración. Y la emergencia del cuerpo como objeto en la historia de las mentalidades, el redescubrimiento de la importancia del proceso de civilización ayer dilucidado por Norbert Elias, la insistencia en los gestos, las maneras, las sensibilidades, la intimidad en la investigación histórica actual sin duda están cargados con sus resonancias.

Hasta aquí el interrogante, pero queda la evidencia, la de un *cambio fundamental*: el cuerpo humano nunca había vivido transformaciones de una envergadura y una profundidad similares a las que ha vivido en el siglo que acaba de terminar. Este tercer volumen, en la prolongación de los dos últimos, ocupa por ello un lugar singular. La continuidad reside en que, aunque permanecen atentas a las ficciones, las imágenes, los discursos que convierten el cuerpo en un objeto cultural, las páginas que van a leer optan claramente por *delimitar un cuerpo material*: cuerpo orgánico, de carne y de sangre, cuerpo agente e instrumento de las prácticas sociales, cuerpo subjetivo, «yo-piel», envoltura material de las formas conscientes y de las pulsiones inconscientes. Retomamos aquí numerosos problemas en el punto en que quedaron al final del segundo volumen, entre el fin de siglo y la Primera Guerra Mundial. También se exploran cuestiones que no se habían esbozado, como el cuerpo del monstruo, o que habían quedado en suspenso,

como las del soldado y el criminal, lo que a veces lleva a este tercer volumen a buscar sus raíces profundas en la segunda mitad del siglo XIX. Se esfuerza, por fin, por devolver al cuerpo la singularidad de su presencia a lo largo del siglo XX, mediante su insistencia en las *mutaciones de la mirada* que dirige sobre él, pues muchas de ellas no tienen precedente alguno: nunca antes el organismo había sido penetrado como va a serlo por las tecnologías de visualización médica, nunca antes el cuerpo íntimo, sexuado, había conocido una sobreexposición tan obsesiva, las imágenes de las brutalidades sufridas en la guerra y los campos de concentración nunca habían tenido equivalente en nuestra cultura visual, los espectáculos de los que ha sido objeto jamás se habían acercado a las transformaciones que la pintura, la fotografía, el cine contemporáneos aportarán a su imagen.

● Desde esta perspectiva, la obra examina sucesivamente la constitución de los conocimientos médicos y genéticos sobre el organismo, la tensión entre deseos del cuerpo sexuado y normas de control social, la transformación de las percepciones del cuerpo anormal y las necesidades ligadas a la identificación de los individuos peligrosos, la suma incalculable de los sufrimientos infligidos por la tragedia sangrienta de las violencias del siglo, y finalmente, los placeres que se ofrecen a la mirada desde las imágenes, las pantallas, los escenarios, las tribunas desde las que se contemplan las metamorfosis actuales del cuerpo. Este volumen trata de captarlo, en detalle y en su globalidad, cubriendo ampliamente el espacio occidental: la historia del cuerpo no tiene en cuenta las fronteras, ya sean naturales o disciplinarias.

Cada una de las etapas de este examen revela una parte del proceso complejo de las mutaciones históricas en cuyo seno se ha construido la relación del sujeto contemporáneo con su cuerpo y el desplazamiento de las distinciones entre lo sano y lo enfermo, cuerpo normal y cuerpo anormal, de las relaciones entre la vida y la muerte en una sociedad totalmente medicalizada; la distensión de las obligaciones y disciplinas heredadas del pasado, la nueva legitimidad del placer, al mismo tiempo que la emergencia de nuevas normas y nuevos poderes, tanto biológicos como políticos; la salud, convertida en derecho, y la ansiedad frente al riesgo, la búsqueda del bienestar individual y la extrema violencia de masas, el contacto de las pieles en la vida íntima y la saturación del espacio público por la frialdad de los simulacros sexuales. Son algunas de las paradojas y los contrastes que constituyen la historia del cuerpo en el siglo XX.

Aquí se nos plantea otro reto: ¿quién no es consciente de que interrogar al cuerpo en este siglo feliz y trágico es una forma de *plantear la cuestión antropológica de lo humano*? «Mi cuerpo ya no es mi cuerpo», dice Primo Levi en la sencillez de un enunciado que recuerda lo que fue ayer lo inhumano⁶. En el momento en que proliferan los cuerpos virtuales, en que se profundiza en la exploración visual de lo vivo, en que se intercambian sangre y órganos, en que se programa la reproducción de la vida, en que se borran las fronteras entre lo mecánico y lo orgánico, con la proliferación de los implantes, en que la genética se acerca a la replicación de la individualidad, es más que nunca necesario cuestionar, someter a prueba los límites de lo humano: «¿Mi cuerpo sigue siendo mi cuerpo?». La historia del cuerpo acaba de empezar.

JEAN-JACQUES COURTINE

PRIMERA PARTE

El organismo y los conocimientos

1

El cuerpo frente a la medicina

ANNE MARIE MOULIN

El siglo XIX había reconocido el derecho a la enfermedad, garantizado por el Estado de Bienestar. El siglo XX dio la bienvenida a un nuevo derecho del hombre, el derecho a la salud, comprendida como el desarrollo de la persona, que se plasma sobre todo en el derecho a la asistencia médica.

La historia del cuerpo en el siglo XX es la de una medicalización sin parangón. Con un seguimiento y un control de los actos ordinarios de la vida que supera cualquier cosa que se hubiera imaginado anteriormente, la medicina llamada occidental se ha convertido no sólo en el principal recurso en caso de enfermedad, sino en una guía de vida que compite con las direcciones de conciencia tradicionales. Dicta reglas de conducta, censura placeres, envuelve lo cotidiano en una red de recomendaciones. Su justificación reside en el progreso de sus conocimientos sobre el funcionamiento del organismo y en su victoria sin precedentes sobre las enfermedades, como podemos ver en el aumento regular de la longevidad.

El control de la medicina tropieza con el límite de la resistencia de la población a renunciar a su autonomía. La multiplicación de sus intervenciones, algunas de las cuales afectan a la integridad de la persona, a su forma de reproducirse y de morir, ha despertado la inquietud de la propia corporación médica, que ha aceptado compartir su espacio con la sociedad civil y las autoridades políticas y religiosas. La historia del cuerpo en el siglo XX es la de una desposesión y una reapropiación que desembocará quizá algún día en que cada cual sea su propio médico, tomando la iniciativa y las deci-

siones con total conocimiento de causa. Es un sueño que se alimenta de la idea de una transparencia del cuerpo, un cuerpo desvelado, explorado en sus profundidades, y finalmente accesible en directo para el propio sujeto.

I. EL CUERPO EN EL SIGLO XX: NI ENFERMO NI SAN0

Nuestro siglo XX se vanagloria de sus victorias sobre las enfermedades, pero, en realidad, ha diluido la enfermedad, en lugar de hacerla desaparecer, y ha modificado radicalmente su experiencia.

«Ya no sabemos estar enfermos», decía el filósofo Jean-Claude Beaune en una obra reciente. Antes, la enfermedad se desarrollaba en tiempo real y el cuerpo era el teatro de un drama majestuoso. El ritual se desplegaba a lo largo de varios días, que la familia vivía con inquietud, pero también con esperanza de curación¹. Un episodio fundamental era la «crisis», tema favorito de la literatura hipocrática, momento crucial en el que se jugaba el futuro del enfermo. En caso favorable, la crisis se resolvía con un despliegue sudorífico y urinario, seguido de una defervescencia rápida. «El enfermo, eufórico y agotado, se duerme», decían los manuales.

Al acercarse el final del siglo XX, la experiencia de la enfermedad y de la muerte mantenida a distancia, junto con un sentimiento de renacimiento y de gratitud con la naturaleza y a veces con el médico, empezó a ser cada vez menos frecuente, al igual que el momento feliz de la convalecencia.

Ahora, la práctica de la antibioterapia sistemática, justificada por la necesidad de una rápida vuelta al trabajo, abrevia la convalecencia. Los antibióticos fatigan, dice el credo popular, que ya no quiere aceptar que la enfermedad sea un reto para las fuerzas del organismo. Los médicos, tan preocupados sin embargo por el estrés permanente que denuncian en la sociedad, proponen tratamientos más enérgicos para abreviar la prueba y devolver lo antes posible al enfermo al frente, la escuela, la fábrica o la oficina².

La experiencia de la enfermedad es más infrecuente en la infancia. Los niños de hoy en día ya no conocen la rubeola, el sarampión o las paperas, gracias a una vacunación sistemática y obligatoria. Las madres pasan mucho menos tiempo a su cabecera. La experiencia de la enfermedad se ve así retrasada en la historia individual, diluida en forma de una angustia ante males indescifrables, postergada hasta el final de la vida.

La enfermedad también se diluye en el espacio. Los hospitales urbanos han dejado progresivamente de representar focos potenciales de infección. El número de camas hospitalarias tiende a disminuir. El hospital, que antes se aislaba del mundo tras sus altos muros, se abre a la ciudadanía y se organiza alrededor de una calle comercial donde se codean sanitarios y pacientes. Los ensayos de hospital de día, y posteriormente de atención domiciliaria, doscientos años después de la reivindicación revolucionaria de abolición de los hospitales, refuerzan la idea de una cohabitación fraterna, equivalencia incluso, entre sanos y enfermos. |

La salud y la enfermedad ya no constituyen entidades opuestas, se combinan en realidad en diferentes grados en cada individuo. O más bien, la enfermedad no es sino una vicisitud de la salud, o un elemento constitutivo de ésta. Georges Canguilhem, epistemólogo de los tiempos modernos, subraya, poco antes de su muerte³, y en la línea de su tesis de 1943 sobre *Lo normal y lo patológico*, que la enfermedad en el fondo no es sino una prueba inevitable, que pretende en su principio tantear y reforzar las defensas del organismo. La enfermedad no es un estigma, es lo que caracteriza a lo vivo.

Paralelamente, la preocupación por la salud se impone tácticamente a la preocupación por la enfermedad. Si la palabra clave del siglo XVIII era la felicidad y la del siglo XIX era la libertad, la del siglo XX es la salud. Al afirmar en 1949 el derecho a la salud reconocida como una preocupación universal, la Organización Mundial de la Salud definió un nuevo derecho humano para el siglo XX. Ahora figura en la mayor parte de las constituciones nacionales. La definición de la OMS, que indica un estado de completo bienestar físico, mental y social, se ha convertido en una referencia insoslayable. Al sustituir la ausencia de enfermedad o de minusvalía conocida por la noción positiva de salud, propone un nuevo ideal, pero un ideal difícilmente asequible⁴. La extensión de los factores que intervienen en la definición de la salud, que abarcan la totalidad del campo biológico y social, hacen improbable la conquista de este estado bienaventurado, un privilegio inasequible, pues abarca no sólo la salud en el silencio resignado de los órganos, definición minimalista del fisiólogo y cirujano Leriche, sino la salud desbordante, la salud con mayúsculas, tal y como la concibe Nietzsche. La salud se ha convertido en la verdad y también en la utopía del cuerpo, un reto para el orden social y para un orden internacional venidero, más equitativo y más justo en todo el mundo.

La ambición de esta definición la sitúa en una órbita que va más allá de la medicina. Sin embargo, el derecho a la salud ha sido monopolizado de hecho por la única corporación que tiene en la cabeza una idea precisa de lo que representa. La medicalización, iniciada a mediados del siglo XIX⁵, apoyada por los poderes públicos, ha convertido a los médicos en intermediarios obligados de la gestión de los cuerpos, atrapados en una red de obligaciones que concuerdan con los grandes acontecimientos de la socialización: escolarización, servicio militar, viajes, elección de una profesión. En Francia, la ley de 1902 inauguró el siglo haciendo obligatoria la vacuna antivariólica y la declaración de algunas enfermedades. Para proteger la salud pública, el Estado ha edificado una organización que puede suspender algunas libertades privadas (como ocurre con la vacunación). Estamos tan acostumbrados a ello que no nos damos cuenta de entrada de que es una servidumbre corporal, fenómeno que repudiamos en abstracto como herencia indigna del pasado.

La medicalización implica un fenómeno que Jules Romaines presentó jocosamente en *Knock*⁶. Si el médico se ha convertido en experto en todos los asuntos públicos y privados es porque toda persona sana es un enfermo que se ignora⁷. Antes correspondía al enfermo llamar la atención del profesional sobre un trastorno cuya causa ignoraba aunque percibiera sus efectos. Ahora los conocimientos médicos van mucho más allá de los síntomas, englobando órganos y funciones silenciosas. Ahora no se considera procedente hablar de normalidad —como mucho de media y de intervalo de confianza— y las cifras tienden más a definir un riesgo que una patología. Llevamos en nuestro interior un nuevo pecado original, un riesgo multiforme acuñado en nuestros genes, modificado por nuestro entorno natural y sociocultural y por nuestra forma de vida. En la sala de espera del médico hacen cola 5.000 millones de hombres.

Es la paradoja de la gran aventura del cuerpo en el siglo XX. El exhibicionismo de la enfermedad ya no se lleva, arrinconado por el ideal de la decencia. El cuerpo es el lugar donde debemos esforzarnos por aparentar buena salud. En cambio, todo el arte de la medicina, especialmente de la medicina preventiva, consiste en perturbar esta paz y en denunciar en unos y otros un desorden secreto. La medicina apunta señales de alarma, inventa la detección, los chequeos a intervalos regulares, cuyo ritmo se acelera aún más en caso de antecedentes familiares.

El desarrollo de la medicina preventiva ha interferido en la experiencia de la enfermedad, movimiento amplificado por el último avatar de la medi-

cina preventiva, la medicina predictiva, que explora los genes. El médico se esfuerza no sólo por enunciar un pronóstico para los próximos días, sino por predecir el futuro. ¿Hay que limitar el uso de los antibióticos, aceptar la introducción de organismos transgénicos en la alimentación, acelerar la circulación de sustancias biológicas, tejidos y órganos, reducir el peso de los prematuros viables, admitir la fabricación de embriones como reserva de órganos (clonación terapéutica), prohibir el alcohol y el tabaco? La multiplicación de las opciones hace urgente y fluctuante la definición de una política que, pasando sin transición de la prevención a la predicción y a la precaución, o más bien combinando todas estas modalidades de la temporalidad, logre abolir la distinción entre sano y enfermo.

La epidemiología del siglo XX ha hecho mucho para anular esta diferencia. La enfermedad adquiere las dimensiones abstractas de una probabilidad en cada «cohorte», término técnico tomado de las legiones romanas que designa los grupos con los que trabajan los epidemiólogos. Miles de enfermos sin historia fueron objeto de un seguimiento durante más de diez años antes de que el médico inglés Richard Doll pudiera demostrar en 1954 la responsabilidad del tabaquismo en la aparición del cáncer de pulmón. El tabaco, que antes se consideraba una panacea, que servía entre otras cosas para reanimar tras una pérdida de conocimiento, fue denunciado como importante cancerígeno. Es cierto que algunos centenarios fueron grandes fumadores, pero el modelo matemático permite calcular un riesgo relativo de cáncer, proporcional al número de cigarrillos, a la duración de la intoxicación y a la forma de inhalar el humo. La investigación sobre tabaco y cáncer se ha convertido en un modelo que invita a replantearse toda la patología⁸. La noción de riesgo que se cierne sobre los grupos o las poblaciones, aunque esté desigualmente repartido, ha contribuido a la dilución de lo patológico. Apoyándose en la experiencia inglesa, los médicos han tratado ya no las causas, sino los factores de las enfermedades en los que coexisten predisposiciones genéticas personales y elementos vinculados al ambiente natural, sociocultural o profesional.

El buen hombre de los tiempos modernos, que debe rendir cuentas de su cuerpo, como antes de su alma, se enfrenta con un cálculo de probabilidades. Como el Estado occidental ha instaurado un orden de los cuerpos y contabiliza sus energías y sus competencias, pretende optimizar su funcionamiento. La intervención de los poderes públicos en materia sanitaria muestra lo que Michel Foucault llamaba gubernamentalización de la vida,

pero también alimenta la preocupación por uno mismo. El ciudadano de pro debe adaptar su conducta a los dictados de la ciencia.

La modernidad se caracteriza tanto por la dilución de la enfermedad en el espacio indefinido de los cuerpos como por la soledad de los individuos, enfrentados con algo que ya no saben verbalizar fácilmente: la enfermedad y el poder mortífero que trae consigo. Los antropólogos han tomado nota de ello, integrando la enfermedad en una nueva clasificación, la desgracia⁹, sentando las bases para una comparación de las culturas bajo este registro ampliado.

El triunfo del siglo XX sobre la enfermedad, por mucho que se celebre, no pasa de ser una victoria pírrica.

II. LA CONTABILIDAD DE LOS CUERPOS

La victoria en cuestión está más bien en el retroceso de las epidemias de otras épocas. El historiador William O'Neill, autor de una famosa obra sobre la peste, *Plagues and People*, en 1983, empezaba así: «Uno de los elementos que nos separan de nuestros antepasados y hacen que la experiencia contemporánea sea profundamente diferente de la de otras épocas es la desaparición de las epidemias que son un grave atentado contra la vida humana»¹⁰. O'Neill expresaba así la convicción muy extendida de que, al menos en los países industrializados, las epidemias ya eran impensables. Antes de 1983, sólo una pandemia, la gripe española de 1918, que provocó más muertos que la Primera Guerra Mundial, había adquirido la amplitud catastrófica de las pestes del pasado. Curiosamente, parece haber dejado poca huella en la memoria colectiva, quizá porque no llamó la atención tras la impresionante carnicería de la guerra.

A partir de 1895, la mortandad epidémica había empezado a declinar regularmente en los países europeos. Esta disminución se ha achacado a menudo a lo que en los países francófonos llaman «la revolución pastoriana». Sin embargo, los dos grandes descubrimientos de Pasteur, la vacuna contra la rabia (1885) y la sueroterapia antidiftérica (1894), no tuvieron en realidad un papel importante. Hay que explicar estos progresos más bien por el respeto de la antisepsia y de la asepsia en las intervenciones quirúrgicas, y sobre todo por las medidas generales, reforzadas o impulsadas por el pastorianismo, como la extensión de la distribución de agua potable o la mejora de las carreteras o del alcantarillado, que arrancaron en el Segundo Imperio.

El siglo xx fue el del salto demográfico, en Europa como en todo el mundo. Este salto se puede percibir a través de tres grandes indicadores que coinciden: la mortalidad global, la esperanza de vida en el nacimiento y la tasa de mortalidad infantil¹¹.

La mortalidad global no deja de caer desde principio de siglo, con interrupciones dramáticas en el momento de los conflictos mundiales. Globalmente, la frecuencia de los fallecimientos se había dividido por dos. La curva adoptó progresivamente la misma forma en toda Europa, con una tasa en la actualidad del 10 por mil, exceptuando los países del Este.

De la misma forma, la esperanza de vida en Europa pasa de los 46 a los 70 años para los hombres y de los 49 a los 77 años para las mujeres. Este cambio se debe a la reducción de la mortalidad infantil y del peso de las enfermedades infecciosas. También en este caso, el grupo de los países del norte se pone a la cabeza, mientras que en el sur de Europa se da la misma evolución, pero con una generación de retraso.

La caída de la mortalidad infantil afecta sobre todo a los niños de más de un año. Se debe a la reducción de las enfermedades infecciosas eruptivas («con granos»), de las diarreas y de las afecciones respiratorias. La mortalidad neonatal tiene causas complejas, especialmente genéticas y obstétricas, sobre las que los progresos médicos han influido menos.

Las causas de la desaparición de las enfermedades infecciosas deben analizarse enfermedad por enfermedad. En algunos casos, las curvas representan de forma elocuente la influencia determinante de la vacunación¹². Es el caso de la poliomielitis: el número de casos se desmorona tras la introducción en 1956 de la vacuna, que pronto se hizo obligatoria. Es también el caso de la gripe, que causa estragos entre la población con una mortandad estacionaria entre 1918 y 1975 hasta el momento en que la introducción de la vacuna quiebra la curva. En cambio, la situación es más discutible para la rubeola, cuya mortandad cae en 1930, quizá gracias al retroceso de la malnutrición, pero quizá también porque la transmisión disminuyó en intensidad a causa de las modificaciones del hábitat y la caída de la fecundidad.

La disminución de las diarreas se debe a la mejora de la higiene alimentaria y la desaparición del «funesto biberón», el biberón provisto de una pajita que las madres, obligadas a trabajar fuera de casa, dejaban al alcance de los bebés, y era una fuente comprobada de contaminación microbiana. La mejora de la lactancia artificial fue decisiva. En el norte, el clima menos

propicio para la multiplicación de los microbios facilitó la tarea, pero los otros países se sumaron enseguida al movimiento.

En lo que se refiere a la tuberculosis, la gran asesina del siglo XIX, su mortandad cayó desde principios de siglo, probablemente bajo la influencia de las medidas de aislamiento de los enfermos y de algunos procedimientos terapéuticos (neumotórax artificial que detenía la marcha de la infección en un pulmón, colocado artificialmente en reposo). La BCG de Calmette y Guérin, que se probó por primera vez en París en 1921 con bebés expuestos al contagio, no parece haber afectado masivamente a la evolución de la tuberculosis. Entre las dos guerras mundiales, se extendió lentamente por Europa y sobre todo se experimentó en las colonias. En 1943, el descubrimiento de la estreptomycin, debido a Selman Waksman en Estados Unidos, representó un hito fundamental, pero es posible que el efecto de la antibioterapia haya coincidido con un impacto retardado de la BCG (practicada en el momento del nacimiento) sobre la mortalidad de los jóvenes, objetivo principal de la plaga.

Ahora hemos pasado de un régimen demográfico en el que la probabilidad de morir era casi igual para todas las categorías de edad a un régimen en el que se concentra en el final de la vida: en el 80 por ciento de los casos, la muerte llega después de los 70 años. El desvanecimiento de la muerte en nuestra civilización no es solamente efecto de nuestros deseos inconscientes, se deriva de su alejamiento objetivo. La muerte de un niño o de un adolescente, generalmente por un accidente, se vive actualmente como un escándalo, un hecho inaceptable que sólo puede despertar negación entre los allegados¹³. El siglo XX ha inventado la categoría de «muerte súbita del recién nacido»¹⁴, que designa la muerte inesperada de un bebé por parada respiratoria, sin causa patológica previsible o detectable en la autopsia. Esta categoría vacía es chocante para un espíritu moderno, preocupado por encontrar explicaciones, y siempre es objeto de interrogantes y especulaciones.

En la sociedad francesa actual, la mortalidad infantil no supera el 8 por mil. La esperanza de vida es de 80 años para la mujer y de 72 para el hombre. Parece posible seguir haciendo retroceder la muerte, principalmente con la intervención sobre las afecciones cardiovasculares y cancerosas. Sin embargo, el problema de la calidad de vida sigue estando ahí. No se ha dado ningún progreso real en el deterioro que producen la demencia senil o la enfermedad de Alzheimer, que afecta a uno de cada cuatro ancianos. ¿No po-

drían conocer nuestros ancianos la suerte miserable de los inmortales en uno de los *Viajes de Gulliver* de Swift, esos desgraciados que no oyen ni ven, y sin embargo son incapaces de morir?

En cambio, el fallecimiento por muerte violenta (excluidas las guerras) está aumentando y ha cambiado cualitativamente. A principios de siglo, se trataba principalmente de ahogamientos y accidentes de trabajo. Luego aparecieron los accidentes de tráfico con el frenesí de la velocidad. A comienzos de la década de 1960, *Rebelde sin causa*, con James Dean que se mata al volante, se convierte en una película de culto. Los accidentes de carretera, primera causa de fallecimiento en los jóvenes, han disminuido a causa de la represión de los excesos de velocidad y de la conducción en estado de embriaguez, pero hay que añadir los accidentes debidos al uso de patines, monopatines... y a los deportes de riesgo, aceptación voluntaria de un peligro que desentona con la necesidad de seguridad de la que hace alarde nuestra sociedad. Los suicidios también son una causa importante de fallecimiento entre los jóvenes: las tentativas indican una propensión a la desesperación entre los adolescentes, que está revistiendo en nuestros días una envergadura inédita.

En el siglo anterior, los viajes habían sido la causa de un número importante de defunciones. En el siglo XX se ha dado una explosión del turismo, industria que genera en los países desarrollados uno de cada diez puestos de trabajo. Turistas de todas las edades se divierten en todos los rincones del planeta. Paralelamente, el desarrollo de seguros especializados de asistencia en viaje muestran la preocupación por la seguridad que se esconde en el corazón de los sueños exóticos. Pocos viajeros pagan con su cuota de sufrimientos, como le ocurrió a René Caillié (y a otros muchos), que pasó un auténtico calvario para volver de Tombuctú a París. Aunque las fiebres siguen siendo la obsesión de los viajeros, avivada con una literatura que va de André Gide¹⁵ a la inolvidable *Via real* de André Malraux, las enfermedades infecciosas constituyen menos de la décima parte de las causas de mortandad¹⁶, y la mitad se debe al paludismo. La traumatología ocupa el primer lugar en las patologías de viajeros, junto con los accidentes de carretera. Luego, entre las causas de repatriación de urgencia, vienen los accidentes vasculares y las descompensaciones de afecciones psiquiátricas, poco presentes en el imaginario de los viajeros.

¿Puede considerarse globalmente esta evolución secular como un triunfo de la medicina? Esta afirmación ha sido objeto de violentos desmentidos

por parte de un experto en salud pública como el británico Thomas McKeown y de un filósofo como Ivan Illich, a lo largo de una polémica cuyo eco persiste todavía¹⁷. El debate sigue abierto y abarca los estilos de vida, la higiene alimentaria, el impacto de los nuevos tratamientos, la vigilancia clínica y biológica. Tomemos el ejemplo del infarto de miocardio, que se suele presentar como la enfermedad del siglo, vinculada a la sedentarismo y al estrés. Su incidencia parece haber caído estos últimos años con el desarrollo del tratamiento preventivo de la hipertensión, pero también con la reducción del consumo de tabaco y la adopción de un régimen de vida más equilibrado (*footing* y dietética). Su letalidad ha disminuido también por causa de la introducción de drogas eficaces, con el aprendizaje que conllevan para el enfermo y el especialista, y por el refinamiento de los métodos quirúrgicos, como la desobstrucción de las arterias coronarias, que actualmente se propone al primer síntoma de amenaza.

Un fenómeno inquietante afecta directamente a la percepción del cuerpo en el siglo XX: la persistencia, en este balance positivo, de dos órdenes de desigualdad: la desigualdad de sexos y la desigualdad social.

La primera, a favor de las mujeres, es una característica general, al menos en Europa. Durante generaciones, las mujeres habían pagado con sus vidas el papel que desempeñan en la procreación. En el siglo XX, pudieron disfrutar de una reducción de la carga de los embarazos, de los progresos de la obstetricia, de la mejora de la alimentación y de la extensión de la escolaridad a las niñas. Actualmente, el aumento de la proporción de mujeres de edad avanzada en la población sugiere la posibilidad de un futuro matriarcado.

La segunda desigualdad es una sorpresa, habida cuenta de la extensión de los regímenes de protección social en la mayor parte de los países europeos y del acceso a los hospitales de todas las clases sociales. En París, la mortalidad infantil sigue pasando de doble a sencillo en función de las categorías profesionales, o incluso de un distrito a otro. En Inglaterra, tras veinte años de medicina social, gratuita y al alcance de todas las capas sociales, las conclusiones del informe oficial titulado *Black Report* (¡del nombre de su autor, y no a causa de sus oscuras conclusiones!) han sido un choque. Las clases sociales llamadas inferiores siguen sin ser beneficiarias de los esfuerzos de la salud pública, que llegan en primer lugar a los privilegiados. Esta evidencia ha provocado un debate sobre el equilibrio entre unas políticas centradas en las poblaciones llamadas de riesgo o unas políticas globales,

que apuestan por un efecto de arrastre para la población general, incluidos los marginados. En Francia, ante el aumento del número de enfermos que han perdido sus derechos a la seguridad social, o que no los han tenido nunca, se han abierto consultas dirigidas a esta población en situación precaria, bautizadas con el nombre de artistas inconformistas, como Baudelaire o Richopin, el autor de *La Chanson des gueux [La canción de los mendigos]*. Sin embargo, muchos militantes de la sanidad pública se niegan a que redes sanitarias específicas vuelvan a levantar las barreras del siglo XIX y preferirían que el sistema existente fuera mucho más accesible.

En las puertas del año 2000, otro elemento se ha venido a sumar a la preocupación por las desigualdades persistentes y sirve para atemperar el optimismo contemporáneo.

III. ¿VUELVEN LAS ENFERMEDADES INFECCIOSAS?

En la década de 1970, varias voces bienintencionadas anunciaron el fin de un ciclo histórico: no sólo el fin de las epidemias, sino el de las enfermedades infecciosas, al menos en los países industrializados. Ya no se hablaba de la peste, y la viruela, que había reinado sobre todo el planeta, estaba a punto de desaparecer. Bastaba con poner los medios necesarios, que aumentaban vertiginosamente cuando se trataba de perseguir los últimos casos. La OMS trabajaba activamente en ello y, efectivamente, proclamó en 1979 la erradicación de la viruela.

Este hito, que se debe a una lucha casi milenaria y a dos siglos de vacuna de Jenner, se consideró en su época como el prototipo de la victoria sobre las enfermedades infecciosas ligada a la revolución pastoriana. Parecía posible reproducir esta victoria a voluntad, siempre que se dispusiera del arma teórica, de conocimientos suficientes y del arma preventiva: la vacuna. El término «erradicación» se inscribió en letras de fuego en los proyectos de la OMS, sobre todo en un momento en que la expansión económica lo hacía viable desde el punto de vista financiero.

Luego, los primeros fracasos sufridos con el paludismo¹⁸, cuya erradicación se había previsto alrededor del año 2000, añadieron una sombra al cuadro. Las esperanzas puestas en la utilización masiva de insecticidas, confirmadas en un primer momento por la liberación de territorios como Córcega (1944), Argelia (1960), India, Venezuela, pronto perdieron fuelle ante

la resistencia que desarrollaban los mosquitos a estos productos y la toma de conciencia sobre sus peligros. Al mismo tiempo, se extendió la resistencia de los parásitos a los tratamientos usuales. Los expertos en salud pública concentraban sus esfuerzos en las enfermedades hereditarias, cancerosas y degenerativas, cuando la situación dio un vuelco con la aparición del sida, cuya coincidencia con el eclipse de la viruela se ha puesto muchas veces de relieve.

La aparición del sida y la «emergencia» de los nuevos virus¹⁹ puso en solfa nuestra certidumbre de haber vencido, o casi, las enfermedades infecciosas. El sida inauguró su vuelta al imaginario, o más bien a la realidad: en los países industrializados, la mortalidad por enfermedades infecciosas, que oscilaba alrededor del 8 por ciento, sólo creció un 1 por ciento, pero varios elementos dramatizaban la enfermedad: su extensión rápida y masiva a los cinco continentes, su carácter rebelde a toda antibioterapia, su evolución mortal reconocida tras una fase de indecisión respecto al pronóstico. La afluencia de testimonios y novelas²⁰ sobre el sida en la década de 1980 revela la necesidad que tienen los enfermos de comunicar su experiencia singular y de expresar el escándalo vinculado a la resurrección del hecho epidémico, junto con la impotencia terapéutica. El arte en todas sus formas ha vivido la necesidad de estilizar la epidemia, de la película *Las noches salvajes* de Cyril Collard a los cómics utilizados para la prevención y a los cuadros de Matsushita.

El sida, como una enfermedad de transmisión sexual, iba contracorriente de la liberación de las costumbres vinculada a la década de 1960. Como en las epidemias de tiempos remotos, algunos lo interpretaban como una venganza divina, resucitando la intolerancia, o incluso la búsqueda de chivos expiatorios. Algunos epidemiólogos decían que la multiplicación de los virus había tenido lugar en los «cuartos oscuros» de homosexuales o gracias a las redes de intercambio, sacando de su latencia un virus agazapado desde la noche de los tiempos. La hipótesis del origen africano²¹ suscitaba las iras de los habitantes del continente. Devolvían la pelota al primer mundo, denunciando las manipulaciones secretas de los científicos en los laboratorios militares y los relentes racistas de la lógica científica que amalgamaba al africano con el mono, alimentadas con el mito del apetito sexual insaciable de los negros. La concepción de África como temible pandemónium no parece haber cambiado desde la famosa novela *El corazón de las tinieblas*, de Joseph Conrad, situada precisamente en el río Congo, uno de los focos de la epidemia.

En África apareció también el virus Ébola²², responsable de una fiebre hemorrágica rápidamente mortal, causante de pequeñas hecatombes. La difusión del virus por Europa parece poco probable a causa de su fragilidad en el medio. Sin embargo, las previsiones catastrofistas que supuso su aparición, llevadas al cine en diferentes películas, contribuyeron a la sensación de fragilidad del hombre del siglo XX con respecto al mundo exuberante de los virus. El libro de Stephen Morse *Emerging Viruses*, publicado en 1993, así como la revista del mismo nombre, dieron gran publicidad a la amenaza de los virus latentes, gracias al caldo de cultivo de las imprudencias ecológicas. En Europa se construyen laboratorios en los que se ocultan los virus, rodeados de medidas de seguridad draconianas, llamadas de nivel «P4», para proteger los gérmenes sin fronteras. Si bien los epidemiólogos aparecieron en un primer momento como alborotadores, que denuncian los problemas sin ofrecer una solución, sus institutos fueron elevados, siguiendo el modelo de los CDC (centros de control de las enfermedades) de Atlanta, al rango de bastiones sanitarios de los tiempos modernos, o de nuevas barreras de protección de los cuerpos. En el momento de la epidemia de peste que azotó la India en el año 2000²³, los países ricos olvidaron sus buenos modales humanitarios para resucitar el reflejo de las cuarentenas del pasado: embargo de las mercancías, secuestro sin miramientos de los viajeros indios²⁴. A pesar de que la peste se cura con simple antibioterapia...

Una «resurrección» ha contribuido al desencanto. Enfermedad urbana, favorecida por el hábitat insalubre y la falta de higiene, la tuberculosis parecía haber cedido terreno frente a un conjunto de medidas que asociaban la BCG y la detección mediante radiografía pulmonar y prueba de la tuberculina. La «consunción» romántica había desaparecido de la literatura y del cine. Como para la sífilis, muchos franceses dudaban incluso de que la tuberculosis siguiera existiendo en nuestras latitudes. Se había convertido en enfermedad tropical, fuera de nuestro alcance en los países desfavorecidos, con apariciones esporádicas en pobres inmigrantes. En realidad, no se trata de un retorno triunfal, pero el declive, que parecía irreversible en Europa, se ha detenido. En Francia, en 1992, las cifras que representaban la incidencia más baja de todos los tiempos han vuelto a subir poco a poco (el mismo cambio se había dado en Estados Unidos ya en 1986).

Marcada en otros tiempos con el estigma de la enfermedad social, ahora imagen sincrética del riesgo que afecta a los grupos desfavorecidos, la tuberculosis trae de vuelta un miedo social especialmente irracional, dado que el

tuberculoso no se detecta fácilmente en los transportes colectivos o los lugares públicos. Las controversias sobre el origen del mal entre los inmigrantes, infección contraída en el país de acogida o brote de un mal clandestinamente importado, reflejan la inquietud ante el océano de pobreza que hace estallar las fronteras de Europa.

No seguir los tratamientos no sólo favorece las recaídas, sino también la aparición de resistencias bacterianas difíciles de tratar. En Nueva York, ante el crecimiento de tuberculosis resistentes a los antibióticos entre los marginales, no se ha dudado en usar la coerción para tratar a los enfermos.

En cuanto a la BCG, vilipendiada por unos, alabada por otros, aunque sigue vigente en Francia, donde es obligatorio al incorporarse a la comunidad y se suele practicar en el momento del nacimiento, es inexistente en algunos países y se trata de la vacuna más controvertida de todas. Aunque ha hecho desaparecer la meningitis tuberculosa de los niños, no ha acabado con la tuberculosis ordinaria de los adultos. Hubiera podido abandonarse en los países industrializados si la crisis económica no hubiera reproducido las condiciones de una época que no está tan lejos como quisiéramos. El debate alrededor de la obligatoriedad de la vacuna refleja un conocimiento imperfecto de la historia natural de las enfermedades. ¿Cómo adquiere el cuerpo una resistencia específica? ¿Qué lugar ocupan las diferencias individuales? El dilema de lo innato y lo adquirido, formulado con los últimos conceptos científicos a la moda y las técnicas del momento, vuelve a intervalos regulares para expresar la perplejidad ante la diversidad de los destinos biológicos y las dificultades de una política sanitaria pública general.

Se enfrentan así dos historias del siglo XX, la de un progreso constante que se expresa en cifras demográficas, con un alargamiento de la esperanza de vida y la desaparición progresiva de las enfermedades infecciosas, y otra historia en la que el hombre, con el aumento del cáncer y la vuelta de las enfermedades infecciosas, muy lejos de su posición de mago triunfante, se debate en el seno de un mundo en equilibrio inestable, un hervidero de microbios cuya complejidad ignoraba.

IV. EL SIDA

El sida ocupa un lugar aparte en la historia del cuerpo en el siglo XX, aunque sólo ha marcado las dos últimas décadas. Como la sífilis, ligada a la

exploración del Nuevo Mundo, como el cólera, ligado a la aceleración de los transportes y a la expansión colonial, ha supuesto un violento mentís para un siglo que pretendía haber hecho desaparecer las enfermedades infecciosas. Ha arrojado una sombra sobre la libertad sexual, ha trastornado los usos y costumbres, de científicos y hombres corrientes, y ha ilustrado la grandeza y los límites de la ciencia.

Ocupa un lugar específico en la historia del cuerpo. El sida ha confirmado la medicalización creciente de la sociedad, al tiempo que marcaba un giro esencial. En algún momento se había propuesto la creación de cadenas televisivas médicas accesibles únicamente a los profesionales; sin embargo, los debates científicos más esotéricos han tenido lugar ante el público. Con el terror causado por la muerte de los jóvenes, las barreras tradicionales han cedido, las asociaciones han conminado a los médicos a contarle todo, a hacerlo todo, han planteado las preguntas, han exigido respuestas. Aunque el diagnóstico de Michel Foucault, fallecido en los primeros tiempos de la epidemia, en 1984, se ocultó al público durante un tiempo, la enfermedad y la muerte, visibles en directo, han invadido la pequeña pantalla. El fallecimiento de estrellas, la implicación de artistas y deportistas famosos, como el jugador de baloncesto Magic Johnson, han contribuido a esta pérdida de intimidad.

El descubrimiento de esta enfermedad ha puesto en jaque la infalibilidad de la ciencia, y sin embargo, a ella se lo debemos. La «I» de su nombre está tomada de una ciencia biológica nacida en el siglo XX, la inmunología (inmunidad significa inicialmente defensa contra los microbios). Los primeros casos de una enfermedad desconocida no se observaron, se dedujeron de las estadísticas de los epidemiólogos. A finales de la década de 1970 los CDC de Atlanta en Estados Unidos detectaron el aumento del consumo de un tratamiento excepcional destinado a los bebés prematuros con pocas defensas frente a los microbios, o a las personas sometidas a una quimioterapia agresiva. Para estos «inmunodeprimidos» sin causa conocida se forjó la hipótesis de una inmunodepresión «esencial» responsable de los síntomas: fiebre, adelgazamiento, diarrea. La afección recibe el nombre de Síndrome de Inmunodeficiencia Adquirida, o SIDA, un vocablo que se extiende por el mundo junto con la enfermedad.

Cuando la nueva enfermedad llegó para personificarlo, el sistema inmunitario entendido como garante de la integridad del cuerpo era una abstracción perteneciente al campo de los especialistas. Los destrozos del

sida han mostrado lo que representa el desmoronamiento de la inmunidad. En las fotografías, la silueta demacrada se convierte en sinónimo del diagnóstico en la publicidad de la prevención. Después de la lepra y la sífilis, conocidas por sus desfiguraciones, ninguna enfermedad había atentado contra el cuerpo de forma tan pública. El sida se presenta en primer lugar como una enfermedad de la piel. En la película *Las noches salvajes*, en la que el rostro del actor permanece intacto desde el principio hasta el fin, una pequeña lesión en el antebrazo representa la corporeidad del sida. Mostrar la piel es una forma de sugerir el desarreglo del sistema inmunitario en el interior del cuerpo.

Los mayores laboratorios mundiales están persiguiendo un microorganismo que toma su nombre de la enfermedad VIH (virus de inmunodeficiencia humana). Sobre el terreno, el sida provoca el terror de la epidemia, unido a la angustia de una enfermedad de transmisión sexual. El temor al contagio lleva a los sanitarios a negar atención, a los familiares a abandonar a los suyos. La jeringa llena de sangre contaminada se convierte en arma de chantaje o para el suicidio²⁵. En el pánico de la década de 1980, los militantes que se rebelan tratan de redefinir una gestión moderna del cuerpo epidémico²⁶. Ni cuarentenas, ni sidatorios. Ni búsqueda de chivos expiatorios. Se exige una prevención razonable con la participación de todos.

El sida ha supuesto una movilización social inédita frente al poder médico considerado timorato o tradicionalista. Entran en escena las asociaciones, se imponen en las concertaciones oficiales y las reuniones científicas, se dirigen a los medios de comunicación. En las grandes capitales se celebran congresos dirigidos a millares de personas. Pantallas gigantes proyectan escenas de la vida sexual y el *safe sex* se discute de forma detallada. La realidad de los cuerpos enfermos irrumpe en medio del discurso científico hasta un punto que no se había conocido antes y la experiencia del sida repercute sobre otras enfermedades cuyos representantes se organizan cada vez más, cuestionando su dependencia respecto al cuerpo médico²⁷.

En los últimos años, los nuevos tratamientos antirretrovirales que sustituyen al AZT han transformado el sida en una enfermedad crónica grave, pero cuyo desenlace se va postergando. Aunque sigue siendo un drama en el Tercer Mundo, donde la epidemia está despoblando y desorganizando regiones enteras, en los países industrializados se está convirtiendo en una enfermedad infecciosa ordinaria. El cuerpo ha dejado de ser una ciudad abierta: con la ayuda de los nuevos tratamientos antirretrovirales, si no se cura, al

menos es posible recuperar la iniciativa y mantener activamente la carga viral en un nivel imposible de detectar en el laboratorio. Albert Camus dice en *La peste*: «Todo el mundo tiene más o menos la peste, todos somos unos apestados, pero hace falta mucha voluntad para no transmitirla, nos cansamos y entonces se desata la peste». Del encuentro con la epidemia mortal, volvemos a un aprendizaje de la enfermedad crónica en la que el sujeto queda en primer plano.

V. LA INVENCIÓN DE LAS ENFERMEDADES CRÓNICAS

Esta nueva categoría es precisamente la que el declive de las enfermedades infecciosas había colocado en el primer plano de la investigación y de los poderes públicos. Es significativo que después de la Segunda Guerra Mundial la epidemiología haya empezado a dejar de lado las enfermedades infecciosas que le habían dado su nombre para interesarse por las enfermedades crónicas: cardiovasculares (hipertensión, arteritis, trastornos del ritmo cardíaco), reumáticas, endocrinas, cancerosas. Es verdad que las enfermedades crónicas ya se conocían de siglos anteriores: Fontenelle, Voltaire y muchos otros fueron famosos enfermos crónicos que llenaron los bolsillos de sus médicos. Ahora, la vulgarización de los conocimientos médicos las ha popularizado a gran escala. Incluso en los herbolarios y en los dispensarios de las medicinas llamadas alternativas, la clasificación de las enfermedades se ha vuelto ecléctica y apela a nociones como infección urinaria, diabetes o hipertensión, al igual que a las nociones vulgares de fatiga, dolor de cabeza... o reuma (de origen culto, pero que ha caído desde hace tiempo en el dominio público).

La enfermedad crónica representa la larga coexistencia del paciente con los fallos orgánicos²⁸. La identificación de multitud de anomalías, en las fronteras de una normalidad de contornos cada vez más imprecisos, lleva al enfermo a un grado de intimidad con la medicina inédito en el pasado. Tanto en enfermedades detectadas antes del nacimiento, como la hemofilia²⁹, en la primera infancia, como la mucoviscidosis o la mayor parte de las miopatías, o más tarde como la hipertensión o la diabetes, el diagnóstico inaugura una reorganización de la vida cotidiana, una medicación permanente, o al menos una vigilancia regular. El paciente aprende a integrar esa particularidad en su proyecto de vida y en su propia imagen.

Los portadores de enfermedades letales pueden sobrevivir integrando en su forma de vida el recurso a técnicas y drogas específicas. Dos ejemplos: la insuficiencia renal terminal y la hemofilia. Esta última es una anomalía de los trastornos de la coagulación que acarrea una propensión a las hemorragias, que complica la vida cotidiana y puede abreviar bastante la vida. Antes del siglo XX, los hemofílicos no solían llegar a la edad adulta. La única solución para ellos era evitar el más mínimo traumatismo viviendo al ralenti. Las transfusiones de factores anticoagulantes han transformado su existencia, al menos hasta el dramático accidente que supuso la contaminación de la sangre.

La insuficiencia renal terminal, caracterizada por la destrucción definitiva de los riñones, marca otro tipo de dependencia respecto a la medicina. Consecuencia rápida de una hipertensión maligna, resultado de una intoxicación aguda o consecuencia tardía de una malformación renal congénita, era una sentencia de muerte hasta 1940, fecha en que apareció una máquina de depurar la sangre construida por Kolff en los Países Bajos. La diálisis crónica se desarrolla a partir de 1958, en Estados Unidos y en el resto del mundo.

En enfermedades tan diferentes, el punto en común es la dependencia de unas técnicas de supervivencia. El enfermo se convierte en colaborador del experto y completa unos conocimientos librescos mediante su aprendizaje personal: el hemofílico sabe detectar los derrames en sus articulaciones antes que el médico y el enfermo de insuficiencia renal aprende, entre dos diálisis, a preparar un régimen de comidas pobre en potasio. La aventura pasa por el descubrimiento de un cuerpo sometido a condiciones límite: un diálizado puede vivir con cinco gramos de hemoglobina, a cambio de sufrir pequeños ahogos, cuando lo normal es tener de catorce a quince gramos. La experiencia de una situación excepcional lleva aparejado el deseo de ser como todo el mundo. El acceso a los deportes de competición, que marca la estética del siglo XX, da el toque final a la integración social. Los juegos paralímpicos, donde los cojos ganan corriendo a hombres ordinarios, los maratones de trasplantados del corazón, la participación de hemofílicos en actividades antes prohibidas como esquí náutico o salto en paracaídas, son la manifestación de una voluntad de normalización a través de una proeza excepcional.

El cuerpo se convierte en objeto de negociaciones incesantes con las normas dictadas por los poderes médicos. Algunos enfermos, sometidos regu-

larmente a diálisis renal, resuelven el problema de su autonomía evadiéndose a través del sueño durante toda la sesión y delegando la vigilancia en el equipo médico. Otros adoptan una actitud diametralmente opuesta: vigilan los gestos de la enfermera, dispuestos a intervenir en caso de error, se informan sobre sus pruebas biológicas, etcétera. Son los mismos que optan por pincharse ellos mismos para que su sangre llegue a la máquina que realiza la depuración extracorporal.

La hospitalización a domicilio, que existe en la mayor parte de los países, también es la manifestación de una reivindicación de autonomía. La diálisis renal a domicilio, que apareció en la década de 1960, significó para los ciudadanos ordinarios el aprendizaje de unos equipos complejos y la manipulación de la sangre, prescindiendo de las aprensiones corrientes. Categorías cada vez más numerosas de enfermos, incentivados por las autoridades deseosas de limitar los costes, se embarcan en la atención a domicilio, como las perfusiones de antibióticos en la mucoviscidosis³⁰, a pesar de su carácter eminentemente técnico.

VI. EL CUERPO Y LA MÁQUINA

El cuerpo humano está estrechamente vinculado a la máquina, al autómeta al que se asemeja. Descartes afirmaba en el siglo XVII: «Supongo que el cuerpo no es más que una estatua o una máquina de tierra que Dios crea ex profeso»³¹. El siglo XX ha conocido un cambio sin precedentes en la utilización de autómatas que suplen los fallos en funciones aisladas del cuerpo, tanto si se trata de pasar un momento difícil —insuficiencia renal o respiratoria aguda, comas de diferentes orígenes...— como de un uso permanente. Aparece un nuevo profesional, el ingeniero, que inventa o perfecciona las máquinas, que también sigue su patología, pues las máquinas también se averían, se desgastan y se desajustan.

Los principios de la reanimación se enunciaron a mediados del siglo XX. Las grandes líneas de las funciones vitales ya se conocían desde hacía tiempo, así como sus parámetros, como las tasas de oxígeno y de anhídrido carbónico en sangre, y las leyes de las que depende la composición del «medio interior», parafraseando a Claude Bernard. Los fisiólogos habían aprendido a mantener en los animales la respiración y la circulación artificiales, pero no se atrevían a llevar hasta ese punto la asimilación del cuerpo humano a

una máquina. ¿Para qué intervenir si la causa del fallo respiratorio, cardíaco o renal se desconoce o es inaccesible? El maquinismo encontró una justificación moral y científica en su aplicación a situaciones reversibles, como la insuficiencia respiratoria derivada de una parálisis muscular (susceptible de regresión), por ejemplo en una poliomielitis.

A pesar de su ambigüedad, se prefirió el término de reanimación al de resurrección, que tenía demasiadas connotaciones religiosas. ¿Qué quiere decir exactamente reanimar? ¿Devolver el aliento (*animus*) al cuerpo o traer de nuevo el alma (*anima*) que se ha marchado? La reanimación incluye todos los métodos de asistencia al cuerpo enfermo que implican una dependencia respecto a máquinas y drogas que mantienen la presión arterial, se ocupan de la alimentación por vía parenteral, etcétera. Descansa en el descubrimiento siguiente: causas diversas —infecciosas, traumáticas, tumorales— desembocan en el mismo resultado, la suspensión provisional o prolongada de una función esencial. En reanimación ya no hay enfermedad, en el sentido de que la enfermedad es un esfuerzo del propio organismo para resolver un problema o un conflicto, y en este caso la máquina se hace cargo de todo y arrastra el cuerpo pasivo.

A pesar de las buenas intenciones de la medicina, se ha comparado el lecho de reanimación con una crucifixión en la que el cuerpo recibe el ultraje definitivo: exhibido ante una luz cruda, desnudo, atado de pies y manos, amordazado por un tubo, martirizado por cánulas y drenajes. Esta pérdida de sentido y de libertad ha llevado a algunas asociaciones a defenderse de un tratamiento considerado indigno. No obstante, el premio Nobel Peter Medawar, reanimado tras una hemiplejía masiva que se le presentó durante una de sus conferencias, atestigua que, incluso afásico e incapaz de comunicarse con su entorno³², escuchaba agradecido el trasiego de los que le ayudaban a combatir la muerte.

Las máquinas, asimiladas en un principio a órganos artificiales (como el «pulmón de acero» de la década de 1960) se vuelven más abstractas y cada vez dan más margen a la informática y a sus programas. Con el desarrollo de la inteligencia artificial, basada en gran medida en la analogía entre el cerebro y el ordenador, la máquina mejora su rendimiento. La implantación de microprocesadores en el sistema nervioso podrá devolver la capacidad de andar a los parálíticos. La intervención creciente del maquinismo médico rubrica la extensión del laboratorio de experimentación a toda la sociedad.

VII. EL CUERPO HUMANO COMO OBJETO DE EXPERIMENTACIÓN³³ O LA SOCIEDAD LABORATORIO

La experimentación con el cuerpo humano, aunque se suele representar como un imperativo reciente, de hecho forma parte de la tradición médica. En el siglo XVI, Ambroise Paré, luchando contra los partidarios de los antiguos métodos, abogó por la innovación terapéutica, argumentando la necesidad de progresar frente a unas plagas inéditas. En su manifiesto de 1847, Claude Bernard hablaba de la experimentación como sinónimo del progreso médico. Bien es cierto que los científicos disponían en sus laboratorios de un zoológico con especies parecidas al hombre, como el mono, pero en algún momento había que dar el salto y pasar al hombre.

A comienzos del siglo XX, un programa de experimentación humana, expresión que ahora despierta tanta inquietud, fue reivindicado por los médicos como sinónimo de poder, y no de abuso de este poder, hasta el punto de obviar la importancia del consentimiento. Los médicos se entendían en solitario con el cuerpo de sus enfermos, en una clausura en la que desconfiaban tanto del poder político como de los jueces, sospechosos de atentar contra la libertad científica y considerados incapaces de comprender los retos intelectuales y humanitarios que suponían sus prácticas. En esas condiciones, la experimentación avanzó considerablemente. A costa de los más pobres, de las minorías³⁴, los colonizados, las mujeres y los niños, los militares... es decir, los más vulnerables. La investigación sobre la catástrofe de Lübeck de 1929 (un centenar de niños muertos después de aplicarles la BCG) reveló que los médicos encargados de la campaña de vacunación, ante las reticencias de la burguesía, habían empezado por familias pobres, en las que un modesto peculio había acallado la curiosidad sobre el producto inoculado³⁵.

La fiebre experimental, también presente en el gabinete del médico corriente, se desarrolló en el observatorio principal de las enfermedades, el hospital, que acoge a un número creciente de personas sin recursos y se abre definitivamente, en el periodo de entreguerras, a las clases acomodadas. Los médicos también se entregan a la experimentación sobre ellos mismos. Los parasitólogos consumen sus parásitos o provocan la picadura de insectos. Los pastorianos dan ejemplo, absorbiendo «jugo» de microbios, sobreviviendo a todo tipo de procedimientos audaces, aunque sin duda este sacrificio reforzaba sus veleidades experimentales con sus pacientes. Incluso ahora algunos biólogos se inyectan sus propias preparaciones.

La literatura presenta no obstante una resistencia social recurrente al trabajo experimental de los médicos. Los miedos y fantasías del público se alimentaron con revelaciones de ex estudiantes de medicina como Léon Daudet, que describe en *Les Morticoles* (1894) la locura mortífera de la corporación médica. El tema del científico chiflado funciona muy bien hasta la Segunda Guerra Mundial en los espectáculos del Gran Guíñol, especializado en escenas de horror en las que corre la sangre a raudales. En *Une leçon à la Salpêtrière*, de André de Lorde (1908), un interno se aprovecha de una hipnosis para estimular el cerebro de una joven que, tras un accidente, presenta una fractura en su caja craneana. Ella se despierta paralítica y se vengará con vitriolo. Alfred Binet, el padre de la prueba llamada de Binet-Simon de medición del cociente intelectual, pone en escena un neurólogo que sueña con resucitar a los muertos mediante la electricidad. Cuando fallece su hija, trata de conectar unos electrodos a su corazón y muere estrangulado entre sus brazos, cerrados por una contracción refleja³⁶.

Los juristas reaccionaron ante las intervenciones abusivas de los médicos sobre el «cuerpo» de la sociedad y enfrentaron constantemente al esoterismo de la ciencia el recordatorio de la ley: el Código Civil, que nada entiende de investigación, puede servir para calificar las responsabilidades que supone el ejercicio ordinario y extraordinario de una profesión, incluida la medicina.

No obstante, paradójicamente, en el siglo XX, a causa del esfuerzo que dio paso a las nuevas terapéuticas —vacunas y sueros alrededor de 1900, extractos de órganos, insulina y hormonas a partir de 1920, medicamentos antiinfecciosos, del Salvarsán (contra la sífilis) a las sulfamidas (1930) y a los antibióticos (penicilina, 1942; estreptomocina, 1947)—, los médicos consiguieron que se adoptase oficialmente la doctrina legal de su «obligación de medios», y no de resultados. Subrayaban así el margen de incertidumbre de sus conocimientos y la dificultad de normalizar sus prácticas, especialmente a causa de la variabilidad de las reacciones del organismo, de un individuo a otro.

Desde la tentativa de introducción del cálculo numérico en medicina por Pierre Louis en 1830³⁷, los facultativos no habían dejado de confrontar la primacía de la experiencia singular con la recogida de datos considerados por definición inconmensurables. En la segunda mitad del siglo, el culto del «caso clínico», o del caso privilegiado, acabó dando paso a los cálculos realizados sobre poblaciones clasificadas en «cohortes» y a la epidemiología

de la modelización y las matemáticas. Actualmente, los médicos celebran el fin de la pesadilla empírica y el advenimiento de una ciencia por fin fundamentada en la prueba, *evidence-based*.

Considerada como más necesaria que nunca, la experimentación con el hombre se desarrolla ahora dentro del marco de los ensayos clínicos, presentados como el apogeo de un largo proceso de objetivación del cuerpo³⁸. Estos ensayos se caracterizan por la distribución aleatoria (por sorteo) de los pacientes entre dos muestras que sufren tratamientos diferentes y la posición llamada de doble ciego, desconocimiento del enfermo y del médico respecto a la realidad del medicamento administrado, su dosificación y su naturaleza (ya que en general se utiliza un placebo en el grupo de control). De esta forma, en nombre de la objetividad, el médico renuncia a esta relación singular que constituía el núcleo de su práctica, que servía para destacar su intuición y su carisma terapéuticos.

Para demostrar un efecto, las estadísticas imponen unos criterios exigentes: los ensayos clínicos son grandes consumidores de hombres y se extienden más allá de las fronteras. En la sociedad-laboratorio, los comités encargados de velar por el respeto de las personas que se prestan a los ensayos son el contrapeso que define el legislador. La doctrina del consentimiento «informado» tiende a restablecer una cierta simetría y reciprocidad en las relaciones médico-enfermo, que Louis Portes, presidente del colegio de médicos, había definido en 1947 como una confianza que coincide con una conciencia (pues se califica al enfermo de ciego, pasivo y doliente). El contrato sustituye a la confianza, el conocimiento se comparte, la responsabilidad está mejor delimitada. En Francia, una sentencia del Tribunal de Casación invirtió en 1996 una situación secular en la que la carga de la prueba correspondía exclusivamente al paciente: ahora es el médico quien tiene que demostrar que ha facilitado toda la información necesaria. Esta decisión ha puesto coto a la impunidad del médico. Sin embargo, puede llevar a que se repliegue detrás de una serie de formularios, y al desvalimiento del paciente, que se enfrenta en solitario con las opciones que le ofrece la ciencia del momento.

Consentimiento informado no significa únicamente la transmisión de unos conocimientos que el médico, por otra parte, está lejos de dominar completamente, sino también reconocimiento de una subjetividad, la del enfermo, que se encuentra frente a otra subjetividad, la del médico. Frente a los procesos de objetivación creciente y de mecanización del diagnóstico y

del tratamiento mediante los árboles de toma de decisiones, había que construir el espacio contemporáneo del cuerpo propio. No se trata de rehabilitar la relación asimétrica de antaño, que ha sido sustituida por la difusión de la información y el fin del analfabetismo médico de la población en general, sino de inventar para el hombre que cae en el ámbito de la experimentación los términos de un nuevo contrato. «El médico [...] aplica tratamientos, es decir, [...] experimenta...», declaraba Canguilhem.

VIII. EL CUERPO SOLITARIO. EL INDIVIDUO Y EL DOLOR

Un ejemplo interesante de este difícil diálogo en busca de un equilibrio entre asistencia e información compartida lo tenemos en la historia de los tratamientos para el dolor.

El tratamiento del dolor está lejos de haber seguido una progresión lineal a lo largo de la historia. La medicina antigua no ignoraba el uso antiálgico de algunas plantas: beleño, belladona, mandrágora. La medicina árabe también recurría mucho a los opiáceos. En cambio, llama la atención la relativa indiferencia ante el tratamiento del dolor en un pasado reciente. La cirugía, y no sólo la cirugía de guerra, se desarrolló exigiendo a los operados un auténtico estoicismo, y esta situación se ha prolongado hasta los comienzos del siglo XX: «¡Me sentía como un criado pobre, ante este gran festín de sufrimientos!», exclama Georges Duhamel³⁹ al finalizar la Primera Guerra Mundial.

El dolor parece tan anclado en el cuerpo que abolir radicalmente la conciencia se consideró durante mucho tiempo el medio más sencillo para acabar con él. La anestesia con éter se descubrió a mediados del siglo XIX. La aparición sucesiva de nuevos anestésicos volátiles (cloroformo, protóxido de nitrógeno, cloruro de etilo, y más cerca de nosotros ciclopropano y diferentes productos de la familia del yodo) alimentó hasta mediados del siglo XX el debate sobre sus méritos respectivos, sus indicaciones y los peligros de unos y otros. La anestesia con éter provocaba una desagradable sensación de sofoco, los enfermos vomitaban al despertar. El cloroformo tenía un olor aceptable, pero era difícil obtener un sueño regular y el margen de manobra entre el despertar atroz y el coma auténtico era muy estrecho.

La búsqueda de dispositivos de administración sencillos suscitó la salida al mercado de numerosos tipos de aparatos de uso efímero, cuyos invento-

res cayeron rápidamente en el olvido. Una excepción fue el aparato llamado de Ombredanne, del nombre del cirujano que lo diseñó y desarrolló hacia 1905. Se colocaba delante de la boca y la nariz, funcionaba sencillamente con el aire atmosférico que transportaba el anestésico (en general éter) y era fácil de manejar, con riesgos limitados, incluso en manos inexpertas; hizo gran carrera en Europa hasta después de la Segunda Guerra Mundial.

La anestesia, asociada a la asepsia, permitió un desarrollo espectacular de la cirugía a principios de siglo. Los cirujanos estaban deslumbrados por sus éxitos y creían en el superhombre. «La temperatura elevada que reina en los quirófanos, la intoxicación por los vapores anestésicos que flotan en la atmósfera, junto con algunas otras causas, hacen que algunas sesiones de quirófano sean agotadoras. El cirujano posee una superioridad manifiesta, con una resistencia física que le permite continuar durante horas, sin fatiga aparente, un trabajo del que muchos otros saldrían aniquilados»⁴⁰. La anestesia se consideraba una técnica de facilitación del acto quirúrgico, y nada más. De las angustias del paciente antes de dormirse, de sus sueños o sus despertares prematuros o demasiado tardíos, sabemos poca cosa, y los archivos de la anestesia, sepultados entre los informes de quirófano, son poco elocuentes.

Junto a la anestesia general por vía respiratoria considerada como «natural», fueron apareciendo otras formas de administración a comienzos del siglo XX, como la vía intravenosa, utilizada sobre todo en Alemania con los barbitúricos de la empresa Bayer. El uso de la vía rectal, con los bromuros (Rectanol) fue efímero; probablemente ya se había abandonado antes de desarrollarse del todo: el gesto no evocaba en absoluto el dulce sopor de la anestesia. La elección de la técnica y del medicamento se basaba en razones tanto culturales como científicas. En cuanto a las anestésicas locales, la cocaína, inaugurada por el oftalmólogo Carl Koller en 1884, fue sustituida por un derivado, la xilocaína (1948), que sigue teniendo un uso muy extendido en estomatología para intervenciones cortas.

La revolución vino después de la Segunda Guerra Mundial, con un cambio radical en la concepción misma de la anestesia. Hasta ese momento, una misma sustancia permitía abolir a un tiempo la conciencia y la sensibilidad (analgesia), procurando el relajamiento muscular indispensable para la mayor parte de las intervenciones. Después estas funciones se reparten entre medicamentos diferentes: la morfina y sus derivados calman el dolor; un barbitúrico (el Pentotal se descubrió en 1934) provoca el estado hipnó-

tico; un veneno bien conocido, como el curare, natural o sintético, proporciona el relajamiento muscular. Se trata de tres familias de drogas conocidas desde principios de siglo, y a veces desde hace mucho más tiempo. El anestesista va graduando su asociación en función de cada situación: una cura dolorosa no requiere el mismo protocolo que una intervención digestiva.

A este tríptico anestésico hay que sumar los neurolépticos (el Largactyl se descubrió en 1939) para garantizar la estabilidad del pulso y de la tensión arterial. El deseo de evitar al organismo los efectos del choque quirúrgico ha llevado a proponer la hibernación artificial: la refrigeración se pone de moda e ilustra la entrada del cuerpo en la «medicina ficción». Gracias a un cóctel de sustancias cuidadosamente dosificadas, se hacen posibles todos los estados intermedios entre el sueño y la vigilia, preluando la idea de anestesia sin anestésicos, es decir, de mantenimiento de la conciencia disociada del dolor.

En el periodo de entreguerras, los cirujanos no dudaban en imponer una anestesia cuando los enfermos rechazaban una intervención que ellos estimaban urgente, ni en dormirlos contra su voluntad. La pérdida de conciencia, aunque se acepte voluntariamente, es traumatizante, pues el enfermo se siente sometido sin reservas al poder del cirujano, atado de pies y manos. Algunos operados temen los efectos de una droga que les pueda llevar a traicionar un secreto: es el caso de un enfermo que había sido acusado del asesinato de su mujer y que, a punto de dormirse, lanza al anestesista: «Es un suero de la verdad, ¿no, doctor?».

Los pocos estudios fisiológicos que se han consagrado a la anestesia hablan de un letargo anormal, sin sueños. Sin embargo, una de las primeras enfermas que fue anestesiada con éter se quejaba de «haberse despertado para volver a estar entre los hombres, pues durante su sueño se creía con Dios y con los ángeles que veía a su alrededor»⁴¹. Los operados a veces tienen alucinaciones en el momento de despertar, que quizá sólo sean la amplificación de la confusión cognitiva que se observa durante el despertar ordinario. Por ejemplo, un herido a quien han limpiado la cara con agua a chorros para desincrustar alquitrán se despierta gritando que le quieren ahogar. En general, el sueño parece la ocasión de visitar el otro mundo, y es natural que en el despertar el enfermo confunda al anestesista con san Pedro.

La experiencia de la anestesia se ha convertido en algo trivial en el siglo XX. Acompaña cada vez más las pequeñas intervenciones, incluso en forma ambulatoria. La familiaridad con la anestesia refuerza el rechazo del do-

lor quirúrgico. De esta forma el riesgo, aún importante, cae en el olvido: un fallecimiento por cada 8.000 intervenciones. Los cirujanos tuvieron durante mucho tiempo tendencia a minimizar, incluso a eludir el dolor de sus pacientes. Con más razón el de las parturientas, considerado como fisiológico o ligado a la maldición bíblica. En 1847, Magendie exclamaba: «El dolor siempre tuvo una utilidad. ¿Qué sería de la mujer en el parto si suspendemos los dolores necesarios para dar a luz?»⁴². A pesar de la famosa anestesia de la reina Victoria, la práctica de la obstetricia no cambió demasiado hasta mediados del siglo XX, cuando el método llamado de parto sin dolor marcó la disociación del dolor y la maternidad. Se basaba en una preparación psicopedagógica que lleva a la mujer a conceptualizar y dominar sus sufrimientos con la ayuda de medicamentos. Lanzado en la Unión Soviética, inspirado en los trabajos de Ivan Pavlov sobre el condicionamiento, se dio a conocer como una herramienta de propaganda política e ideológica: las mujeres sufrían más o menos en función de que votasen a la derecha o a la izquierda. Las militantes feministas se entusiasmaron, otras se mantuvieron escépticas sobre la posibilidad de eliminar el «sufrimiento bíblico». Sin embargo, el movimiento estaba en marcha.

En los últimos veinte años, la anestesia epidural, conocida sin embargo desde la Primera Guerra Mundial, se ha utilizado para disipar los dolores vinculados a la expulsión del recién nacido. Consiste en inyectar un anestésico en el líquido cefalorraquídeo entre dos vértebras, que provoca la insensibilización electiva de la parte inferior del cuerpo. Ha sido objeto de vivos debates sobre la legitimidad de una intervención que trata exclusivamente del dolor, marcando claramente las opciones sociales que subyacen en esta decisión. Ahora se ha extendido hasta el punto de representar el parto «moderno», aunque algunas parturientas proclamen su predilección por el sistema heroico tradicional.

Nuestro siglo también ha tardado mucho en hacerse cargo del dolor cuando representa en exclusiva a la enfermedad, como en el caso de la jaqueca o de algunas neuralgias, y ha sido lento en la exploración de métodos que permitan atenuarlo⁴³. En los veinte últimos años, el tratamiento del dolor ha sido objeto de enseñanzas más atentas en las facultades. Centros especializados en dolores resistentes proponen una gama de tratamientos que reflejan diferentes posiciones teóricas. Para unos, el dolor debe tratarse con un cóctel de medicamentos, jugando con las posologías y las asociaciones. Para otros, debe ser objeto de un tratamiento global del conjunto indi-

soluble cuerpo-espíritu, con la participación activa del enfermo en el control de su sufrimiento.

La gestión del dolor completa el abanico de la medicalización y extiende los poderes y conocimientos de los profesionales a un campo especialmente íntimo, en el que el dolor puede estar dotado de sentido. Thérèse Martin, muerta en 1897 de tuberculosis en el convento carmelita de Lisieux, fue canonizada en 1950 y fue proclamada doctora en teología por la Iglesia católica por haber preconizado la acumulación de méritos mediante la aceptación del dolor cotidiano, la «pequeña vía». Sin embargo, cuatro años más tarde, al dirigirse directamente a los anestesiólogos en un congreso en Roma para reconocer la legitimidad del uso de analgésicos, aunque sea para un simple dolor de cabeza, el papa Pío XII acabó con el planteamiento dolorista del cristianismo y abrió camino a la colaboración entre los profesionales del dolor. No obstante, el desarrollo de las sectas carismáticas, así como la diversificación de los itinerarios terapéuticos, hacen pensar hoy en día que el público sigue pidiendo alivio para sus males a instancias muy variadas, en las que el elemento religioso siempre está presente.

Los dolores de la agonía, más presentes hasta entonces en la literatura y en la pintura que en el discurso médico, han vuelto a ocupar el primer plano, al igual que el dolor relacionado con la enfermedad. La creación de centros de cuidados paliativos, destinados exclusivamente a los enfermos llamados terminales, ha coincidido con la aceptación por parte del médico de la renuncia a la finalidad curativa. La reivindicación de la «muerte con dignidad» marca un momento fundamental en la reapropiación individual del cuerpo. Los profesionales aceptan renunciar a la reanimación, facilitar, enriquecer los últimos instantes de la vida, incluso descubriendo nuevas posibilidades. Está siendo explorado un diálogo, hasta ahora furtivo, entre el enfermo y el médico, en el umbral de lo inteligible.

IX. LA SINGULARIDAD DEL CUERPO RECONOCIDA POR LA CIENCIA

La gestión personalizada del dolor ilustra la «extraneidad legítima» (René Char) del individuo. Cada hombre vive un destino singular que no se asemeja a ningún otro. El cuerpo participa en esta aventura. No sólo es «principio de individuación»⁴⁴, como escribía el sociólogo Émile Durk-

heim, parafraseando a Aristóteles. Es un medio único de expresión, de acción y de *pathos*, de seducción y de rechazo, vector fundamental de nuestro «ser en el mundo». Nuestra alma no se aloja en el cuerpo como un capitán en su barco, como ya había dicho Descartes, sino que entra en una relación de intimidad con él que diferencia para siempre a «mi cuerpo» del cuerpo del Otro. En 1935, testigo de la crisis del pensamiento europeo, Husserl⁴⁵ apelaba a una racionalidad que aprehendiese la unidad del cuerpo y del pensamiento y lo explorase en operaciones concretas. Los fenomenólogos contemporáneos han desarrollado la noción del «cuerpo propio» para enfrentarla al cuerpo objetivado y anónimo de la ciencia. El etnólogo Maurice Leenhardt relata en *Do Kamo* que, cuando preguntaba a un anciano canaco sobre el impacto de los valores occidentales sobre su sociedad, recibió la siguiente respuesta sibilina: «Lo que nos han traído, es el cuerpo»⁴⁶. ¿El hecho de singularizar el cuerpo se puede inscribir en la lógica cultural occidental?

Una de sus características, el color de la piel, había llamado la atención hasta el punto de imponer, contra toda lógica, la existencia de razas humanas, sin embargo muy evidentemente interfecundas. En realidad, sólo es una de las manifestaciones contingentes de la inagotable variedad del cuerpo. Los esponsales de la biología y la medicina celebrados por Claude Bernard han tenido una consecuencia: la biología del siglo XX, proyectada durante mucho tiempo por la zoología hacia el estudio de la especie (y de las razas) ha dado un sustrato material a algo que el médico siempre había sabido, desde Hipócrates y Avicena: la singularidad de su enfermo.

En 1900, el médico austriaco Karl Landsteiner mezcla en tubos los glóbulos rojos de unos y los sueros (sangre menos glóbulos) de los otros. Unos fenómenos de aglutinación similares a los que se observan mezclando sueros y microbios revelan diferencias entre glóbulos rojos, que permiten distribuir a los hombres entre diferentes «grupos» sanguíneos, que no tienen nada que ver con el color de la piel o el origen geográfico. La transfusión de un hombre a otro, como se pudo descubrir más adelante, sólo es posible en el interior del mismo grupo. La descripción de los grupos A, B, O, sólo es el principio de un inventario de una riqueza inaudita, que sugiere lo que el premio Nobel Peter Medawar llama en 1954 *the uniqueness of the individual*.

Las huellas dactilares se conocían desde finales del siglo XIX, pues la policía las utilizaba de forma habitual. En el cuerpo humano, en la sangre, los

tejidos, las membranas, se encuentran moléculas tan diferentes como las huellas dactilares. No hay dos seres humanos idénticos, con excepción de los gemelos univitelinos, un caso que ha llamado la atención en la mayor parte de las civilizaciones, donde alternativamente han sido glorificados y maldecidos. De ahí los sentimientos ambivalentes que se manifiestan al evocar la clonación reproductiva, entendida (equivocadamente) como una reproducción de individuos idénticos.

Si bien la genética ilustra también la singularidad de la individualidad, la inmunología explora su génesis, describiendo un yo emergente del no-yo a lo largo de un aprendizaje que tiene lugar durante el periodo fetal. Una vez pasada esta fase, el trasplante de órganos es imposible entre individuos que sin embargo pertenecen a la misma especie. El rechazo de los injertos de piel, que se utilizaron para tratar a los grandes quemados durante la Segunda Guerra Mundial, lo ilustró de forma patente.

En el siglo XX, el cuerpo singular ha entrado en la ciencia y también en el derecho. Hasta ahora, sólo el Código Penal se dirigía al cuerpo como tal. El Código Civil lo ignoraba y sólo tenía en cuenta a la persona abstracta. Ahora, la individualidad de la persona está vinculada a la integridad de un cuerpo que el derecho se preocupa por definir, regular y proteger. El cuerpo, proclamado como extrapatrimonial, inalienable incluso para su poseedor, es reconocido como sujeto de derechos y deberes, en relación con las técnicas que permiten darle nuevos usos.

Forma parte de estos usos la posibilidad de destacar o de hacer evolucionar su apariencia. Gracias al descubrimiento de su plasticidad relativa y al desarrollo de la cirugía estética, hemos pasado de la idea de mejorar unos contornos a la de inventar un rostro, o incluso transformar un sexo, en pos de una mayor adecuación entre la imagen corporal y la realidad de la persona. La mayor parte de los tribunales occidentales, que fueron guardianes de un orden intangible, atrincherados tras el sexo cromosómico, han acabado tomando en consideración el derecho a recrear un cuerpo al gusto de cada cual.

El siglo XX, que tanta atención ha prestado a la singularidad de la persona en su encarnación física y tanto ha profundizado en su autonomía y su soledad orgullosa, también quedará como el que toma conciencia de esta soledad y trata de reconstruir el vínculo social con los cuerpos biológicos, haciendo circular los órganos entre vivos y muertos, o incluso entre los vivos.

X. EL ESPACIO SOCIAL DE LOS CUERPOS

El Renacimiento había hecho emerger el individuo, quebrando las solidaridades comunitarias y corporativas, usando su razón crítica frente a las tradiciones. La Ilustración sumó a esta emergencia la reivindicación igualitaria. El siglo XX ha hecho cargar al individuo autónomo con un cuerpo singular. El precio de esta evolución ha sido el aumento de la soledad. La soledad es el mal del siglo, soledad de los enfermos, los operados, los moribundos⁴⁷, de aquellos que deben decidir sobre la suerte de un cuerpo que no se asemeja a ningún otro. Todo ayuda a intensificar esta soledad. En nombre de la modernidad, los hospitales han hecho desaparecer las salas comunes. La monitorización mediante ordenadores ha sustituido al rostro tutelar de la enfermera.

Durante el crecimiento económico de los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial, el Estado emprendió la enorme tarea de ocupar el lugar de las solidaridades comunitarias de antaño: el cuerpo de un individuo es una letra de cambio girada contra el Estado, que debe ofrecerle los medios disponibles para mejorar su existencia y prolongar su vida (se habla de «derechos humanos de segunda generación»). Entre estos medios, están las innovaciones médicas que hacen intervenir las relaciones entre los cuerpos en el espacio social, cuestionando la definición de «sí mismo como otro» (Paul Ricoeur).

La transfusión es un buen ejemplo: su historia se inscribe en el siglo XX, si exceptuamos algunos episodios en el pasado. Basada en el descubrimiento de los grupos sanguíneos, la transfusión ha sido ensalzada por numerosos países como un excelente medio de recordar la solidaridad de los cuerpos y las personas. Hasta el punto de que el sociólogo Richard Tittmuss, en un famoso ensayo de 1971, *The Gift Relationship*⁴⁸, vio en la organización de la transfusión una prueba del carácter democrático y progresista de una sociedad⁴⁹.

El proceso de la sangre contaminada quebró la vinculación de los ciudadanos con una técnica médica altruista y lleva a plantearse nuevas soluciones, como la constitución de un ahorro individual de sangre, depositado en un «banco» en previsión de futuras necesidades. Aunque esta propuesta ha tenido algunas aplicaciones, el Estado ha mantenido el edificio agrietado de la transfusión, en beneficio del símbolo de la solidaridad, garantizando a un tiempo una seguridad infalible, con indemnizaciones en

caso de perjuicio, incluso en caso de que no sea posible demostrar el error de los servicios sanitarios.

La aventura de los trasplantes, otro episodio fundamental de la historia del cuerpo en el siglo XX, también establece un intercambio material y simbólico entre los cuerpos. Recordemos sus etapas fundamentales. A principios de siglo, varios cirujanos intentaron trasplantes surrealistas de un riñón implantado en el cuello o en el muslo, con la uretra desembocando en la piel. Los trasplantes parecen mecánicamente posibles, pero no duran mucho: según el cirujano Alexis Carrel, tropiezan con un obstáculo insuperable, la individualidad biológica. El sistema inmunitario se ocupa de destruir con sus anticuerpos y sus células el órgano extranjero implantado por obra de la medicina.

Los primeros trasplantes de riñón con un resultado positivo a largo plazo tuvieron lugar, lógicamente, entre gemelos, en Boston en 1954. Para evitar el rechazo en la mayoría de las personas que no disponen de un gemelo, existen dos métodos: retrasar el rechazo mediante radioterapia o quimioterapia y emparejar al donante y el receptor todo lo posible, sobre la base de analogías entre sus grupos tisulares (como para la transfusión).

En Francia, la exploración de estos grupos ha dado lugar a una experiencia colectiva que ilustra lo que se dice más arriba sobre la extensión de la experimentación al espacio social. En 1955, los donantes de sangre reunidos en el Casino de Royan fueron invitados por el biólogo Jean Dausset a prestar sus cuerpos para la investigación, para descubrir por qué algunos individuos están biológicamente más cercanos que otros. Las variaciones en el periodo de aparición del rechazo hacen pensar que no se trata de una ley de todo o nada: de ahí la idea de seleccionar los donantes para acercarse a la identidad imposible. Unos injertos de piel, del tamaño de un sello de correos, efectuados entre unos y otros, permiten hacer un seguimiento *in vivo* de las variaciones del rechazo. Los empleados de ferrocarriles, muy implicados en la historia de la transfusión, constituyen el grueso de las tropas. La oblación de la sangre y la donación de la piel, que son visibles en las pequeñas cicatrices en los antebrazos de unos y otros, se asemejan al rito sacrificial que consolida una comunidad. Dausset hizo entrar en la historia al «donante anónimo» que se llevó con él a Estocolmo, invitado de honor en la entrega del Premio Nobel⁵⁰.

Una vez demostrado que era posible emparejar donante y receptor, al igual que se hacía en las transfusiones, ¿dónde encontrar los órganos? Los

primeros riñones trasplantados pertenecían a familiares del enfermo, ya que es posible sobrevivir con un solo riñón. Sin embargo, además de las dificultades de todo tipo relacionadas con la utilización de donantes vivos, sus aplicaciones son evidentemente limitadas. Con los «comas irreversibles» apareció una reserva de órganos potenciales. El término⁵¹, forjado en 1958 por dos neurólogos franceses⁵², designa el mantenimiento artificial del cuerpo con vida, privado de conciencia y de regulación espontánea, sin esperanza de recuperación: se trata de un «descenso a los infiernos», de los que el moderno Orfeo no regresa nunca⁵³. Estos cuerpos, muertos para la relación social, pero biológicamente vivos, son aprovechables para los trasplantes.

Para los allegados, el cuerpo caliente conserva la apariencia de la vida: su corazón late, su pecho se mueve gracias a la respiración artificial, como si se fuera a despertar. La ley impone unos umbrales de ruptura a este tiempo suspendido, definiendo la muerte legal, pero tiene que recurrir a la medicina para su definición. Tras la Segunda Guerra Mundial, la muerte se definía como la pérdida de la capacidad de respirar espontáneamente de forma satisfactoria y de garantizar la circulación de la sangre, y como la desaparición de la conciencia. Los comas irreversibles obligan a profundizar en estos conceptos. En 1968, la facultad de medicina de Harvard en Estados Unidos alude al criterio de muerte cerebral, certificada por un encefalograma plano, que permite utilizar los órganos de un cuerpo cuyo corazón late, denominado a veces «cadáver caliente»⁵⁴. Francia adopta esta definición el mismo año mediante una circular y, tres días más tarde, el cirujano Christian Cabrol realiza el primer trasplante de corazón sobre un dominico, el padre Boulogne.

A los primeros criterios elegidos se suman después otros, como la desaparición de la actividad del tronco cerebral, verificada por la ausencia de reflejos al rozar la córnea, contracción pupilar al proyectar una luz, muecas o reacción a la estimulación dolorosa (pellizcos).

A medida que las extracciones se iban convirtiendo en algo trivial, renacía una vieja inquietud. Los médicos son los herederos de una larga historia, que los convierte, desde el Renacimiento, en beneficiarios de los verdugos. Han sido saqueadores de sepulturas, amantes de la horca, ladrones de cadáveres, que compraron y persiguieron por toda Europa, como si fueran vulgares objetos de colección⁵⁵. Para evitar toda ambigüedad, la legislación ha separado el equipo encargado de la extracción del que realiza el trasplante. No es sorprendente que los equipos responsables de la extracción se sien-

tan amargamente relegados del lado de la muerte, del trabajo «sucio»⁵⁶. Para ellos, las sombras y los fantasmas pueblan de noche el quirófano de las extracciones. La definición culta de los criterios que marcan el fallecimiento ya no es suficiente para el público, que teme la aparición de la muerte por decreto. El tópico del científico loco y de los muertos vivientes revive en su imaginario. A pesar de las salvaguardias que marca la ley, se insinúa un temor a abandonar el cuerpo a las maniobras de los médicos.

La extracción sobre un cadáver hace pensar en un despiece. Precisamente en la década de 1960, la escuela pictórica conocida como «accionismo» viene se complace en la representación de prácticas salvajes relacionadas con el cuerpo (ligaduras, deyecciones, suciedad). El arte de Francis Bacon está influido por las consecuencias antropológicas de las revoluciones médicas: «Por supuesto que somos carne, somos osamentas en potencia. Cuando voy a la carnicería, siempre me parece sorprendente no verme allí, ocupando el lugar del animal»⁵⁷. El desarrollo de los trasplantes, que al principio se consideró una proeza, ha acabado revelando la persistencia del respeto por los cadáveres y de las creencias en la otra vida, a pesar de haber repetido con el historiador Philippe Ariès que la muerte había sido expulsada del siglo XX⁵⁸.

Para permitir la extracción en un cadáver, coexisten dos sistemas en Europa, en función de que el consentimiento sea implícito o explícito. En Suecia, los parlamentarios han optado por un sistema de consentimiento individual y explícito⁵⁹. En Francia, la ley Caillavet de 1976 permite la extracción en caso de que el donante no haya manifestado en vida su oposición. La ley se aparta así del derecho romano basado en la idea de contrato y da prioridad a los derechos de la comunidad. Como habían vaticinado los juristas⁶⁰, se han multiplicado los casos de oposición de las familias. En el drama de la sangre contaminada se descubrió que la sangre donada con carácter gratuito transitaba por circuitos comerciales vinculados a su transformación industrial, hecho que molestó a un público alimentado desde hacía tres generaciones por la ideología del intercambio de la sangre, símbolo de la democracia y la solidaridad social, y tuvo consecuencias sobre los trasplantes.

A lo largo de la década de 1980, la demanda de órganos aumentó por la aparición de nuevas indicaciones, junto con la extensión de ciertas afecciones incurables a un público cada vez más amplio. La edad deja de constituir una limitación. Se ha pasado del riñón al hígado, al pulmón, al páncreas, al intestino o incluso a «bloques», por ejemplo, corazón-pulmón. Los progre-

Los técnicos convierten el trasplante en un devorador insaciable de órganos. Sólo el cerebro se sigue considerando radicalmente imposible de trasplantar.

De ahí una «escasez de órganos», que quedan asimilados a bienes raros en el seno de una sociedad de consumo, término que puede parecer casi obscuro, como la alegría de una familia ante el anuncio de un «donante», que representa un luto para otra familia. La escasez se deriva tanto de la disminución de los accidentes de tráfico como del aumento de los rechazos, y sobre todo de las necesidades.

El trasplante, basado en la compatibilidad biológica de los grupos tisulares del donante y del receptor, ha mostrado su punto débil, la compatibilidad cultural. La transferencia de órganos rompe el silencio observado por una civilización que pretendía movilizarse contra la muerte, aun evitando su representación. Ilustra también un rasgo de la medicina contemporánea: todo lo que es posible hacer con el cuerpo debe llevarse a cabo de forma inmediata, aunque no se hayan medido sus consecuencias. La experiencia de los trasplantes ilustra, además del deseo del individuo de prolongar su existencia en la medida de lo posible, la dificultad para dar satisfacción a este deseo en el seno del cuerpo social. Las asociaciones de donantes exaltan lo que consideran sin metáforas como una redistribución de la energía vital común a todo el cuerpo social. ¿Hasta dónde se puede llegar en el saqueo del cadáver y el reciclado de órganos y tejidos, patrimonio común que el Estado está obligado a gestionar?⁶¹

La escasez de órganos ha provocado una búsqueda activa de nuevos proveedores, como los anencéfalos de nacimiento (un millar al año en Estados Unidos), que la American Medical Association permite utilizar desde 1995. ¿Acaso un anencéfalo no es también un cuerpo humano? ¿No corremos el riesgo de ir fabricando nuevas categorías de donantes, a medida que avanzan las necesidades? En el seno de las sociedades occidentales, por no hablar de otras en las que el fenómeno es todavía más flagrante, las reticencias explican en parte la «vuelta al donante vivo» que se está empezando a manifestar⁶².

Cuando los progresos de la reanimación han permitido el trasplante con extracción en los cadáveres, en muchos países se ha reducido la práctica mutiladora de los donantes vivos. Los equipos sanitarios están aliviados de no tener que gestionar relaciones interparentales en el momento de la toma de decisión y en las consecuencias del trasplante. No obstante, en Noruega, pequeño país de fuerte solidaridad familiar, los trasplantes de riñón han se-

guido funcionando mayoritariamente a partir de donantes vivos. Por razones opuestas (debilidad de los sistemas de atención, admisión del riesgo como un valor más), la sociedad estadounidense tampoco ha renunciado a los donantes vivos. Acogió con entusiasmo en 1986 un nuevo medicamento, la ciclosporina, muy activa sobre el rechazo, que hace menos crucial la proximidad genética del donante y del receptor. Además, el trasplante de riñón es menos costoso que la diálisis y rehabilita al enfermo de manera más completa, pues puede volver a trabajar: los factores económicos se suman a los científicos para abogar por los donantes vivos.

El destino de los cuerpos avanza a partir de argumentos que son sociales, económicos y científicos. La última peripecia es el descubrimiento de que el hígado, como el de Prometeo en la mitología griega, se puede regenerar, por lo que resulta posible para una persona «compartir su hígado», e incluso donar el lóbulo derecho, el más voluminoso, aunque no sin riesgo. Oportunamente, los biólogos vuelven a examinar las curvas de supervivencia y se dan cuenta de que los órganos «vivos» comparados con los órganos conservados, por muy rápido que sea el trasplante, son de mejor calidad. Si el imperativo de la compatibilidad tisular ya no es tan tiránico, ¿por qué no utilizar los órganos de alguien cuya cercanía no es genética, sino sentimental, como el cónyuge, la pareja, el amigo? Las leyes habían limitado más o menos la práctica del donante vivo a los casos de parentesco próximo, para evitar la posibilidad de un comercio de órganos clandestino. Los progresos científicos y la evolución de las costumbres conspiran para exigir mayor flexibilidad. Los juristas dudan, a causa de las desviaciones que aparecen en el Tercer Mundo, donde el tráfico de órganos entre los pobres y los refugiados viene a ser una forma de esclavitud de los tiempos modernos.

El trasplante del órgano de un cadáver tampoco es una experiencia anodina. Hay trasplantados que se ven incapaces de vivirla, hasta el punto de suicidarse. En la novela *Les Mains d'Orlac*⁶³, el protagonista, pianista genial, recibe el trasplante de las dos manos de un asesino. Deja de tocar y no recupera la paz de su alma hasta que descubre que el asesino había sido injustamente acusado y que sus manos son inocentes. La donación de un órgano vivo puede ser todavía más perturbadora, a causa de la mayor carga afectiva. En Occidente, la donación más frecuente va de padres a hijos, en el sentido de la sucesión de las generaciones, mientras que en China parece igualmente normal que los jóvenes devuelvan a sus mayores lo que éstos les han dado. Los japoneses, en un país en el que el don o *giri* está en la base de la cultura,

tienen dificultades para asimilar esta donación sin reciprocidad posible, reprobable en la medida en que crea una carga psicológica insostenible y trastorna el orden social.

El trasplante de órganos encarna las aspiraciones futuristas de la medicina en el año 2000. Los responsables hacen entrever a sus conciudadanos la posibilidad de una segunda, o incluso una tercera, vida de recambio. No hemos conquistado la inmortalidad, pero el camino está abierto. A la presión que recibe el Estado por parte de los responsables de los trasplantes, se suma la voz de las asociaciones de enfermos y trasplantados, que denuncian el egoísmo individualista y requieren la intervención del Estado para activar la circulación de los órganos por la sociedad. La invocación de un «derecho a la vida», que se suele utilizar para calificar este derecho de segunda generación dentro de la familia de los derechos humanos, es discutible en la medida en que la opción costosa por una terapéutica de este tipo se realiza en detrimento de otras orientaciones en la sanidad pública que podrían salvar más vidas humanas.

A falta de trasplante, se habla de cultivo de «células madre», que hace relumbrar ante el pueblo estupefacto la esperanza de reparar a voluntad los fallos del cuerpo. Estas células madre de la eterna juventud, que proceden de embriones o del cordón umbilical, se presentan como capaces de reconstruir los tejidos a voluntad.

Más allá de las realidades, a veces menos gloriosas de lo que parece, los rumores de robo de órganos son el testimonio de un «malestar en la civilización» y de escándalos muy reales en los países pobres, con lo que el siglo XX se cierra alimentándose con sueños de inmortalidad, sin haber progresado en realidad en la comprensión, la prevención y la gestión del envejecimiento inevitable.

Porque la senectud, consecuencia directa del aumento de la esperanza de vida, se ha convertido en una preocupación dominante en los países industrializados. La cuarta edad, antes excepcional y venerada como tal, obstruye potencialmente el espacio social con veteranos sin función conocida, cuya calidad de vida va disminuyendo. Sólo las compañías de seguros han tomado las medidas pertinentes, previendo instalar a los ancianos en pisos asistidos que permitan sobrevivir con vigilancia integral, financiados con unas primas exorbitantes.

Esta fantasía de inmortalidad lleva aparejada otra, la de la transparencia de un cuerpo que parece haber revelado todos sus secretos. El desarrollo del

tratamiento de la imagen en medicina, que ya forma parte de la cultura popular, ha contribuido a alimentar el mito de su advenimiento.

XI. VER A TRAVÉS DEL CUERPO. LA HISTORIA DE LA IMAGINERÍA MÉDICA

La historia de la anatomía ha ocupado un lugar considerable en la del conocimiento del cuerpo. La anatomía no sólo parecía un requisito previo a todo aprendizaje médico, sino el modelo mismo del conocimiento: anatomizar es describir. Durante los siglos anteriores, la autopsia didáctica tuvo como función liberar a los médicos de un tabú, el de mirar en el interior del cuerpo. El cirujano Selzer exclama en sus memorias: «Te comprendo, Vesalio, incluso ahora, tras tantos viajes hacia el interior, tengo la misma sensación de transgredir un tabú cuando contemplo el interior del cuerpo, el mismo temor irracional a cometer una mala acción, por la que seré castigado»⁶⁴.

En la facultad de medicina de París, una mujer desnuda sus senos en el vestíbulo. Los estudiantes que pasan ante la estatua ni siquiera se dan cuenta de que se trata de una alegoría: la naturaleza obligada a descubrirse ante los médicos. Remite también a la desnudez del enfermo durante el reconocimiento, que antes se percibía como una condición necesaria para el diagnóstico⁶⁵. El hecho de desnudarse permitía dar un repaso a un cuerpo enclenque o atlético, observando rápidamente la coloración de la piel, las deformaciones, las estrías penosas y las cicatrices posoperatorias. Todas estas cosas eran registradas, interpretadas, permitiendo el diagnóstico relámpago de los grandes maestros.

Luego venía la auscultación, la búsqueda de ruidos respiratorios o cardíacos anormales, descritos por los autores antiguos como fórmulas pensadas para alimentar la imaginación y surgir de la memoria en caso de urgencia. El ruido de la manteca crepitando en una olla para designar el aire inspirado que se despliega en los alvéolos pulmonares inflamados. La marea ascendente de los estertores húmedos para describir el pulmón anegado por efecto de un fallo cardíaco: el agua que atraviesa la membrana de los vasos.

¡Qué importa ahora la descripción de la respiración que se ausculta colocando el estetoscopio sobre el pecho y su desfase ínfimo con respecto al primer o segundo ruido del corazón, si el fonocardiograma, más preciso que el

oído humano, descompone perfectamente los mensajes auditivos! Las nuevas técnicas de exploración han relegado progresivamente al segundo plano el aprendizaje clínico del cuerpo del otro, una mirada que articula los datos de los cinco sentidos, basada en una proximidad física, un cara a cara al alcance de la mano, del aliento. «No me ha tocado», se lamenta un niño enfermo cuando sale de la consulta de un médico famoso⁶⁶. Los conocimientos del facultativo, con sus competencias sensoriales específicas, podrían pasar a formar parte del museo de las tradiciones, al igual que otros conocimientos artesanales, técnicas maestras de un zapatero o de un calderero. El enfermo, o más bien su cuerpo, circula entre máquinas atendidas por manipuladores mudos, con los ojos clavados en el aparato. Silencio, se rueda... ¿Es la muerte de la «clínica», cuyo «nacimiento» celebró Foucault?⁶⁷.

En el primer plano de estas nuevas técnicas está la exploración visual de lo vivo, que representa una aplicación importante de la física y de la química modernas. Comparable con la aventura espacial o con la exploración de los grandes fondos marinos, ha modificado la práctica médica y conforma la imagen de sí que tiene cada cual. También ha inaugurado la era de lo virtual en la gestión del cuerpo. El término «imagería» es adecuado para una técnica con la que el público se ha familiarizado, hasta el punto de pedir que se la prescriban. Los conocimientos anatómicos del pasado, procedentes de los muertos, llevaban una aureola terrorífica. La imagería del cuerpo en el siglo XX tiene como primera característica su origen en un cuerpo vivo y la posibilidad de ofrecer a todos unos medios para observar sin violencia el interior del cuerpo.

XII. EL CUERPO EN SOMBRAS CHINESCAS

A comienzos del siglo XX, la radiografía ofrece el primer ejemplo de imagería del cuerpo basada en unos métodos fisicoquímicos derivados de las ciencias fundamentales. Tras el descubrimiento por Wilhelm Roentgen de los rayos X en 1895, la radiografía médica, que al principio lleva los nombres variados de roentografía, skiagrafía, picnoscopia... se desarrolla rápidamente, y fascina no sólo a los médicos sino a todo el mundo.

La primera radiografía fue la de los huesos de la mano de Bertha Roentgen, identificable gracias a un enorme anillo: los románticos quisieron ver en esta mano el símbolo de una pasión compartida de ambos cónyuges por

la ciencia. La cirugía enseguida hace suyo el nuevo método para detectar cuerpos extraños, proyectiles, objetos tragados o inhalados por los niños, a menudo metálicos, y por consiguiente opacos a los rayos X. Las líneas de las fracturas también se ven fácilmente, pues los huesos son más fáciles de visualizar que los órganos internos⁶⁸. Durante la Primera Guerra Mundial, Marie Curie consiguió fácilmente convencer al Servicio Sanitario del Ejército de que equipara unos camiones con rayos X para diagnosticar traumatismos. La radiografía localiza los proyectiles alojados en las profundidades del cuerpo, incluso en la cabeza, como en el soldado amnésico de la obra de Anouilh, *El viajero sin equipaje*.

El siglo XX inventó el cine. La adaptación de una pantalla fluorescente al dispositivo de rayos X permite observar fácilmente el movimiento de la caja torácica y la luz de los pulmones al inspirar y al toser, es decir, espiar el funcionamiento de los órganos en el interior del cuerpo.

No obstante, la información de referencia sigue procediendo durante un tiempo de los cadáveres. El pintor Chicotot quiere expresar los progresos médicos en 1900 y pinta a una mujer joven posando como para un retrato y la radiografía intercala un tórax esquelético, rodeado de un marco como un cuadro, entre la cabeza y el resto del cuerpo carnoso. Las tarjetas humorísticas de principios de siglo utilizan este esqueleto para representar un «idilio playero a la moda de Roentgen», en forma de danza macabra a la orilla del mar. El juego con la muerte forma parte del «encanto» de las «imágenes de sombras chinescas», al que Roentgen dice haber sucumbido⁶⁹. La radiografía se convierte en un retrato diferente, es objeto de un fetichismo amoroso en el joven Hans Castorp de *La montaña mágica* de Thomas Mann, que se ensimisma en la contemplación de una radiografía pulmonar que le ha dejado su amiga, la hermosa Clawdia.

Al principio, la descripción de las radiografías era balzaquiana: «Las falanquinas y las falangetas [de la mano de un acromegálico⁷⁰] son muy curiosas si se observan minuciosamente. Sus extremidades son totalmente irregulares y caprichosas a causa de las gotitas o estalactitas óseas que chorrean, como si fueran cirios»⁷¹. Los rayos X exigían de sus adeptos un sistema de descodificación: «Los rayos X no se equivocan nunca, nosotros nos equivocamos al interpretar mal su lenguaje, o al pedirles más de lo que nos pueden dar»⁷². Todo está por inventar: la distancia óptima entre la fuente de radiación y el objeto, los ángulos de aproximación, y sobre todo, valorar la dosis correcta de radiación, en una época en la que no se dispone de métodos de medición.

Actualmente, la radiología aparece como el prototipo del examen *no touch*: los instrumentos se manejan a partir de una mesa situada a cierta distancia. El operador, generalmente invisible y poco comunicativo, está protegido detrás de su pantalla. A principios de siglo, el radiólogo sujetaba la pantalla con las manos, a unos centímetros del enfermo, modificaba la posición de éste sobre su silla o su camilla, prolongando el tiempo de exposición, compartiendo los riesgos de la insidiosa radiación.

El método de desciframiento ha evolucionado por etapas sucesivas. La primera consistió en comparar los clichés obtenidos sobre vivos y muertos, para quienes ya se disponía de un diagnóstico a partir de la autopsia. Luego los datos de la radiografía se comparaban con los del examen clínico. A continuación, la lectura se hace autónoma, las radiografías ya sólo se comparan con ellas mismas, a medida que se va esbozando una semiología específica, que identifica las zonas «claras» y «opacas», precisas o difusas, normales o patológicas. El término de skiografía (*skia*, «sombra» en griego), que se había propuesto en un principio, deja paso a una terminología menos equívoca. Un mundo de sombras accede progresivamente a la dignidad de representación del cuerpo, marcando el privilegio creciente que se concede a lo visual sobre otros datos sensoriales.

La tuberculosis pulmonar es el primer diagnóstico que se trabaja. Ya en 1900, Antoine Béclère propone una radioscopía sistemática de todos los enfermos hospitalizados⁷³, con la esperanza de que las anomalías en la movilidad del diafragma supongan una alerta precoz. Tras la decepción, la radiografía pasa al primer plano en la detección de la enfermedad. Como herramienta de objetivación que se puede colocar frente a la negación de los síntomas, cristaliza una historia que se escapa de las manos del sujeto. La «mancha húmeda» de Hans Castorp, descubierta por azar en su visita a un primo tuberculoso, se convierte en testigo de cargo que lo arrastra a la Montaña Mágica.

En 1914, el sanatorio de Davos era un establecimiento de lujo⁷⁴. En Estados Unidos, la radiografía es popularizada por las compañías de seguros, que se la exigen a sus clientes. En Francia, se sistematiza el radiodiagnóstico para la lucha antituberculosa con las ordenanzas de octubre de 1945. Se convierte en el prototipo de la detección masiva. La obligación de la radiografía se extiende a las mujeres embarazadas, a los futuros cónyuges y a todos los trabajadores en el momento del primer reconocimiento médico laboral. Se adelanta en poco tiempo al primer tratamiento eficaz: la estrep-

tomicina, anunciada desde 1942 pero aplicada a la tuberculosis únicamente después de la guerra.

A falta de tratamiento eficaz, se cuestiona el principio de la detección sistemática. La llegada de los antituberculosos consolida una medida que durante medio siglo ha constituido el modelo de lucha contra una plaga social a escala nacional. Sin embargo, los iconoclastas alegaban que el comentario lacónico «ITN» (imagen torácica normal), colocado rutinariamente sobre millones de radiografías, estaba muy lejos de ser una garantía absoluta de ausencia de tuberculosis⁷⁵. Como la vacunación obligatoria, está claro que la radiografía para todos cumplía unas funciones más allá de la medicina, recordando simbólicamente la solidaridad de los cuerpos y los espíritus frente al contagio que traspasa las barreras de clase y edad. El procedimiento universal se opone a las medidas específicas, factor de discriminación.

XIII. CUERPOS RADIATIVOS

Otros tipos de rayos abren el capítulo siguiente en la historia de la imaginación del cuerpo⁷⁶. Claude Bernard decía que penetraríamos en los secretos del funcionamiento del cuerpo «cuando pudiéramos seguir a una molécula de carbono o de nitrógeno, contar su historia y su viaje desde la entrada a la salida»⁷⁷. En 1935, cuando recibió su Premio Nobel, Frédéric Joliot-Curie proponía introducir en el organismo vivo elementos radiactivos para seguirlos en este famoso viaje y explorar órganos hasta entonces difíciles de visualizar como el hígado o el páncreas.

Los isótopos que se obtienen bombardeando un objetivo con neutrones constituyen la réplica de los átomos presentes en el cuerpo, pero se diferencian de ellos mediante una radiación procedente de la desintegración de un núcleo inestable, que permite seguir sus huellas por los meandros del organismo. Para que la puedan utilizar los médicos, esta radiación debe poderse detectar y además ser inofensiva, como es el caso del yodo 128.

La tiroides, órgano superficial situado en el cuello, no se puede visualizar en una radiografía. Sirve para fijar el yodo indispensable para fabricar las hormonas implicadas en el crecimiento. El yodo 128, con su vida media de 25 minutos, apenas permite media hora de trabajo para registrar la emisión de partículas. Gracias a un contador que el propio sujeto mantiene en el cuello, los médicos seguían la fijación del yodo en la tiroides, pero la curva

obtenida no se podía considerar una imagen. En 1940, el primer ciclotrón construido con fines médicos permite obtener isótopos de yodo menos efímeros. En 1949, se empieza a utilizar un contador en el que la radiación emitida por el cuerpo hace centellear un cristal. De ahí el nombre de centellografía (más conocida actualmente como gammagrafía). Desplazando manualmente el aparato provisto de un colimador sobre la tiroides, el operador construía punto por punto su imagen. Eran necesarias al menos dos horas para revelar en una cuadrícula de cuatrocientos puntos la «mariposa» de la tiroides: dos lóbulos separados por un istmo.

El procedimiento se extendió a otros órganos con isótopos diferentes, pero las imágenes fueron mediocres durante mucho tiempo. A partir de 1954, una cámara permitió desplazarse rápidamente por la totalidad del campo, o detenerse a voluntad en un punto preciso. Como en el cine, era posible observar una imagen que iba cambiando a lo largo del tiempo, y por consiguiente, asistir al funcionamiento de un órgano. A diferencia de la radiografía, o más adelante del escáner, la gammagrafía no se puede practicar en un cadáver, porque requiere células vivas capaces de fijar el trazador radiactivo. La imagen gammagráfica está íntimamente viva, aunque paradójicamente se obtenga mediante moléculas potencialmente destructoras.

Se pudieron obtener imágenes más claras del hígado, el cerebro, el riñón, los pulmones. El aparato permitía detectar un absceso o tumores situados en lugares profundos, inaccesibles para el examen físico. Al hacerlo girar alrededor del paciente, fue posible multiplicar los planos de corte y reconstruir órganos en tres dimensiones.

Los exvotos que se ofrendaban a los santos en caso de cura milagrosa representaban tradicionalmente un brazo, una pierna, o con menos frecuencia un seno o un ojo. La población conocía desde hacía tiempo el corazón y el hígado, a los que atribuía una forma de trébol de cuatro hojas, que correspondía muy de lejos a los lóbulos de los anatomistas. En cambio, otros órganos, como la tiroides, eran prácticamente desconocidos del público. En el siglo XX, los santos modernos reciben ofrendas que reflejan los conocimientos nuevos. La estatua de un doctor en su iglesia de Nápoles reina en medio de placas votivas de plata, claramente inspiradas por la imaginería médica, que ha pasado al dominio público: la tiroides es fácil de reconocer.

A causa de la demonización de lo nuclear, la medicina que lleva este nombre suscita actualmente inquietud. Los pacientes tratados mediante sustancias radiactivas son encerrados en cámaras de plomo, con canalizacio-

nes especiales para evacuar los residuos de un cuerpo sometido a una radiación que emana de sus propios órganos. Al salir, tienen dudas sobre el peligro de contaminación de su entorno. No es raro que se pida un aborto en caso de embarazo tras una gammagrafía. La gammagrafía ósea se ha convertido en sinónimo de detección del cáncer⁷⁸. La imagen del cáncer provocado por la radiación y la del cáncer detectado se contaminan mutuamente en una semántica de muerte, aunque actualmente la exposición ligada a una gammagrafía sea similar a la de la radiactividad natural en el ambiente (unos 5 milisieverts).

La gammagrafía ósea utiliza una molécula artificial ajena al organismo (el tecnecio). Una respuesta parcial a las angustias del público podría estar en la utilización de emisores de positrones que correspondan a sustancias omnipresentes en el cuerpo, como el oxígeno y la glucosa. Su corta vida responde además a la exigencia de observaciones particularmente fugaces, como el bombeo del flujo sanguíneo.

El interés de la medicina nuclear no sólo reside en la exploración fisiológica de órganos de difícil acceso, también inventa nuevas formas en el interior del cuerpo. El viaje de una molécula que, traicionada por su radiación, se fija en receptores específicos, dibuja en el cuerpo «compartimentos» que no tienen nada que ver con la anatomía de Vesalio. Así se esbozan tantas imágenes del cuerpo como marcadores elegidos, lo que sugiere la complejidad de las relaciones entre las partes del cuerpo y la existencia de un «lenguaje» interno, asociado a la existencia de mediadores y de receptores.

La noción de lenguaje químico del cuerpo da paso a un programa ambicioso de estudio del cerebro y del sistema nervioso. Es posible conocer el caudal sanguíneo cerebral mediante un indicio indirecto de la actividad neuronal. La glucosa marcada que hace aparecer las zonas activas del cerebro en colores (la gammagrafía ya ha dejado atrás el blanco y negro), permite si no comprender cómo se piensa, al menos «ver» el cerebro en actividad, no sólo cuando el sujeto ejecuta un movimiento, sino cuando se representa este movimiento: las zonas cerebrales se encienden en función del contenido del pensamiento, en función de que se trate de un movimiento de la cabeza o de la pierna, por ejemplo. Si forzamos un poco la descripción, la gammagrafía nos deja ver aquello cuyo vínculo con el cuerpo es más misterioso: el pensamiento. La expresión «el cerebro piensa» se convierte en una simplificación fascinante, «semánticamente intolerable, pero pragmáticamente aceptable»⁷⁹. Las neurociencias esperan afinar cada vez más estos jue-

gos de luces y comparar el repertorio de las imágenes vinculadas a diferentes emociones con el de otras especies animales. Un amplio abanico de drogas, de los tranquilizantes a los alucinógenos, está disponible para ayudar en esta empresa. Siglos de experiencia de los artistas y poetas, comedores de opio o consumidores de hachís y de peyote, se traducen en imágenes. Aunque resulta evidente que todo esto nos permite atisbar algo de las operaciones del cuerpo, estamos todavía lejos de descodificar nuestras reflexiones, nuestros amores, nuestras voliciones y todas las pasiones del alma.

La cámara de positrones⁸⁰ se ha convertido en la herramienta favorita de las ciencias cognitivas, fascinadas por el descubrimiento de una geografía mental a todo color, nuevo avatar de la teoría de las localizaciones cerebrales de las funciones motriz e intelectual. El término «imagería» ha favorecido la reaparición subrepticia del vocabulario de la imagen mental, antes asociado al paralelismo psicofisiológico, rechazado por los fenomenólogos.

La imagería médica manifiesta la ambivalencia de la imagen, duplicado de la realidad y engaño fundamental, portadora de información y de equívocos entre el objeto dado y construido. El olvido de su carácter de elaboración, unido a la fascinación prometeica de la medicina y de su público por su objeto, hace que estas imágenes, en lugar de ofrecer puntos de vista que deben sumarse a otros conocimientos, tiendan a imponerse como datos irrefutables: algunos neurofisiólogos consideran las nuevas técnicas un auténtico detector de mentiras. El cuerpo, tan influenciado en su capacidad de desencadenar, sufrir o modificar dolor, ¿quedaría por fin sometido a procedimientos que se escapan a toda hermenéutica! Persistencia de la idea de una ventana abierta al cerebro, que muestra al observador el pensamiento, o incluso el inconsciente alojado en su interior...

XIV. EL CUERPO ANTE EL RADAR

La ecografía difiere completamente de la medicina nuclear, aunque se haya desarrollado en los mismos ambientes, entre los radiólogos. A comienzos de la década de 1950, la ecografía utilizó con fines médicos la propiedad de los ultrasonidos (desarrollada durante la guerra) de comportarse como un radar y de reflejarse con una velocidad diferente en función de la densidad de los objetos encontrados, presentando así una especie de imagen del cuerpo. ¿Es necesario recordar que en el lenguaje popular «poner el

radar» es moverse de forma automática, guiándose más por la reverberación que por verdaderas percepciones?

Los «obstáculos» identificados por la nueva tecnología, evidentemente, se llaman tumor, quiste o absceso. Las primeras imágenes no se parecían a nada⁸¹: las zonas de transición entre los diferentes tejidos devolvían ecos parásitos de sus contornos imprecisos. Fue necesario una vez más inventar la semiología ante imágenes imposibles de superponer sobre las de la anatomía clásica. De ahí la reputación de la ecografía de ser una técnica difícil reservada para profesionales competentes, poco capaces de transmitir sus conocimientos y de justificar racionalmente su impresión de que en las profundidades del cuerpo se está desarrollando un proceso dañino.

No obstante, la ecografía pronto se hizo popular a causa de su aplicación en el diagnóstico y el seguimiento del embarazo. Antes, el diagnóstico del embarazo extrauterino (óvulo fecundado que no migra normalmente por la trompa) solía ser demasiado tardío, en la fase de ruptura y de hemorragia. Ahora puede tener lugar antes de que aparezcan los síntomas, ante una opacidad anormalmente situada fuera del útero, que permite un gesto quirúrgico mínimamente invasivo de expulsión del óvulo aberrante.

No obstante, la indicación principal de la ecografía, de hecho si no de derecho, consiste en facilitar el primer encuentro de la madre con un feto hasta entonces vivido desde el interior, el descubrimiento de su hijo antes del parto, percibido como un ser ajeno en el interior de ella misma. Es un encuentro cargado de emoción con una imagen que pronto ha ocupado su lugar en el álbum familiar, ante la que los niños podrán maravillarse y tratar de rememorar su vida anterior. La inocuidad del método y su facilidad de uso también han contribuido a convertirla en una técnica amable y reproducible hasta el infinito. Si bien el seguimiento en caso de un niño muy deseado o procedente de la fecundación *in vitro* puede llegar hasta una ecografía cada dos días, la Seguridad Social en Francia ha limitado los exámenes estándar a tres ecografías durante el embarazo. La satisfacción generalizada es testimonio del entusiasmo con que las mujeres participan en una aventura científica más accesible que los vuelos espaciales, así como del sueño del niño perfecto, plasmado en una imagen.

La ecografía informa a la futura madre no sólo del buen desarrollo del embarazo, sino también del sexo del feto. La consecuencia perversa es un control de la elección de este último. En China, donde las parejas sólo tienen derecho legalmente a un hijo, la ecografía se ha desarrollado de forma

explosiva, porque hace posible un aborto orientado, con el fin de obtener con seguridad el hijo varón tan deseado.

Durante mucho tiempo, las fases del embarazo fueron imprecisas, los periodos de aborto espontáneo mal delimitados y la condición del producto del aborto, incierta. Una maduración misteriosa precedía el momento en el que la mujer sentía moverse algo en su interior. El siglo XIX utilizó la luz arrojada por la fisiología y la medicina sobre la formación del embrión para establecer un control moral y teológico más estricto y luchar contra el aborto y la anticoncepción. Es el momento en que el término *foetus*, utilizado hasta entonces en francés en su sentido latino de producto de la tierra y de las especies animales, se especializa para designar exclusivamente al hijo del hombre. Las imágenes de la ecografía han transformado de forma todavía más radical la forma de percibir el embarazo. Las feministas han descrito este acontecimiento como el comienzo de una vida pública para lo que antes estuvo sumergido en la oscuridad y el silencio del útero grávido. Algunas vieron en esta visibilidad incongruente una nueva forma de desposesión, que ha llevado a definir el feto como «vida», sometido como tal a la jurisdicción de la Iglesia y del Estado. El derecho a la vida puede afirmarse a propósito del cigoto (célula resultante de la fecundación) con especial fuerza desde el momento en que ha sido materializado en imágenes presentadas como «el principio de la vida», grabado en directo⁸². Aunque el aborto se admite en la mayor parte de las legislaciones, la ecografía ha sensibilizado al público ante el destino singular del feto, que antes estaba en manos de una lotería silenciosa. Finalmente, la aparición de embriones sobrantes, residuos de la fecundación in vitro, ha planteado el problema de la condición de estos seres vivos, que todavía no son personas, pero pueden ser considerados sujetos de derecho como «personas potenciales», categoría inventada por los juristas. La mayor parte de las legislaciones europeas prefieren evitar definiciones y límites precisos, para no quedar encerrados en contradicciones insuperables entre el derecho al aborto y la protección de la vida.

La imaginería hace surgir una vida anterior del cuerpo, que acerca el embrión a la condición de individuo. La sociedad y los padres y tutores podrían verse obligados a rendir cuentas a este ser. El derecho estadounidense empieza a admitir procesos contra las madres que rechazaron el aborto terapéutico entablados por hijos minusválidos que exigen indemnizaciones en nombre del derecho a no existir⁸³, apropiándose de un pasado virtual al que les ha dado acceso la imaginería. Inspirado en los precedentes estadouni-

denses, el caso Perruche de 2000 suscitó grandes pasiones, que llevaron a los jueces a cambiar de opinión ante las consecuencias predecibles de la noción de «perjuicio de vida» y la posibilidad de una indemnización.

XV. EL CUERPO SOCIAL EN IMÁGENES

Junto a la radiografía y la gammagrafía, aparecieron otros tipos de imágenes digitales, obtenidas gracias a los progresos de la informática, como las procedentes de la tomografía (generalmente conocida como «escáner»), nacida en la década de 1970, y de la resonancia magnética nuclear. Aunque someta al sujeto a una radiación importante, el escáner ha sido acogido con especial fervor por parte del público, por dos razones: no exige inyecciones y sobre todo es más legible que una gammagrafía, se percibe como una superfotografía especialmente fiel, y por lo tanto da más tranquilidad. El escáner «de cuerpo entero» satisface las necesidades de seguridad global respecto a la salud, al ofrecer una imagen del cuerpo en su totalidad, lo que refuerza la idea de un control panóptico de todos los órganos, que por fin muestran todos sus secretos sin excepción.

La nueva iconografía, a causa del prestigio de la ciencia y de la fuerza misma de la imagen, habita ahora en el inconsciente colectivo y participa en una nueva cultura de la exploración y la inquisición de los cuerpos. Remodela las percepciones y las vivencias al presentarse como más auténtica que la realidad. El Estado interviene de diferentes formas en esta plasmación de la sociedad en imágenes, fomentándola con el fin de prevenir determinados cánceres (mamografía), o por el contrario, preocupándose por los efectos perversos de esta explosión, como ocurre con la ecografía. En el público encontramos la misma diversidad de reacciones. Los angustiados se aferran a cualquier exploración que les dé alguna garantía e insisten en reivindicar un «escáner de cuerpo entero» a intervalos regulares, o para los más modernos, una resonancia magnética funcional, con el fin de obtener una seguridad día a día del reflejo de la integridad de su propio cuerpo. Aunque en general una parte de la población reivindica la vigilancia (y la seguridad!) del cuerpo a través de la imagen, otra parte permanece refractaria a este desvelamiento impuesto, como demuestran algunas encuestas, como las consagradas a la aceptación de la mamografía sistemática entre las mujeres. Al temor de que el examen detecte una enfermedad insospechada se asocia la apren-

sión ante una exploración del cuerpo, percibida como una intrusión peligrosa. Las mujeres explican muy claramente que un cuerpo que no presenta síntoma alguno no debe ser «tocado» para no tentar al destino y poner en marcha una secuencia incontrolable⁸⁴.

En realidad, la transparencia del cuerpo puede resultar engañosa. El realismo aparente de la imagen no dispensa de una hermenéutica. Con la diversificación de los procedimientos de diagnóstico por la imagen y su prescripción a menudo anárquica, el problema de los artefactos ha adquirido una envergadura sin precedentes: la multiplicación de las exploraciones y los exámenes sistemáticos supone la producción de imágenes que desvelan anomalías de significado equívoco. A veces, se trata de una variante anatómica que certifica la diversidad de los cuerpos, o de la pervivencia de vestigios embrionarios que recuerdan la historia de la especie. A veces, la sentencia queda en el aire ante una imagen imposible de definir, que se puede percibir como una espada de Damocles sobre la cabeza del paciente.

XVI. EL CUERPO EN INTERNET

La imaginería, por muy esotéricos que sean sus instrumentos y las leyes fisicoquímicas que los inspiran, ha colocado las maravillas del cuerpo al alcance del público y ha fomentado la idea de una medicina todopoderosa, que, además, ha adquirido una nueva dimensión: la de una imagen como poder. Con la mejora de los dispositivos ópticos (fibras de vidrio extraordinariamente flexibles), en los que destaca la industria japonesa, la espeleología de la vida interior de los órganos permite intervenciones inéditas. La ejecución de gestos quirúrgicos durante las exploraciones con endoscopios adaptados a los órganos huecos (vejiga, estómago) no parece tener límites ni representar peligro alguno, ya que se lleva a cabo sin efracción, pasando por los orificios naturales. La cirugía magnificada por el verbo de Valéry —«Señores, están interrumpiendo el curso de nuestra ignorancia fundamental sobre nosotros mismos»⁸⁵— se va reduciendo a pasos agigantados. En gran número de afecciones ya no se abre para operar. El cirujano elimina la próstata entrando por la uretra, extirpa los quistes del ovario a través de una laparoscopia practicada desde el ombligo. A veces, ni siquiera opera el cirujano, sino un simple médico acostumbrado a hacer avanzar su tubo por la luz intestinal, suprimiendo de paso un tumor o un quiste. Con la ablación del

útero por vía vaginal, las antiestéticas cicatrices dejan de marcar para siempre este hecho. Sólo en caso de urgencia reaparece el cirujano clásico y, con una incisión mediana de arriba abajo del abdomen, ignora totalmente las precauciones estéticas.

El reino de la imaginería ha contribuido así a desrealizar el cuerpo sufriente. La medicina actual ya no se refleja en las escenas sangrientas de la sala de operaciones, tan populares en el cine y la literatura, sino que se proyecta en las composiciones digitalizadas y desencarnadas que pueden viajar hasta por correo electrónico. Los cirujanos incluso pueden operar bajo el control de un robot, o a través de él, en colaboración con equipos internacionales a través de Internet⁸⁶. El cuerpo sumergido en el mundo virtual se convierte en soporte de las proezas científicas.

Para sustituir el aprendizaje de la anatomía sobre cadáveres, obsoleta y desagradable, los informáticos estadounidenses han creado un modelo que ofrece en imágenes un equivalente digital del cuerpo humano: planos sagitales y frontales de un conjunto interactivo, por no decir amigable, etiquetado y numerado, que centenares de estudiantes pueden analizar y diseccionar a voluntad, sentados en un sillón, siempre que dispongan de un ordenador⁸⁷.

El programa, denominado *The Visible Man*, el hombre visible, no está totalmente desencarnado. Este hombre, que pronto pasará por todas las manos, tiene una historia que vincula una tecnología de vanguardia con una larga tradición de angustia y de muerte, una tradición penal. El modelo no ha sido diseñado *in abstracto*, sino a partir de un hombre muy real, uno de esos condenados estadounidenses que viven en las antecámaras de la muerte durante años antes de ser enviados al más allá con una inyección de cianuro. Se trataba de un hombre de treinta y cinco años que siempre creyó que sus recursos iban a salir adelante. Aunque aceptó anticipadamente donar su cuerpo a la ciencia, no pasó ni un solo día en la cárcel sin frecuentar el gimnasio. Así que regaló a los médicos del siglo XXI un cuerpo perfecto, músculos sin un átomo de grasa.

Al tratarse de un hombre, ¿quiere eso decir que el sexo masculino tiene siempre la prioridad? ¿Que las feministas no se preocupen! *The Visible Woman*, la mujer visible, pronto estará disponible en el ordenador por el mismo procedimiento. Sin embargo, su historia es muy diferente: se trata de una enferma fallecida de insuficiencia cardíaca y no posee las características estéticas de su homólogo masculino.

CONCLUSIÓN. EN LOS ALBORES DEL SIGLO XXI: «CONÓCETE A TI MISMO»

La historia del cuerpo en el siglo XX es la de una intervención progresiva de la medicina, que enmarca los hechos ordinarios de la vida, desplaza los hechos consumados y multiplica las posibilidades. A lo largo de los dos primeros tercios del siglo, la medicina, fortalecida por sus éxitos en la exploración del cuerpo y la prolongación de la vida, parecía camino de conquistar un monopolio casi exclusivo de la gestión del cuerpo y la revelación de sus secretos. Su dominio ha seguido aumentando con la extensión de sus intervenciones más allá del ámbito de la enfermedad propiamente dicha. Por así decirlo, ha desaparecido la esterilidad masculina, las mujeres menopáusicas pueden concebir, los órganos desgastados pueden ser sustituidos y los genes parecen estar a nuestro alcance. Los conocimientos médicos se han infiltrado en el imaginario público, ilustrados por una imagería poderosa que representa sus nuevos poderes. El propio cuerpo ha sido remodelado profundamente por la medicina. Los minusválidos pueden utilizar nuevas prótesis, en muchos casos casi invisibles. Mañana quizá sea posible sustituir los vasos de pequeño calibre por injertos sin que se coagule la sangre en su interior, regar con sangre sintética órganos de animales humanizados o artificiales, desarrollar el corazón-máquina de Alexis Carrel. Los microprocesadores permitirán a los tetrapléjicos mover brazos y piernas.

La riqueza de la información acumulada, la gravedad de las decisiones que hay que tomar, la implicación de las conductas personales en la asunción del riesgo, con el reconocimiento del peso de las particularidades genéticas, los deseos de transparencia de la sociedad civil y la impaciencia de los ciudadanos respecto a la tutela médica⁸⁸, han favorecido el despertar de simples sujetos frente al destino del cuerpo singular que está entre sus manos. El aumento de los saberes-poderes de los médicos despierta inquietud, en la corporación médica y en el público, y alimenta la exigencia de que el individuo participe más en las decisiones que le conciernen. Se manifiesta así un doble ideal de transparencia: transparencia del cuerpo respecto a uno mismo y transparencia en las decisiones de la sociedad.

Hasta ahora provocaba un cierto malestar popular la idea de llegar a un interior percibido como diferente de lo que se ofrece en superficie a la mirada de los otros, el yo-piel⁸⁹, único portador auténtico de la individualidad. La invitación socrática al viaje interior, «Conócete a ti mismo», que ha mar-

cado la filosofía occidental, dejaba al margen el cuerpo, no sólo como contingencia, sino como obstáculo para el trabajo reflexivo. En los albores del siglo XX, la exploración freudiana del inconsciente representó un intento de introducir de nuevo a la persona en su propio cuerpo. Ahora todo el cuerpo parece más accesible y vinculado a la expresión de un *yo*⁹⁰.

Aunque numerosas técnicas de imaginería médica siguen siendo monopolio de los expertos, algunas han salido de la sombra terrorífica del hospital para alojarse en pequeñas estructuras similares a otros centros de consumo, entre la farmacia y el estudio fotográfico. Podemos imaginar en el futuro salitas discretas, como sex-shops, en las que sin testigos todos podremos introducirnos en nuestro propio cuerpo. Se abre así un reencuentro entre los conocimientos científicos y profanos, y también la negociación para un nuevo reparto de papeles entre médicos y pacientes potenciales, es decir, la totalidad del género humano.

Los progresos de la medicina han lanzado una aventura menos espectacular que los viajes interplanetarios, pero igualmente cargada de interrogantes sobre un futuro que hay que proteger y anticipar. En una situación ideal, el conocimiento preciso por parte del individuo de sus potencialidades genéticas podría permitirle algún día modificar su estilo de vida y cambiar su destino. De esta forma, aumenta la responsabilidad del individuo hacia su propio cuerpo. En una última etapa, plenamente posmoderna, el individuo, asumiendo el conocimiento íntimo de su propio cuerpo, podría gestionar plenamente este cuerpo y hacer realidad el proyecto utópico formulado por Descartes de ser el médico de sí mismo⁹¹.

El cuerpo frente a la medicina



1. Amedeo Bocchi (1883-1976), *La convalecencia*, Florencia, Galleria d'Arte Moderna.

Languidez y delicias ocultas de un tiempo suspendido. ¿Cuándo habrá que volver a la realidad?, dicen las miradas abstraídas de los tres personajes.



2. Amedeo Garufi, bajorrelieve de mármol que representa a San Giuseppe Moscati (1880-1927), médico canonizado, en la iglesia de Gesù en Nápoles, donde está enterrado y es objeto de un culto popular.

Aunque la curación viene de Dios (de donde procede la luz que baña al enfermo), el médico, el hombre del estetoscopio, se ha convertido en el intermediario obligado.



3. Pruebas cutáneas de reacción a la tuberculina en una clínica de Viena durante una campaña masiva en 1948.

El líquido inyectado debe secarse. Connivencia de la niña y de los niños, serios frente a la prueba, la inyección que detecta la tuberculosis.

Esta prueba llevaba antiguamente el nombre de su inventor, Von Pirquet, médico vienés.



4. Desnudez marcial de rigor para los enrolados en la Legión Extranjera antes de embarcarse rumbo a Argelia, hacia 1950. Marsella.

Primacía de la mirada del médico, a quien corresponde seleccionar a los futuros combatientes.

5. Tarjeta postal de propaganda del Ministerio de Sanidad para fomentar la vacunación contra tres enfermedades contagiosas de la infancia, hacia 1980.

Los mandamientos médicos. Este eslogan ya no responde a la sed de información del público.





6. Persona mayor y su enfermera en el hospital internacional de la Ciudad Universitaria, hacia 1986, París.

Breve apretón de manos. En un momento de tratamientos médicos de elevado nivel tecnológico, el tacto sigue siendo una forma de comunicación esencial.



7. Arriba a la derecha, servicio de reanimación del hospital Norte de Marsella, 2005.

¿Protegido de los microbios o apartado de los seres vivos? La soledad del enfermo en una unidad de cuidados intensivos.



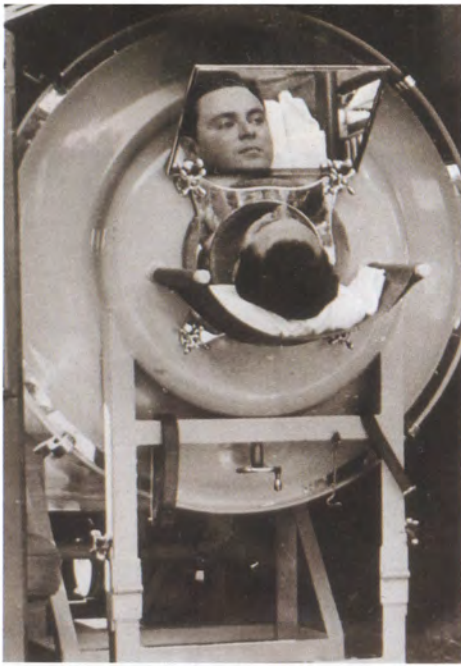
8. Un prematuro en una unidad de cuidados especializados en Fénix, Arizona.

La llegada al mundo está muy medicalizada. La técnica desplaza a los padres.

9. Cirugía efectuada mediante endoscopia en un hospital de Berlín, 2004.

El cirujano ha deslizado el endoscopio en una pequeña incisión realizada en el ombligo y sigue en el monitor la progresión de la pinza por la luz del tubo. Un día podría sustituirlo un robot.





10. Uno de los primeros prototipos de pulmón de acero o respirador para poliomielitis, hacia 1939.

A bordo de un aparato fabricado especialmente para él por unos ingenieros (la máquina realiza mecánicamente los movimientos de la caja torácica), un joven millonario estadounidense dio la vuelta al mundo. Mira el paisaje desde el espejo que tiene frente a él. Sale del pulmón una hora al día.

11. Sesión de diálisis por insuficiencia renal en una clínica alemana, 2003.

Depuración de la sangre (dializador a la derecha de la imagen) y *fitness* (bicicleta en primer plano) dejaron de ser incompatibles. Una versión atractiva de la gestión óptima de una enfermedad crónica, sin duda exageradamente optimista.

12. Denis Chatelier, con las dos manos injertadas, 2003, Francia.

El trasplante fue un éxito (enero de 2000): estas manos cruzadas, venidas del más allá, parecen todavía independientes de su nuevo poseedor.



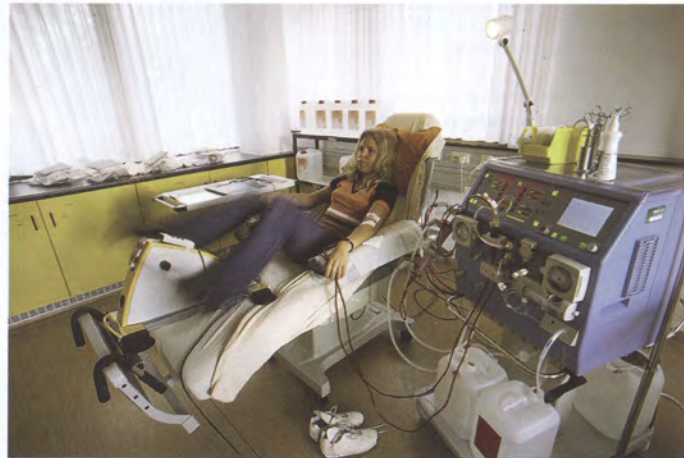
13. Un campeón en los Juegos Paralímpicos cruza la línea de meta.

La proeza relativiza la minusvalía y acaba borrando las diferencias.



14. El «brazo biónico» de Jesse Sullivan: una primicia, según el Instituto de Reeducción de Chicago, 2005.

Ensayo en un amputado de una prótesis accionada por los nervios del hombro insertados en músculos torácicos. ¿Cuándo llegarán los módulos electrónicos implantados en el cerebro o en la médula para mover al autómatas humano?



15. Multigeneración, 1999, Francia.

1, 2, 3, 4, 5. Rumbo a la inmortalidad. Cinco generaciones marchan en el gran desfile del siglo XX.



16. Imagen de propaganda con ocasión del Día Mundial sin Tabaco lanzado por la OMS, 2004.

Pulmones nuevecitos para la nueva Eva. La extraña descendencia de las Venus anatómicas de los museos de cera.



17. Niña de siete años enferma de sida, 2001, Bangkok, Tailandia.

La iconografía de los enfermos de la piel antes estaba reservada al infierno de las bibliotecas. Sin embargo, aquí lo más importante, al igual que las lesiones cutáneas, es la mirada de la huérfana, que empuja al espectador a enrolarse en la lucha contra el sida.





18. Ferdinand Hodler, *Valentine Godé-Darel en su lecho de enferma*, 1915, Basilea, Kunstmuseum.



19. Ferdinand Hodler, *Cabeza inclinada a un lado de Valentine Godé-Darel moribunda*, 1915, Basilea.



20. Ferdinand Hodler, *Valentine Godé-Darel muerta*, 1915, Basilea, Kunstmuseum.

Serie de retratos realizados por el pintor a la cabecera de su mujer agonizante. Con la extinción progresiva de los colores, la desaparición de la mirada, el pintor capta el paso del cuerpo de vivo a cadáver. El médico que atiende a los moribundos une la capacidad de observación con la curiosidad por el más allá.

21. Radiografía, en Eugène-H. Weiss, *Las maravillas de las ciencias y de la industria*, París, 1926.

Maravillados ante la ciencia: los aprendices de radiólogos olvidan toda prudencia ante los rayos. El despliegue de la imaginaria médica del cuerpo es una aventura científica fundamental del siglo xx. Responde al deseo del enfermo de obtener seguridad mediante documentos irrefutables. La fabricación de las imágenes sigue siendo técnica y es difícil descifrarlas para quien no sea especialista.



22. Arriba, a la derecha, gammagrafía ósea, 1995.

Cara y cruz de una gammagrafía que detecta un tumor (zonas hipercoloreadas).

23. Ecografía obstétrica (4º mes de embarazo), 2005.

Una revolución cultural. El feto se incorpora al álbum familiar.

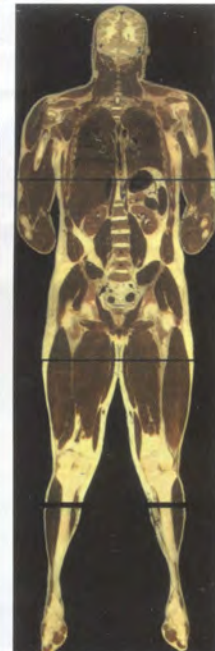
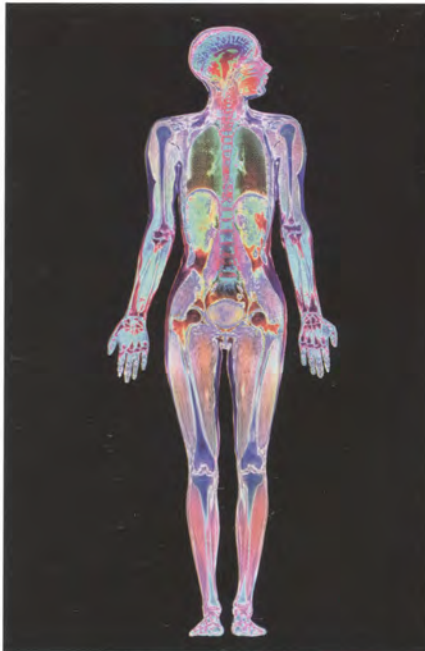


24. De cuerpo entero, obtenido mediante resonancia magnética nuclear (RMN), 1997.

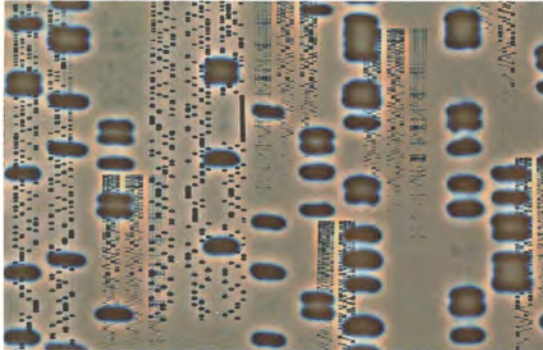
Imagen producida mediante un barrido del cuerpo y la combinación digital de los diferentes planos obtenidos. El escáner da seguridad al usuario por la globalidad de la imagen del cuerpo y su proximidad con una fotografía realista.

25. Programa *The Visible Man*, 1986, University of Colorado, National Institutes of Health.

El estudiante de medicina ahora puede hacer autopsias en su ordenador. Pero este cómodo aprendizaje de la anatomía ya no le introduce en la realidad del cuerpo enfermo.

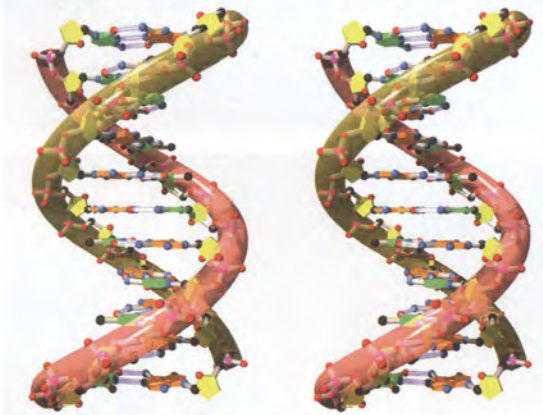


Invención y puesta en escena del cuerpo genético



1. Secuencias de ADN.

El secuenciado del genoma produce un mapa que permite localizar los genes que codifican determinadas proteínas. Hace visible la estructura genética de un organismo específico. Gran parte del genoma (aproximadamente el 98 por ciento) no está determinado respecto a su función: es lo que se llama *junk DNA* (ADN «basura»).



2. Moléculas de ADN.

En 1953, Watson y Crick muestran que los cromosomas están formados por una proteína de ácido desoximbonucleico (ADN), cuya estructura en doble hélice permite combinar cuatro tipos de aminoácidos (A, C, T, G), de acuerdo con modalidades variables que codifican las múltiples proteínas del cuerpo. De esta forma, la diversidad de los cuerpos humanos queda reducida a la sencillez de una única proteína.



3. Ethan Hawke en la película de Andrew Niccol, *Gattaca*, 1997, Estados Unidos.

En la película *Gattaca*, los mapas genéticos se utilizan como documentos de identidad en una sociedad eugenética, basada en la discriminación de los seres humanos en función de la calidad de sus genes. El protagonista consigue engañar al sistema de detección y vivir como un individuo «superior» a pesar de la debilidad de su material genético.

2

Invención y puesta en escena del cuerpo genético

FRÉDÉRIC KECK Y PAUL RABINOW

En 1997, a propuesta del Comité Internacional de Bioética, la Conferencia General de la Unesco adoptó una «Declaración Universal sobre el Genoma Humano y los Derechos Humanos», cuyo principio es el siguiente: «El genoma humano es el sustrato de la unidad fundamental de todos los miembros de la familia humana, así como del reconocimiento de su dignidad intrínseca y su diversidad. En un sentido simbólico, es el patrimonio de la humanidad»¹. Nueve años después del lanzamiento del Proyecto Genoma Humano, y tres años antes del anuncio de la obtención de la secuencia total del genoma, esta declaración humanista articula de forma confusa los principales elementos de la nueva representación del cuerpo producida por el conjunto de los actores —científicos, asociaciones de enfermos, juristas, comités de ética, estados y empresas privadas— que se agrupan alrededor de la nueva genética². ¿Podríamos decir que el genoma actúa de forma invisible como una estructura subyacente al conjunto de los comportamientos comunes a la «familia humana»? Si una nueva imagen del cuerpo emerge de estos nuevos conocimientos, ¿en qué medida permite conocer lo que tienen en común todos los cuerpos humanos? Vamos a plantear las cosas de forma más sencilla: si los recientes descubrimientos científicos nos dan una representación de «nuestro genoma», ¿cuál es el alcance del «nuestro» que acompaña al genoma? Es decir, ¿en qué medida la forma en que la genética hace visible la identidad de «nuestro cuerpo» nos obliga a sentirnos implicados? Por decirlo de forma más provocadora: ¿en qué nos afecta la genética?

Se han dado varias respuestas a estas preguntas en la última década, que servirá de marco a este estudio. Para los científicos, y para la mayor parte del público que descubre sus resultados a través de los medios de comunicación, la genética tiene como objetivo obtener un mapa de esta estructura subyacente que determina el desarrollo del cuerpo. De acuerdo con una relación sinecdótica en la que la parte expresa literalmente el todo a su nivel propio, el mapa del ADN nos permitiría ver en modelo reducido lo que somos en lo más profundo de nosotros mismos³. La diversidad de los cuerpos humanos se inscribe así en un libro único, cuyo producto son las historias singulares de esos mismos cuerpos⁴. Por otra parte, para las asociaciones de enfermos que se han movilizad o alrededor de la investigación sobre la identificación de los genes responsables de sus enfermedades, la genética es una luz de esperanza, y muchas veces una decepción, en las que el destino personal puede asumir la forma de un gen identificable. Los cuerpos se exponen así colectivamente a la investigación científica, en la intimidad de sus sufrimientos y la publicidad de sus genealogías. Finalmente, para los que anticipan o temen las consecuencias jurídicas y comerciales del conocimiento del genoma humano, la genética es un conjunto de predisposiciones y probabilidades que permiten prever los comportamientos futuros de unos individuos aparentemente sanos y normales. El cuerpo genético se convierte así en el cuerpo reticulado de la población, cuerpo atravesado por normas y estándares, centro del control y de la formación de uno mismo. La genética ha transformado, o contribuye a transformar, junto con otras mutaciones, nuestra mirada sobre el cuerpo, al menos en tres aspectos: cuerpo digitalizado y programado del hombre universal, cuerpo doliente expuesto y sin embargo activo del enfermo, cuerpo cuadrículado y normalizado de la población. Todos estos cuerpos deben pasar por la estructura genética para hacerse visibles y llegar a un conocimiento de lo que actúa en su interior. El genoma aparece así como el escenario en el que actores muy diferentes, y a menudo antagonistas, representan comedias o tragedias bajo la mirada atenta y solícita de un coro humanista.

Estas tres representaciones del cuerpo han sido cuestionadas por los recientes descubrimientos de la genética. En lugar de revelar el secreto de lo que caracteriza al hombre universal, el mapa del genoma humano muestra analogías estrechas entre el hombre y el resto de los seres vivos: los genes humanos suelen identificarse en la mosca, el gusano o el ratón. Por otra parte, después de haber desarrollado pruebas que permiten detectar con enorme

seguridad algunas enfermedades cuya transmisión genética ya se conocía, los científicos se interesan ahora por todas las formas posibles de enfermedad o de trastorno. La genética de las poblaciones tiene ahora, tras la secuencia del genoma humano, una forma radicalmente diferente de la que adoptó en un principio en la década de 1950, más atenta a las singularidades individuales. El escenario genético se está reconfigurando constantemente, a medida que se van sumando actores y se van modificando papeles: es un *Living Theater*.

¿Qué vemos cuando miramos la molécula de doble hélice del ADN, el resultado de una prueba genética o una porción del mapa de nuestro genoma? ¿Es un doble de nuestro cuerpo, que nos permite ver lo que somos realmente, como la sombra que nos acompaña o el reflejo de un espejo, o el fantasma que nos persigue, mezcla de concepciones racionales e imaginarias, de representaciones tecnocientíficas y de fantasías llegadas de la noche de los tiempos? Es posible que, por un extraño juego de desdoblamiento, mientras producimos los genes a través de la mirada científica que dirigimos a los constituyentes definitivos de nuestras células, ahora son los genes los que nos miran, devolviéndonos una imagen de nosotros mismos, obligándonos, como sujetos, a asumir la vida de nuestros cuerpos.

I. DE LA GENÉTICA AL MAPA DEL GENOMA HUMANO

El descubrimiento de las leyes de transmisión de los caracteres visibles de los organismos vivos fue obra de Mendel en 1865, pero fue ignorado durante un siglo. La palabra «genética» fue introducida por William Bateson en 1903 y la palabra «gen» en 1909, por Wilhelm Johannsen: entonces designaba el equivalente para la biología de lo que el átomo es para la química, el constituyente más elemental de la vida, cuyas combinaciones explican todos los fenómenos biológicos⁵. La primera identificación de un gen en el laboratorio fue realizada en 1910 por Thomas Morgan. La utilización de rayos X por Hermann Muller permite producir las primeras mutaciones genéticas y establecer una relación estrecha entre los genes y las proteínas. Cuando James Watson y Francis Crick describieron en 1953 la estructura de doble hélice de la molécula de ADN, se pudo comprender cómo el ADN puede servir de matriz para su propia copia y transmitirse hereditariamente. El trabajo fundamental sobre el código genético llegó en las

décadas de 1960 y 1970, con el descubrimiento en 1959 del papel de los genes reguladores por parte de François Jacob y Jacques Monod y el del primer gen no ligado a la reproducción sexuada en 1968. A finales de la década de 1970, ya existían numerosas herramientas capaces de manipular el ADN: el cultivo de células madre, las enzimas de restricción y de reparación del ADN, la transcripción del ADN en ARN, el uso de bacterias y vectores virales para transportar fragmentos de ADN a las células. En la década de 1980, los biólogos moleculares desarrollaron la producción de ADN en serie: la síntesis y la secuencia de ADN, el gel de electroforesis, el uso de cromosomas artificiales de las células (*Yeast Artificial Chromosomes*, YAC), la reacción en cadena a la polimerasa (*Polymerase Chain Reaction*, PCR). Finalmente, la técnica del *knock-out* permite identificar la función de los genes, sustituyendo in vitro una copia normal por una copia anormal.

La imagen del gen que se deriva de estos descubrimientos científicos y tecnológicos es bastante diferente de la unidad de código concebida por Mendel y sus primeros sucesores. Más que de «gen», entidad que cada vez resulta más imprecisa, los biólogos hablan ahora de «genoma», con el que se refieren al conjunto del material molecular contenido en los pares de cromosomas de un organismo particular, transmitido de generación en generación. La ventaja de esta noción es que permite tener en cuenta el material molecular de los cromosomas cuya función se desconoce todavía. El genoma humano está formado por tres mil millones de pares de bases, pero los biólogos consideran que el 98 por ciento del genoma humano todavía no tiene funciones identificadas. Este ADN adicional (denominado *junk DNA*) puede estar reservado para usos futuros, o desempeñar un papel estructural, o resultar de un accidente, o ser redundante. Por lo tanto, el genoma es más que los genes: es el ensamblaje organizado de los genes, cuya combinación influye sobre la acción de un gen particular. Los genes son el 2 por ciento del ADN que se codifica para una proteína cuya función está identificada. El tamaño de un gen varía entre diez mil y dos millones de pares de bases y suele ser difícil saber dónde empieza o termina un gen. No constituye una unidad espacial continua, sino una secuencia de porciones codificadoras o reguladoras (los exones), separadas por porciones sin significado (los intrones).

En los años de euforia de la biología molecular, el gen debía dar acceso a la estructura invisible del cuerpo⁶. Sin embargo, esta estructura aparece actualmente en gran medida como imprecisa⁷. Para convertir esta indetermi-

nación estructural en campo de investigación y de experimentación se lanzó en 1989 un proyecto tecnocientífico de una envergadura desconocida en la biología: el Proyecto Genoma Humano (*Human Genome Initiative*). El razonamiento de los biólogos era el siguiente: como la función de cada gen es difícil de identificar, es mejor cartografiar la totalidad del genoma humano, para identificar a continuación la expresión de los genes en función de su posición en la estructura global. Esta idea se lanzó en Estados Unidos a mediados de la década de 1980 y, tras numerosas discusiones sobre su coste, su eficacia, su importancia científica y sus riesgos sociales, fue aprobada por el Congreso de Estados Unidos. Para el primer año se asignaron cien millones de dólares, repartidos entre los National Institutes of Health y el Departamento de Energía. La estrategia se basó en el trabajo de múltiples centros de investigación que cartografiaban cromosomas diferentes, siguiendo el principio de la competencia científica. Las empresas privadas (la más famosa es Celera Genomics) entraron en el campo de la investigación a lo largo de la década de 1990. Flujos masivos de dinero se sumaron a la abundancia de material genético producido por las tecnologías de secuenciamiento. En 2001, el Gobierno de Estados Unidos, la fundación británica Wellcome Trust y la empresa de biotecnología Celera Genomics anunciaron la realización del primer mapa completo del genoma humano.

Este mapa modificó profundamente las concepciones de la diferencia entre el hombre y los otros animales. Se descubre que el genoma humano tiene tantos pares de bases como la mosca, y que el maíz y la salamandra tienen treinta veces más. Se descubre que el «código genético» no ha cambiado a lo largo de la evolución y que muchos genes son fundamentalmente los mismos en los organismos más simples y en el hombre. Como, por razones éticas y científicas, aquéllos son más fáciles de estudiar, gran parte de nuestros conocimientos sobre el genoma humano vienen de la experimentación sobre la mosca (la drosófila de T. Morgan, elegida porque su reproducción es muy rápida), el gusano (el nematodo *C. Elegans* utilizado por S. Brenner para comprender el desarrollo del sistema nervioso), la levadura o la rata, cuyos genes se asemejan mucho más a los genes humanos que los de todos los demás organismos. El gen *homeobox*, cuya función se considera actualmente como esencial en la regulación del desarrollo embrionario, se estudió en primer lugar en la mosca⁸. La apariencia visible del cuerpo humano queda así vinculada a una estructura invisible en la que ínfimas modificaciones producen cuerpos radicalmente diferentes: fenotipos diferentes, genotipo

similar. Así, ya no hay ni monstruos ni ley: la propia estructura explica tanto la norma como lo que parece su desviación, abriendo así un campo para el análisis de las causas de esta desviación⁹. Se hace posible transferir un gen de un organismo complejo a un organismo más sencillo, con el fin de estudiar su funcionamiento o de producir un material molecular necesario¹⁰. ¿Puede darnos el animal la clave del conocimiento y de la curación de las enfermedades del hombre?

II. LAS ENFERMEDADES GENÉTICAS Y LAS ASOCIACIONES DE ENFERMOS

La cartografía del genoma humano tiene por objetivo, entre otros, identificar los genes responsables de las enfermedades cuya transmisión hereditaria ya se conocía, aunque no se conociera ninguna forma de intervenir. El descubrimiento del origen genético de algunas enfermedades ha supuesto un cambio radical en el pensamiento médico, pues conduce a identificar «el mal» en las determinaciones definitivas del cuerpo, dando además posibilidad de intervenir sobre este mal. Lo que hasta ahora se consideraba un destino hereditario se convierte en un posible campo de acción en el escenario del genoma para actores interesados en la enfermedad por diferentes razones: la tragedia se convierte en drama, el Pathos da paso a un nuevo Logos, inscrito dentro de acciones singulares.

Los descubrimientos de la biología molecular han permitido comprender mejor cómo se transmite hereditariamente una enfermedad. Lejos del imaginario del agente maligno transmitido de un cuerpo a otro a través de la concepción, que se formó a lo largo del siglo XIX desde una revisión científica del pecado original, la genética nos muestra ahora que una enfermedad hereditaria se deriva de la mutación imprevista de una parte del ADN durante la duplicación, mutación que luego se transmite de forma necesaria si es dominante o, si es recesiva, cuando se encuentra con una mutación similar. Por ejemplo, la mucoviscidosis (en inglés *cystic fibrosis*), que es la enfermedad monogenética más frecuente en la población europea, se deriva de la mutación de un gen que produce una mucosidad demasiado viscosa que bloquea las vías respiratorias y los canales del páncreas¹¹. La búsqueda del gen responsable de una enfermedad suele consistir en establecer los vínculos entre este gen y otros genes conocidos, de acuerdo con la

técnica del *linkage*, de modo que se pueda identificar su posición en el mapa del genoma y se pueda, si es posible, detectar mediante una prueba.

El descubrimiento de una enfermedad genética implica una relación nueva con el cuerpo, ya que un paciente puede tener una enfermedad que todavía no se ha manifestado. El caso más dramático es el de la enfermedad de Huntington, que se suele manifestar después de los cuarenta años y provoca desórdenes motores, crisis de epilepsia, un humor depresivo, demencia y muerte en unos años. Esta enfermedad genética es dominante, pues se deriva de la mutación de una sola de las dos copias de los genes implicados, que produce una proteína tóxica para el sistema nervioso. Se transmite genéticamente con una probabilidad del 50 por ciento. El diagnóstico de esta enfermedad es posible con un margen de seguridad bastante amplio sobre individuos adultos y en buen estado de salud, y lleva así a anunciar el carácter inevitable de una enfermedad que se manifestará veinte años más tarde. La prueba genética aparece como una imagen del cuerpo en blanco y negro: da una respuesta afirmativa o negativa a la cuestión de la identidad personal, haciendo visible la enfermedad o la ausencia de enfermedad. Una mujer de treinta y cinco años cuya abuela, madre y tía han muerto de la enfermedad de Huntington, cuando sabe que la prueba de la enfermedad de Huntington ha dado negativo, nos dice: «La enfermedad es como mi doble. Con este resultado, paso de la enfermedad a la ausencia de enfermedad. ¿Quién soy yo?»¹². Vivir con una enfermedad toma un sentido diferente cuando está representada en el escenario del genoma: la identificación con la enfermedad y con todo un destino familiar produce un doble del cuerpo, que con la prueba genética muestra su carácter real o fantasioso.

El diagnóstico genético establece una relación particular entre el médico y el enfermo, ya que este último dispone de un tiempo bastante largo para participar en la investigación sobre la erradicación de su propia enfermedad. El cuerpo del enfermo se convierte en el lugar en que se proyecta la enfermedad futura y en el que se ejerce la investigación presente: puede situarse a ambos lados del microscopio, como objeto y como sujeto. Por ejemplo, en Estados Unidos, Nancy Wexler y su padre, Milton Wexler, tuvieron un papel muy importante en el fomento y el apoyo de la investigación genética sobre la enfermedad de Huntington, que permitió localizar el gen responsable en 1993, tras descubrir que su madre y esposa padecía esta enfermedad¹³. Frente al carácter inevitable de una enfermedad cuyo destino parece programado, la movilización de la investigación científica por parte

de las asociaciones de enfermos ha introducido la urgencia del tiempo de la curación en la estructura formal y aparentemente inmutable del código genético. De esta forma, los científicos que trabajan sobre la enfermedad de Huntington combinan el estudio de la progresión de la enfermedad sobre los cuerpos dolientes con la investigación en el laboratorio sobre el gen determinante, aunque esta investigación se puede cruzar con sectores de la genética muy alejados de la enfermedad en cuestión.

La identificación de las enfermedades genéticas ha sido un potente motor de la investigación sobre el genoma, como podemos ver en el caso francés de la alianza entre el Centro de Estudio del Polimorfismo Humano (CEPH) y la Asociación Francesa contra las Miopatías (AFM). EL CEPH fue fundado en 1984 por Jean Dausset, profesor del Collège de France y premio Nobel de Medicina por su investigación sobre la función inmunitaria del sistema HLA, con el fin de establecer un mapa genealógico del genoma humano a partir de las familias mormonas de Utah y de enfermos aquejados de la enfermedad de Huntington¹⁴. El estudio se basaba en cuarenta familias sobre las que se podía proceder a un estudio genealógico extensivo, que constituirían una especie de laboratorio natural. La inflexión decisiva llegó cuando Bernard Barataud, fundador de la AFM, visitó el laboratorio de Jean Dausset. Cuando su hijo murió de miopatía de Duchenne o degeneración muscular, Barataud reaccionó ante la arrogancia y la opacidad de los médicos, con los que había hablado antes, apoyando de forma militante la investigación genética. La forma en que relata el momento en que se enteró del origen genético de la enfermedad de su hijo es impresionante: «Bruscamente, he recibido una información desconcertante, inesperada. “Todos los miembros de la AFM en el anfiteatro dentro de tres minutos”. En el anfiteatro, un joven estadounidense de veintiséis años, Anthony Monaco. De repente, el silencio absoluto se vuelve mágico. En la pared, en las diapositivas azuladas, aunque no se comprenda el inglés, parece evidente que el estadounidense anuncia un descubrimiento: cromosoma X, *Duchenne Muscular Dystrophy*, el gen se encuentra en XP21. El gen. El origen de la enfermedad de Alain está delante de mí. Por primera vez, puedo contemplar a la bestia»¹⁵. La investigación genética hace visible un mal alojado en lo más profundo del cuerpo, pero en lugar de obligar a mirarlo de frente en una confrontación trágica, incita a la acción para intervenir en los cuerpos.

La AFM desempeña un papel crucial en la sensibilización del público sobre la investigación genética a través de la organización del Téléthon¹⁶. Si-

guiendo el modelo creado por Jerry Lewis en Estados Unidos, Barataud propició un movimiento de solidaridad de una envergadura excepcional con las enfermedades consideradas «huérfanas» porque afectan a una población relativamente reducida¹⁷. La exposición televisiva de los cuerpos dolientes de los enfermos, que contrasta con la imagen de los cuerpos enérgicos de los que se movilizan para ayudarlos, ha sido un momento espectacular de la política de compasión en los medios de comunicación¹⁸. Además, ha tenido efectos científicos directos, a través de la creación del Généthon, centro de investigación avanzada creado a partir de los laboratorios del CEPH en la Génopole de Évry. El Généthon fue presentado por uno de sus fundadores, Daniel Cohen, como «una gran fábrica para encontrar los genes implicados en las enfermedades hereditarias que será útil para toda la comunidad científica»¹⁹. Su financiación procedía en un 70 por ciento de la AFM. En él trabajaron un centenar de investigadores, pero también niños y jóvenes aquejados de miopatías, que contestaban al teléfono o atendían la cafetería. El Généthon fue la contrapartida técnica del espectáculo del Téléthon: por un lado los cuerpos dolientes, por otro las máquinas perfeccionadas de secuenciado del ADN. La energía rabiosa de Barataud ha dado lugar a un complejo híbrido de cuerpos y técnicas frente a la impotencia de los médicos. No cuerpo técnico, sino reunión innovadora de cuerpos y técnicas enfocados hacia la curación. Barataud escribe: «Yo no elegí este campo. Me ha sido impuesto por el azar, por uno de los numerosísimos errores de la naturaleza. Porque todos los poderes públicos nos habían abandonado, sólo nos quedó escapar hacia delante, y organizamos el Téléthon. No hubiera servido para nada querer resolver el problema de las miopatías mientras no progresaran los conocimientos genéticos. De esta forma, creamos el laboratorio Généthon»²⁰. En 1993, el CEPH produjo el primer mapa físico del genoma humano, adelantándose al Proyecto Genoma Humano estadounidense.

Barataud y la AFM querían consagrar el dinero del Téléthon a la investigación sobre la curación de las enfermedades genéticas, pero este objetivo no se cubrió realmente. Aunque la financiación de la cartografía del genoma tuvo necesariamente resultados por acumulación inductiva de datos, no ocurrió lo mismo con la terapia genética, cuyo funcionamiento ha resultado ser mucho más complejo. En 2000, Alain Fischer, médico del hospital Necker, tras una investigación parcialmente financiada por la AFM, logró introducir en una célula un gen corrector contra la enfermedad de los «niños burbuja», para corregir el efecto del gen mutado. Esta técnica ha permi-

tido salvar a estos niños de una muerte segura, pero ha inducido en ellos el desarrollo de la leucemia. Ya que la introducción de un gen tiene efectos indeseables, debe cuestionarse de nuevo el conjunto de las relaciones entre el gen y el organismo, apartándonos del modelo según el cual un gen sólo produce un efecto dado.

Aunque la terapia genética sigue siendo delicada para el cuerpo humano, ha obtenido mejores resultados en organismos más sencillos. La segunda generación de terapia genética consiste en atacar al gen mutado en su reproducción misma, interviniendo directamente sobre el núcleo. Un ratón fue tratado de un déficit inmunitario en 2002 por el equipo de Rudolf Jaenisch en Cambridge (Massachusetts), combinando tres técnicas: el desarrollo de células madre embrionarias, la recombinación homóloga de genes y la producción de clones mediante la transferencia de núcleo a un ovocito²¹. Esta técnica no ha sido probada con hombres: la producción de clones para uso terapéutico sigue estando prohibida en la mayor parte de los países, tras el escándalo que rodeó la clonación de la oveja Dolly en 1997, obra de Ian Wilmut. La fantasía negativa de dos cuerpos idénticos (en gran parte infundada, ya que sólo se transfiere el núcleo a un ovocito, pero la información genética también se transmite a través de las mitocondrias), ha devuelto a las sombras la imagen, quizá más fantástica todavía, pero positiva, de un cuerpo curado por la terapia genética.

Más allá de estas imágenes de futuro, la realidad histórica de la movilización de la AFM en la preparación del primer mapa del genoma humano marca un punto importante: la localización de las enfermedades genéticas ha sido el motor de la cartografía de la totalidad del genoma. Lo patológico se convierte así en vía de acceso para lo normal: la movilización de los que se saben dañados en su cuerpo ha estimulado el conocimiento de la estructura genética de los cuerpos humanos. Al igual que ha ocurrido con esas otras grandes enfermedades del siglo que fueron el sida o el cáncer, gracias a una forma de biosocialidad que agrupa a las personas alrededor de identidades biológicas singulares, los conocimientos médicos han pasado a ser un problema público²². Aparece una problematización del cuerpo genético en el movimiento mediante el cual unos grupos se hacen cargo de forma creativa de su propia enfermedad. La realidad histórica de esta biosocialidad, ensamblaje innovador de cuerpos y técnicas genéticas en aras de la «buena vida», puede contraponerse al discurso ideológico de la sociobiología, según el cual los cuerpos humanos sólo son los medios que utilizan los genes para

lograr su reproducción óptima²³. La sociobiología retoma el esquema eugenista del siglo XIX, en el que la genética es una metáfora del cuerpo político que ha logrado la representación transparente de un orden racional; la forma que adoptan los conocimientos genéticos a lo largo del siglo XX contradice este sueño, ya que ilustra puntos específicos del genoma alrededor de los cuales se pueden crear grupos singulares. Aunque el espectro del eugenismo puede volver, será a través de una imagen diferente del cuerpo genético: el cuerpo genético de la población.

III. GENÉTICA DE LAS POBLACIONES Y PREVENCIÓN DE RIESGOS

Las enfermedades genéticas que han estimulado la investigación en el primer decenio del secuenciamiento del genoma son enfermedades monogénicas. A partir del secuenciamiento, las enfermedades poligenéticas, en las que participan varios genes, han sido el objeto de las nuevas investigaciones. Una enfermedad monogénica se puede prever con seguridad (de acuerdo con el modelo de la prueba de detección), pero una enfermedad poligenética sólo se puede conocer con cierta probabilidad en función de correlaciones estadísticas entre varios genes. Desde esta perspectiva, cualquier enfermedad tiene potencialmente origen genético: la evidencia de la frecuencia hereditaria de una enfermedad empuja a buscar la localización del gen, aunque no se conozca el cometido del gen propiamente dicho. Es el caso de la enfermedad de Alzheimer, las enfermedades cardiovasculares o determinados cánceres. El conocimiento de los genes permite identificar la predisposición a las enfermedades y modificar el comportamiento en función del conocimiento de dichas predisposiciones: cambiar de régimen alimentario si se identifica una predisposición a las enfermedades cardiovasculares, dejar de fumar en caso de predisposición al cáncer de pulmón, decidirse a abortar si aparece una gran probabilidad de enfermedad grave en el feto. Podemos imaginar incluso —y algunos científicos lo hacen y trabajan en hacer que se trate de una realidad— que la investigación descubra predisposiciones a tener un físico musculoso o buen oído, lo que empujará a cada individuo a «cultivar sus talentos». El horizonte de la investigación genética ya no es sólo curar, sino también reforzar: la genética no producirá únicamente un cuerpo protegido de la enfermedad, sino un cuerpo más fuerte, más bello, más inteligente.

Este cuerpo ya no es el del individuo que lucha contra una enfermedad cuya presencia se conoce con seguridad, sino un cuerpo colectivo atravesado por normas de valoración y regularidades estadísticas: es el cuerpo de la población. Asistimos así al cruce entre la genética molecular —cuyo desarrollo más reciente y más espectacular es la cartografía del genoma— y la genética de las poblaciones, disciplina que apareció en la década de 1930 al margen de toda referencia al modelo molecular, dentro del marco del neodarwinismo. Los trabajos de T. Dobzhanski sobre la drosófila, paralelos a los de Morgan y publicados con el título *The Genetics of Natural Population* (1938-1976), muestran la diversidad de las formas de un mismo gen (los «alelos») en función de los medios ecológicos. Tienden a cuestionar la selección natural de un gen específico para subrayar el papel del azar en la formación de un genoma particular, explicando así la formación de gran número de mutaciones genéticas silenciosas, cuyas funciones no son claramente identificables. La genética de las poblaciones muestra que una enfermedad siempre remite al medio ecológico en el que se manifiesta. El caso más famoso es la drepanocitosis, también llamada «sickleemia» (inglés: *sickle cell*) o «anemia de células falciformes», caracterizada por un número insuficiente de glóbulos rojos y por su forma de hoz, causada por una mutación del gen que codifica la hemoglobina. Si se hereda de los dos padres suele ser fatal, pero si se hereda de uno solo, protege en parte de la malaria. En 1958, F. B. Livingstone partió de este hecho para establecer las relaciones entre el gen de la drepanocitosis, la tasa de malaria y la aparición de la agricultura en África occidental, relacionando la resistencia genética a la malaria con la formación de marismas ricas en mosquitos a causa de la deforestación. De esta forma, una enfermedad genética puede suponer una protección contra determinadas evoluciones ecológicas, y, por lo tanto, como un indicio de algunos movimientos de población.

Al mismo tiempo que muestra el carácter variable de su objeto, la genética de las poblaciones introduce un instrumento de medición matemática: el estudio de las poblaciones permite reducir el conjunto de las formas humanas a un pequeño número de estructuras genéticas, sobre el modelo del funcionamiento de un ordenador. Desde esta perspectiva, las mutaciones genéticas podrían considerarse como errores con respecto a una norma, lo que contradice la variabilidad descubierta en un principio. El cuerpo de la población es un cuerpo movedizo que los avances científicos deben reducir a un pequeño número de variables gracias a la medición matemática; el

control social se introduce así en la diversidad biológica de los cuerpos. Esta imagen de la sociedad es la que aparece en la película *Gattaca*, que retoma el planteamiento de *Un mundo feliz* de Huxley, transponiéndolo a un mundo genómico. El protagonista de la película, condenado por su perfil genético de nacimiento a una condición inferior en la división del trabajo, descubre los medios de falsear con su apariencia física las pruebas genéticas que le permiten acceder a los lugares de trabajo de los «hombres superiores». El control social, al relegar a una condición inferior a los individuos más débiles, obliga a un autocontrol permanente, que permite al protagonista alcanzar sus objetivos. La visión pesimista de la sociedad eugenista se compensa así con una imagen optimista del papel del individuo.

Este control de las poblaciones, sobre el que fantasea frecuentemente la ficción, se inserta en una evolución muy real de las sociedades occidentales, que Robert Castel llamó «gestión de los riesgos»²⁴. De esta forma se sustituye la perspectiva directa de las enfermedades dentro del marco de la relación médico-enfermo —cuyo modelo es el psicoanálisis para el sector específico de las enfermedades mentales— por un enfoque global en términos de administración de las poblaciones y de control de los sujetos, que produce individuos flexibles y adaptados. Mediante la incorporación del contexto global, hace pasar del tratamiento directo de la enfermedad a una evaluación estadística de sus riesgos. Y este riesgo no es un peligro inmediato identificado por la vigilancia minuciosa de los cuerpos, sino la probabilidad predecible de comportamientos anormales y desviados. Los cuerpos de los individuos ya no son más que portadores de estas tendencias estadísticas que los superan, a las que se deben someter mediante un comportamiento adecuado. Aparecen en la encrucijada de centros de peligrosidad, correlaciones estadísticas identificables por medio de ordenadores y modelos biológicos.

Castel llama «gestión tecnocrática de las diferencias» a este enfoque objetivo de las enfermedades que deja de lado su dimensión subjetiva. Así pues, la investigación sobre el gen de la esquizofrenia, que comenzó en la década de 1970, ha cuestionado la concepción psicoanalítica de esta enfermedad mental, reorganizando los síntomas relacionados con la esquizofrenia en función de sus vínculos con determinaciones genéticas. En lugar de encontrar «el gen de la esquizofrenia», la investigación reciente ha mostrado más bien predisposiciones localizadas a síntomas que se agrupaban hasta entonces bajo la denominación general de «esquizofrenia», en función de

los neurotransmisores que les corresponden, de las proteínas que son su causa y de los genes que codifican dichas proteínas. La genética recompone las relaciones entre lo visible y lo invisible: lo que hasta entonces se percibía como una enfermedad visible, con el conjunto de las identificaciones subjetivas que están relacionadas con ella, debe codificarse de nuevo a través de la estructura invisible del genoma, produciendo así nuevos métodos de identificación.

Esta «gestión de los riesgos» ha dado lugar a un discurso sobre la aparición de una medicina preventiva, cuyo papel ya no es curar, sino prevenir con anticipación las enfermedades con un cierto grado de probabilidad. Ejercida por los médicos, implica que se midan las consecuencias que tienen para el enfermo estos conocimientos sobre sus predisposiciones. La capacidad de adaptación subjetiva y de proyección en el tiempo de la enfermedad depende de competencias socialmente adquiridas y diferenciadas²⁵. Las consecuencias de la posesión de estos conocimientos por parte de las compañías de seguros y oficinas de empleo han sido objeto de amplios debates, aunque esta posibilidad no se haya hecho realidad todavía. En todo caso, está claro que los conocimientos sobre genética están socialmente diferenciados, en función de la clase social, el sexo o la edad, y que esta diferenciación produce y producirá efectos de violencia social.

Debates similares han rodeado en el ámbito internacional la formación del «Proyecto Diversidad Genética Humana», lanzado por biólogos y antropólogos en 1991, y cuyo objetivo es estudiar el perfil genético de 10.000 a 100.000 individuos distribuidos por las poblaciones humanas más diversas del planeta. Los promotores de este proyecto esperan contribuir tanto al conocimiento del origen de los pueblos como a la comprensión de las bases genéticas de las enfermedades hereditarias y de sus manifestaciones en medios diferentes. Aunque su objetivo es luchar contra el racismo al que la genética parecía vinculada en un principio, este proyecto ha suscitado vivas objeciones: por una parte, la identificación de las bases genéticas de las enfermedades no es prioritaria para muchas poblaciones, que deben hacer frente en primer lugar a enfermedades más urgentes, de etiología conocida; por otra parte, la utilización del material genético de estas poblaciones da lugar a una apropiación de los cuerpos indígenas por parte de Occidente, especialmente a través del sistema de patentes, y reproduce los esquemas imperialistas de la antropología colonial, según los cuales habría que estudiar y conservar etnias «puras» antes de que desaparezcan²⁶.

Estos debates producen una nueva problematización del cuerpo político. En Islandia, donde la población (300.000 habitantes) es la más homogénea desde el punto de vista étnico y sobre la que poseemos la información genealógica más precisa, una votación en el Parlamento autorizó en 1998 a una empresa de biotecnología, Decode Genetics, a comprar los derechos exclusivos sobre los archivos genealógicos de la población durante doce años, con el fin de participar en la cartografía del genoma humano para uso de la investigación internacional²⁷. La tradición democrática de Islandia ha aportado una respuesta creativa al interrogante que plantea la nueva genética de las poblaciones: ¿cómo pueden apropiarse subjetivamente de la objetivación genética de los cuerpos aquellos a quienes afecta en primer lugar? Esta pregunta había sido objeto de elaboraciones jurídicas y éticas complejas, en la forma siguiente: ¿quién es propietario de la información genética sobre el cuerpo humano?

IV. LOS DEBATES JURÍDICOS Y ÉTICOS SOBRE LA PROPIEDAD DEL GENOMA

Los debates alrededor del Proyecto Genoma Humano se superponen a los suscitados por otras cuestiones de propiedad del cuerpo: clonación humana, madres de alquiler, injertos de órganos, aborto²⁸... En el caso del genoma, estos debates son especialmente agudos cuando se trata de saber si la propiedad del cuerpo humano se extiende a partes ínfimas del cuerpo como el material genético. Este problema se ha planteado con especial acritud tras la solicitud de las empresas de biotecnología de registrar patentes sobre las partes del genoma secuenciadas. Aunque las patentes se crearon a finales del siglo XVIII para proteger las invenciones mecánicas, se empezaron a aplicar a seres vivos a partir de Pasteur y del desarrollo de la microbiología. En las décadas de 1970 y 1980 se patentaron técnicas de biología molecular, como la PCR (o reacción en cadena de la polimerasa) o la utilización de marcadores fluorescentes para el secuenciamiento del ADN, luego se aplicaron a los organismos nacidos de estas técnicas, como los ratones transgénicos en 1988 y 1992²⁹. El cuerpo se escapa así a la propiedad del individuo cuando entra en un proceso técnico y comercial: se hace entonces visible para el campo de la economía y el derecho.

El caso paradigmático para la reflexión sobre estos problemas jurídicos ha sido la sentencia del Tribunal Supremo de Estados Unidos en 1990 en el

caso que enfrentaba a John Moore con la Universidad de California. John Moore denunció a la Universidad de California por haber patentado en 1984 células inmortales producidas a partir de células extraídas de su propio cuerpo, dentro del marco de un tratamiento de su cáncer que fue un éxito. El Tribunal Supremo afirmó que John Moore no tenía derecho a reclamar la propiedad de las células patentadas, pero le concedía derecho a pedir una indemnización por la violación de la relación paciente-médico. El Tribunal Supremo seguía la línea que había trazado en el caso *Chakrabarty* en 1980, relativo a la patente sobre una bacteria capaz de degradar el petróleo: la modificación genética de una célula produce un ser que no pertenece a la naturaleza y que, si es útil y nuevo, pertenece enteramente a aquel que lo inventó. Esta decisión, adoptada dentro del contexto de los años Reagan, marcaba la entrada de las biotecnologías en la comercialización, al mismo tiempo que convertía el consentimiento informado en la única norma jurídica que regula las transacciones entre los cuerpos: la propiedad del cuerpo debía estar regulada por un sistema equitativo de reparto de los beneficios. Los jueces conservadores mezclaron de forma contradictoria argumentos dirigidos a proteger la investigación científica, incluidas sus posibilidades de comercialización, con un respeto de la dignidad del cuerpo humano, considerado como inviolable y sagrado. Uno de los jueces hizo la declaración siguiente: «El demandante nos ha pedido que reconozcamos e instituyamos el derecho a vender su propio tejido celular a cambio de una compensación. Nos pide que consideremos el cuerpo humano —el sujeto más venerado y más protegido de toda la sociedad civilizada— como equivalente de la más baja mercancía comercial. Nos pide que mezclemos lo sagrado con lo profano». Mientras que la comercialización del cuerpo produce partes de cuerpos fragmentadas, que circulan de un cuerpo a otro, la concepción tradicional mantiene la idea de un cuerpo en un solo bloque, que emerge como un fénix de estos fragmentos de cuerpo: es llamativo desde este punto de vista que las células extraídas del cuerpo de John Moore se hayan vuelto inmortales, de la misma forma que la totalidad de un ser vivo se pueda reconstruir a partir de su ADN³⁰. La contradicción entre estas dos imágenes del cuerpo en un mismo dictamen jurídico es el indicio de un problema mal formulado.

En Francia, las transferencias de partes del cuerpo se han considerado durante mucho tiempo como no problemáticas: el decreto del 7 de julio de 1949 permite la donación de órganos, en este caso los ojos, sin gran po-

lémica; la ley de 21 de julio de 1952 regula la donación de sangre en el sentido de un esfuerzo de solidaridad gratuito y desinteresado; la ley de 22 de diciembre de 1976 permite la extracción de órganos sobre un cadáver, salvo en caso de prohibición explícita en vida de la persona. Sin embargo, el desarrollo de una industria biotecnológica, fomentada por el Estado mismo dentro del marco de la Delegación General para la Investigación Científica y Técnica, ha suscitado una inquietud creciente. Esta inquietud se ha plasmado en la creación del Comité Consultivo Nacional de Ética para las ciencias de la vida y la salud por parte de François Mitterrand en 1983, cuyo cometido es emitir dictámenes sobre los retos éticos que supone la investigación científica sobre los seres vivos. Según Jean-Pierre Baud, que ha reconstruido su genealogía, la doctrina jurídica del Comité de Ética «se resume en la sencillez de un axioma y en la ambición de una misión: *el cuerpo es la persona*, y uno de los aspectos modernos de la eterna misión civilizadora de Francia es hacer triunfar esta idea contra el mercantilismo de la sociedad industrial»³¹. Dominique Memmi, que ha estudiado los diferentes grupos científicos, políticos y religiosos representados en el Comité de Ética, observa: «La investigación genética, o simplemente médica, considerada como una intrusión artificial y forzosa, ya que ha sido decidida por humanos, se considera paradójicamente como más amenazadora que los golpes procedentes de la naturaleza (como una malformación o una enfermedad) que atentan contra el cuerpo en su totalidad»³².

Se ha propuesto una tercera solución de ámbito internacional: convertir el genoma humano en patrimonio común de la humanidad, poniendo a disposición del público el mapa de este genoma³³. Por ejemplo, en 1995, la Human Genome Organization emitió un dictamen que preconizaba la exclusión del campo de las patentes de las secuencias del genoma humano ya presentadas y la coordinación de la investigación en curso. Dentro de este marco, el Comité Internacional de Bioética de la Unesco redactó una «Declaración Universal sobre el Genoma Humano y los Derechos Humanos», a la que hemos aludido más arriba y cuyo sentido comprendemos ahora mejor dentro del contexto de los cuerpos genéticos y de la política de las patentes que los rige. El interés de la noción de patrimonio consiste en difuminar la frontera entre las cosas y las personas y designa una cosa cuya transmisión forma parte de la personalidad. La idea de un patrimonio de la humanidad, ya formulada dentro del marco del derecho internacional para el mar, los astros y los bienes culturales, supera el marco del patrimonio in-

dividual o familiar —definido dentro del derecho privado— para abarcar el interés común de la humanidad³⁴. Dentro de este marco, que sigue siendo una ficción, habría que saber quién sería el propietario y gestor de este patrimonio: ¿se trataría de un Estado particular o de una organización internacional?

Ni la afirmación de la autonomía del individuo o de la dignidad de la persona, ni el reconocimiento de un patrimonio de la humanidad, como concepciones jurídicas y éticas, resuelven el problema de la relación entre los cuerpos y esta parte que es común a todos aunque se puede aislar de ellos: el genoma. Quizá habría que plantear el problema en otros términos, históricos y antropológicos, tratando de comprender cómo el cuerpo se hace visible socialmente de una forma nueva, al pasar al escenario del genoma, en lugar de trazar las fronteras de una persona inviolable. Un estudio de este tipo podría recurrir a la noción de persona tal y como la ha definido Mauss³⁵: máscara que la sociedad se da a sí misma y cuyos contornos dependen del conjunto de las representaciones que organiza. El genoma sería el escenario sobre el cual los cuerpos se hacen visibles mediante las máscaras que los transforman en personas. En ese caso, habría que renunciar a averiguar si el genoma es una cosa o una persona. Quizá habría que plantear la cuestión en estos términos: ¿el genoma es la persona o no es nadie, es una estructura anónima en la que las personas reales se pueden constituir? ¿Estamos dispuestos a dejarnos percibir así? Aunque la respuesta es negativa en la actualidad, habrá que ver qué miradas van a inventar los nuevos actores del escenario genético. La puesta en escena todavía no está definida: el espectáculo no ha terminado.

SEGUNDA PARTE

El deseo y las normas

1

El cuerpo sexuado

ANNE-MARIE SOHN

Antes del siglo XX, el cuerpo sexuado nunca había sido objeto de tanta atención. Exhibido, ominipresente en el espacio visual, ocupa también un papel creciente en la iconografía, tanto científica como periodística. Se ha convertido incluso en un reto médico y comercial. Su lugar central en el último cuarto de siglo tiende a hacer olvidar la historia subterránea de la liberación del deseo hasta 1968, cuando por primera vez las prácticas sexuales y el discurso sobre la sexualidad se combinan públicamente e imponen la irrupción de la vida privada en las cuestiones políticas. Sin embargo, fue necesario un largo proceso para que se impusiese el derecho al placer para todos, así como su corolario: el rechazo de una sexualidad forzada. Libertad por un lado y exigencias de transparencia del otro enmarcan ahora la vida cotidiana del cuerpo sexuado.

I. MOSTRAR LOS CUERPOS

Si los cuerpos desnudos ya forman parte de nuestro entorno cotidiano, es por la erosión progresiva del pudor, inculcado durante mucho tiempo como virtud desde la primera infancia y reforzado para las niñas en la adolescencia. Sin embargo, el retroceso del pudor depende a su vez de la exigencia de seducción que impone el matrimonio por amor. Hombres y mujeres se ven reducidos, para encontrar solos una pareja que an-

tes les buscaba la familia, a utilizar sus armas personales, y la primera de todas es el físico.

La erosión del pudor privado

El retroceso del pudor corporal, que comienza en la Belle Époque, se acelera en el periodo de entreguerras y se desarrolla durante los años 1940-1970. Además hubo que superar tradiciones seculares: prohibición de mostrar las pantorrillas (para una mujer incluso los tobillos), prohibición de orinar en público para un hombre e incluso para un niño, ocultamiento del parto, prohibición de desvestirse durante el aseo para no suscitar pensamientos culpables respecto de la moral religiosa. Debemos recordar que a finales del siglo XIX todavía se hace el amor «desnudos, en camisón» y que el dormitorio es enemigo de la luz. Estos interdictos remiten a una concepción cristiana de la sexualidad, circunscrita a la pareja legítima, consagrada en lo fundamental a la reproducción y enemiga de la concupiscencia.

No obstante, el cuerpo se desvelará progresivamente bajo el efecto combinado de la moda y del turismo balneario. La evolución del bañador resume los progresos realizados. Durante el Segundo Imperio, hombres y mujeres, separados, avanzan hacia la playa con un albornoz y se lanzan al agua fría para recibir un baño vivificante en bañadores muy envolventes: pantalón largo y mangas, faldilla para ocultar las formas femeninas permiten compaginar playa y decencia. En 1900 llegan la comodidad deportiva y el punto, primero oscuro, para borrar las formas, luego claro y a rayas, las rayas azules y rojas de rigor, que también sirven para ocultar el cuerpo. Al mismo tiempo, el bañador se aligera: descubre las piernas y después las rodillas, aumenta el escote y las mangas se reducen a la mínima expresión. Tras la Primera Guerra Mundial, triunfa el pantalón corto masculino y el bañador femenino de una pieza. En la Costa Azul se avistan incluso bañadores de dos piezas con braga alta. En la década de 1930 la playa se convierte en un lugar de placer y relax e invita a exponer el cuerpo desnudo para presentar un bronceado perfecto, que pasa a ser el símbolo de unas vacaciones perfectas¹.

Mientras tanto, las mujeres habían acortado la falda y mostraban sus piernas sin remordimientos. También habían cambiado el corsé por el sujetador, optando por la sujeción natural preconizada por el modisto Poiret desde antes de 1914, y habían reducido la ropa interior a su mínima expresión. Las mujeres de más edad y las más reprimidas se indignaban, negán-

dose a adoptar una moda considerada inmoral y contraria a la reserva femenina, pero se trataba de combates de retaguardia. Desde la década de 1930 las ciclistas habían adoptado la falda pantalón; las excursionistas, las bermudas y las seductoras el pantalón corto. El desvelamiento público de los cuerpos femeninos tuvo un impacto inmediato sobre la vida privada. Este espectáculo inocente y admitido tácitamente por la opinión pública rehabilita el cuerpo en su dimensión sexuada. A partir de este punto, la desnudez se desarrolla de forma natural en las relaciones íntimas. Las esposas prudentes se niegan no obstante a que se haga demasiada luz sobre sus escarceos, primero por pudor y después, lo que constituye también una novedad, por miedo a no poder mostrar un aspecto irreprochable. Efectivamente, ahora que los hombres y mujeres ya no pueden hacer trampas con sus cuerpos, los cánones de la belleza física condicionan cada vez más. Desde la Belle Époque, domina el modelo de hombre y mujer delgados y esbeltos. Con la desnudez estival, también se hace necesario presentar una carne firme. El retroceso del pudor implica también un nuevo trabajo con el cuerpo, entre la musculación y la dietética en ciernes. Hasta la década de 1960 el régimen no se convierte en una preocupación unánimemente compartida, pues, según Luc Boltanski, las tres cuartas partes de los franceses acomodados, pero también el 40 por ciento de los obreros, se consideran demasiado gruesos². A la inversa, los jóvenes delgados se inquietan y ponen toda su esperanza en sesiones de musculación acelerada, mientras las jóvenes de pecho plano se dejan engañar por las promesas jugosas del tratamiento «Oufiri». La cirugía estética, que nació en la década de 1930, se afirma progresivamente entre un público femenino durante los Treinta Años Gloriosos, pero habrá que esperar a finales del siglo XX para que los hombres recurran a ella, principalmente con el fin de corregir la antiestética calvicie.

Desde entonces, se han ido sucediendo nuevas audacias durante la segunda mitad del siglo XX. En 1946, seis días después de la explosión de una bomba atómica en el atolón de Bikini, Louis Réaud lanza un bañador de dos piezas minúsculo que cabe en una caja de cerillas: el «bikini». Se considera algo tan escandaloso que tiene que presentarlo una bailarina del casino de París, en la piscina Deligny, pues las modelos se negaron a hacerlo. Menos de veinte años más tarde, en 1964, las bañistas de la Costa Azul se quitan la parte de arriba. El escándalo es fulminante, pero el ejemplo se extiende como una mancha de aceite, en nombre de la libertad corporal y de la lucha contra las feísimas «marcas blancas» del bañador, que estropean el bronceado.

La convivencia entre personas tapadas y personas con el pecho al aire plantea el problema de la coexistencia de dos normas de pudor, así como de la convivencia entre sexos y edades. Se imponen nuevas normas de conducta: elección de la playa adecuada para mostrarse, gestos modestos y posturas graciosas para las mujeres, miradas discretas para los hombres que tienen que procurar que no los tomen por mirones³. De esta forma, no hay nada menos natural y espontáneo que mostrar los senos desnudos en la playa. El tanga también ha contribuido a que caigan las últimas resistencias. Sin llegar al desnudo integral, que desde el periodo de entreguerras está reservado a las playas aisladas, en la playa ya no se oculta nada. Es comprensible que la desnudez haya florecido en las imágenes, y en formas cada vez más atrevidas.

Barridas las reglas de la decencia pública

El pudor oficial obedece a unas reglas estrictas hasta la década de 1950. La ley lo protege y florece la autocensura. Esta última no engaña a nadie, pues muchos apuestan por lenguajes codificados, pero transparentes.

La publicidad se libera precozmente. Desde 1900, no duda en mostrar a las mujeres aseándose, en ropa interior muy atractiva. Estas campañas han contribuido a desacralizar el cuerpo femenino. Las tarjetas postales, uno de los principales vectores de la cultura de masas hasta 1940, se cuelan por la brecha abierta. Apuestan primero por el registro de la alusión pícaro, jugando con la retórica del «asalto a la fortaleza» de un valiente soldado, que pinta un «antes» discretamente enamorado y un «después» lánguido, incluyendo la cama deshecha. A partir de la guerra, empiezan a seguir las mismas reglas que el cine, que contribuye poderosamente a la normalización de las actitudes y comportamientos amorosos. En la década de 1930, la sexualidad ya sólo no se sugiere, se llega a poner en escena, en las películas o en los carteles: seductoras en combinación o liguero, amantes desmayadas sobre el lecho, besos apasionados, son formas de presentar el deseo y el placer.

En 1956, la hipocresía ya no tiene curso. *Y Dios creó a la mujer*, de Roger Vadim, marca un punto de no retorno, no porque pinte los amores de una mujer joven y libre (Bergman ya lo había hecho en 1953 en *Monika*, sin despertar polémica alguna), sino porque la protagonista, Brigitte Bardot, parece desnuda, aunque lleve un maillot de color carne. En cuanto al baño tras el adulterio filmado por Louis Malle en *Les amants* en 1958, suscita la polémica porque sugiere el amor físico. A partir de la década de 1960, el derecho a la sexualidad se afirma en la pantalla con *La coleccionista* (1966)

de Eric Rohmer, que pinta los amores de una joven como tantas, y también con la infidelidad sin dramas de Antoine Doinel en *Domicilio conyugal* (1970). Luego llega el momento del cuerpo a cuerpo amoroso, que hace retroceder progresivamente los límites del pudor, desde la felación de Maruschka Detmers en *El diablo en el cuerpo* de Bellocchio en 1986 hasta las relaciones homosexuales de paso, pintadas sin dramas por Stephen Frears en *Ábrete de orejas*, en 1987.

La diferencia entre las películas eróticas y las películas X va disminuyendo. Los avances de la pornografía remiten a un fenómeno más amplio, el de la comercialización del cuerpo sexuado⁴.

Pornografía y comercialización del cuerpo

En la primera mitad del siglo XX, la novela se convierte en el vector dominante de una pornografía de difusión todavía limitada y oculta en el «Infierno» de la Biblioteca Nacional francesa, pero la canción, el panfleto y la literatura paramédica también pueden servirle de soporte⁵. Los censores velan celosamente por la pureza de las costumbres: *La Garçonne*, que pintaba, aunque sin ser demasiado explícito, los amores sucesivos, incluso homosexuales, de una joven liberada, valió a su autor, Victor Margueritte, la expulsión en 1922 de la orden de la Legión de Honor. Algunos escritores, autores de textos eróticos o pornográficos, paralelamente a su literatura oficial, esconden obras inconfesables. Guillaume Apollinaire publica ocultamente *Las once mil vergas*, mientras Louis Aragon se esconde bajo un seudónimo. En cuanto a D. H. Lawrence, *El amante de Lady Chatterley*, publicado en 1928, le valió el oprobio de la opinión pública. Los umbrales de tolerancia evolucionan rápidamente en la década de 1950. *Historia de O*, que pinta escenas sadomasoquistas, se consideró en su publicación en 1954 como una novela pornográfica, a pesar de su estilo cuidado, mientras que *Emmanuelle*, relato de una iniciación erótica en Bangkok, se escapa a la misma condena. Para entonces, la pornografía literaria ya es un género moribundo. La fuerza que cuestiona el orden establecido, que la animaba desde el siglo XVIII, se va erosionando a partir de la Belle Époque, aunque la década de 1960 corresponde a un breve renacimiento gracias a los autores subversivos que desean cuestionar a la sociedad burguesa a través del sexo. La imagen se convierte así en el primer vector de la pornografía.

En la década de 1900, se ruedan las primeras películas pornográficas. En aquella época se proyectan en los burdeles o los cafés. Prueba de su éxito,

en 1920, el Gobierno estadounidense pide a William Hays que defina unas reglas de decencia que deberán cumplir todas las películas. No obstante, los directores realizan verdaderas proezas y, gracias al arte del sobreentendido, hacen la sexualidad especialmente atractiva al estar censurada. En la década de 1950 salta un tabú con la aparición de un nuevo tipo de prensa: la revista *Playboy* ya alcanza en 1959 una tirada de 400.000 ejemplares. A partir de la década de 1960, en un contexto de liberalización de las costumbres, el cine erótico comienza a desarrollarse con producciones de «porno blando» como los *schoolgirls reports*. En la década de 1970, directores que cuestionan el orden dominante y desean desmontar los tabúes sexuales se incorporan al género, pero éste se escora rápidamente hacia la producción de masas. El año 1975 constituye un punto de inflexión, ya que las películas eróticas representan la cuarta parte de las ventas y la primera película pornográfica francesa, *Exhibition*, se clasifica entre las diez películas más vistas, con 600.000 espectadores. En cuanto a *Emmanuelle*, totaliza de junio de 1975 a julio de 1976 dos millones de entradas. La ley de 30 de diciembre de 1975 trata de limitar la difusión de este género en pleno desarrollo. El cine «X», sometido a una comisión de clasificación, queda relegado a las salas especializadas, se le prohíbe todo tipo de publicidad y es gravado con importantes impuestos. Eso no frena su desarrollo. Al ser expulsado de las salas de proyección accede a un nuevo soporte: con el vídeo, el espectáculo penetra en los hogares y se transforma en algo trivial. En 1992, la encuesta sobre los comportamientos sexuales de los franceses revela que el 52 por ciento de los hombres y el 29 por ciento de las mujeres de 25 a 49 años habían visto películas pornográficas.

La película pornográfica crea una profunda ruptura en las representaciones de la sexualidad y de los cuerpos. Por primera vez, reproduce actos sexuales no simulados, efectuados de forma estereotipada por profesionales y liberados de toda relación afectiva o personal. La desrealización lleva aparejada la focalización sobre los órganos y la fisiología sexual⁶. Por otra parte, al pasar de la fase contestataria a la comercial, el cine pornográfico se transforma en consumo de masas. Así la oferta puede diversificarse y ampliar los límites de lo aceptable. La felación, que antes era una audacia, se convierte en un paso obligado. La sodomía y las posiciones insólitas ya no se consideran transgresoras, sino normalizadas. La película pornográfica acaba derivando en *hard crade*, para integrar lo sucio, lo monstruoso, lo bestial. Al hacerlo, se impone como un «mundo», en palabras de Patrick Baudry, con sus premios «Hot d'or», sus festivales y sus estrellas del porno. Es un cambio significati-

vo, pues estas últimas dejan de ser prostitutas para convertirse en artistas. Es un paso más hacia la legitimación del cine X, que también se plasma en la clasificación en 1993 en *Cahiers du cinéma* de *Rêves de cuir* (1971) entre las «cien películas para una videoteca». Esta evolución contamina los otros soportes. *Lui* o *Playboy*, que habían trivializado el espectáculo del cuerpo femenino desnudo, pero habían prohibido la imagen del acto y de los órganos sexuales, tienen que ceder a la presión de la demanda y se deslizan hacia lo pornográfico. *Penthouse*, la más audaz de las revistas, que en la década de 1980 no permitía el espectáculo de la felación o de la sodomía, ha cambiado hasta el punto de venderse en 1993 en una funda de plástico. Incluso la prensa femenina empieza a sumarse con titulares y artículos de moda. En cuanto a la publicidad, desde finales de la década de 1990 deriva en el «porno chic» de Dior o Weston. La pornografía deja de ser transgresora y oculta. Se manifiesta a la luz del día y se presenta como referencia. Sobre todo, ayuda a vender, incluso en los circuitos comerciales más tradicionales. El material pornográfico ya no se limita a los sex-shops, que aparecen a finales de la década de 1960 en toda Europa. Los catálogos de Trois Suisses o de Neckermann incluyen ahora mismo vibradores o vídeos de este tipo. Canal + ofrece desde 1985 un «porno» mensual, que bastaría para explicar la cuarta parte de los abonos en 2002.

Los historiadores y sociólogos tienen dificultades para medir los efectos de una mutación concentrada en este último cuarto de siglo. Ignoran el impacto de las películas X, que hablan de «sexo», no de sexualidad, poniendo en escena cuerpos jóvenes, perfectos, con una libido en perfecto estado. Las encuestas, poco habituales, diferencian distintos tipos de espectadores: sustituto sexual para los más jóvenes, estimulación de la fantasía para hombres de más de cuarenta años. El debate sobre el lugar que ocupa la mujer, sometida al deseo masculino, pero también regente de los placeres, sigue abierto. Las feministas de la década de 1970 combaten una pornografía considerada fundamentalmente sexista, pero algunas mujeres se apropian del género. De ahí el debate alrededor de *La vida sexual de Catherine M.*, publicado en 2001, o la censura que afecta en 2000 a la película de Virginie Despentes, tomada de su novela *Baise-moi [Fóllame]*. En cambio, la cuestión de la impostación en la actividad sexual de las estrellas de la pornografía, y sobre todo de su impacto sobre la imaginación de los niños sigue abierta, pero preocupa, como se puede observar en el informe encargado en 2002 a Blain Kriegel sobre el tema⁷.

En cada etapa, el retroceso del pudor y de los tabúes visuales en materia de sexualidad suscita interrogantes sobre el devenir de la sociedad y de la moral. Los discursos científicos alrededor del cuerpo, aunque son menos polémicos, desembocan también en el cuestionamiento de los principios inamovibles y los comportamientos.

II. DISCURSOS E INTERVENCIONES SOBRE EL CUERPO SEXUADO

El siglo XX está marcado por el florecimiento de los discursos sobre el sexo, los sexos y la sexualidad, así como por la medicalización creciente del cuerpo sexuado, que pasa a ser posible en la segunda mitad del siglo XX gracias a los progresos científicos.

Florecimiento de los discursos científicos: protosexología y «ciencia sexual»

La burguesía del siglo XIX, con su «voluntad de saber» y de control de los cuerpos, había definido una biopolítica del sexo que se proponía normalizar los comportamientos privados mediante el control de las mujeres, los niños y la sexualidad no reproductiva⁸. Este proyecto permite convertir la sexualidad en objeto de estudio. No obstante, los análisis siguen siendo moralizantes, interesados ante todo por todo aquello que amenaza la sexualidad ordinaria: onanismo, enfermedades venéreas, «aberraciones» sexuales⁹... Esta «protosexología» pone en guardia contra los excesos que debilitan el organismo y aconseja una gestión prudente del esperma, pero no tiene un objetivo terapéutico. A finales del siglo XIX nace en Alemania y en Inglaterra, en medios médicos y psiquiátricos, la primera «ciencia sexual», con la publicación en 1886 de la *Psychopathia sexualis* de Richard von Krafft-Ebing, los *Estudios de psicología sexual* de Havelock Ellis y los trabajos de Magnus Hirschfeld¹⁰. Basada en estudios de casos, intenta definir una tipología «científica» de los comportamientos y de las perversiones, que ya no se basa en el pecado, sino en criterios de normalidad y de anormalidad. El sodomita, fustigado por la Biblia, se transforma así en un enfermo. La transgresión de la posición clásica del misionero ya no se interpreta como atentatoria contra los preceptos religiosos, sino como una manifestación de sadismo o de lesbianismo en la mujer, y de masoquismo en el hombre. Se adjudica a cada sexo un papel preciso y una representación autorizada de la sexualidad, aunque las mujeres, más que los hombres, focalizan los discursos.

sos cultos en nombre de su función materna. La teoría freudiana tal y como se expresó por primera vez en 1905 en *Tres ensayos sobre la sexualidad*, convirtiendo el placer en motor sexual, constituye una ruptura considerable, ya que representa el paso de una sexualidad reproductiva a una sexualidad hedonista. Las categorías de análisis han cambiado radicalmente y aparece una nueva definición de las perversiones, pulsiones profundas que conviene superar mediante un desarrollo psíquico armonioso, para acceder a una sexualidad normal, es decir, heterosexual y genital. Las consecuencias científicas de todo ello no son inmediatas.

Desde antes de la guerra de 1914, feministas y socialistas como Stella Browne y George Ives, apoyados por intelectuales como Bernard Shaw o Bertrand Russell, fundaron la British Society for the Study of Sex Psychology. También en Inglaterra, Marie Stopes publica un libro de éxito, vendido en más de un millón de ejemplares hasta la década de 1950, *Married Love*, donde defiende el derecho al placer sexual de la mujer casada. De ahí, gracias a la abundante correspondencia suscitada por su obra, se convierte en la primera asesora conyugal moderna, tanto de mujeres como de hombres¹¹. Consciente de la angustia que suscitaba en las mujeres el miedo a un embarazo no deseado, abre la primera clínica europea de *birth control*. En cuanto a Magnus Hirschfeld, pionero de la despenalización de la homosexualidad en Alemania, crea en 1919 el Instituto de Ciencias Sexuales (Institut für Sexualwissenschaft); luego funda en 1921, junto con Havelock Ellis y Auguste Forel, la Liga Mundial para la Reforma Sexual, que se propone desarrollar la educación sexual y la procreación consciente, prevenir la prostitución y las enfermedades venéreas, luchar contra la estigmatización de la sexualidad marginal y promover la igualdad de sexos. La sexología francesa, en sus albores, se inscribe en la línea de la Liga, con algunas revistas y organizaciones como la Asociación de Estudios Sexológicos, creada en 1931 por el doctor Édouard Toulouse, o la Sociedad de Sexología, presidida por el profesor Achard. Los italianos publican en 1932 un *Dizionario di sessuologia*¹². En el periodo de entreguerras se desarrolla así la sexología y esta palabra se va incorporando al lenguaje corriente¹³. La problemática de estos pioneros sigue siendo fiel al «modelo de dos géneros» elaborado en el siglo anterior¹⁴. Los autores, sea cual sea el tema abordado, razonan a través del binomio femenino/masculino, con sus complementos implícitos: pasiva/activo, iniciada/iniciador, conquistada/conquistador. La sexualidad femenina es la víctima principal de esta lectura distorsionada. El clítoris, percibi-

do como una anomalía «viril», sufre una desvalorización duradera, sobre todo entre los adeptos del psicoanálisis. Freud define la libido como masculina y concluye que niños y niñas deben organizar su sexualidad alrededor del pene. Al no tener pene, la niña adopta, mediante la masturbación clitoridiana, la misma conducta que el niño. No obstante, en la edad adulta, la mujer debe rechazar este placer infantil, interpretado incluso por algunos como signo de frigidez. Debe centrarse en el coito vaginal, someterse a él por sacrificio y masoquismo, sublimar el deseo del pene que se da en la edad infantil. El psicoanálisis logra en realidad, aunque de una forma renovada, justificar los papeles que la sociedad reserva a las mujeres. Es cierto que en la década de 1930 tiene lugar un debate en el seno de la comunidad freudiana. La escuela inglesa, con Melanie Klein, Ernest Jones, Karen Horney, relativiza el placer vaginal como deseo del pene y adelanta la idea de libido femenina. En Francia, Marie Bonaparte y Hélène Deutsch mantienen las posiciones tradicionales extremadamente rígidas. Sólo Wilhelm Reich rompe con este esquema. Es el primero que insiste en la «potencia orgiástica»¹⁵. Aunque realiza entre 1927 y 1935 una investigación original, ésta sigue siendo confidencial, especialmente en Francia, donde sólo se traduce una de sus obras en 1934, *Geschlechtsreife, Enthaltbarkeit, Ehemoral: eine Kritik der bürgerliche Sexualreform [Madurez sexual, abstinencia y moral conyugal: una crítica de la moral burguesa]*, con el título de *La crise sexuelle*.

No conocemos demasiado el efecto de estos primeros discursos sexológicos. No obstante, han contribuido de forma incuestionable a sacar la sexualidad del mundo del silencio y la vergüenza. Además, progresivamente, han ido legitimando el placer. Así han abierto camino a la sexología científica de la segunda mitad del siglo XX, que nace a partir de los informes Kinsey¹⁶.

Sexología moderna e intervención sobre los cuerpos

Alfred Kinsey, zoólogo de formación, y su equipo, que trabajan dentro del marco del Institute for Sex Research de la Universidad de Indiana, se colocan sobre un terreno diferente al de sus predecesores. No tienen como objeto clasificar los comportamientos como normales y desviados. Se limitan a presentar un cuadro de las prácticas sexuales de sus contemporáneos gracias a una encuesta que descansa en una amplia muestra de 10.000 individuos. La primera obra, publicada en 1948, se consagra a la sexualidad masculina. La segunda, que se ocupa de la sexualidad femenina, se publica en 1953 y pretende llegar a un público más amplio¹⁷. Los estadounidenses

perciben inmediatamente la novedad radical de la empresa y su carácter subversivo. Al margen de toda preocupación conyugal o reproductiva, la investigación se interesa únicamente por el placer, el orgasmo y los medios de obtenerlo: sueños eróticos, relaciones extraconyugales y homosexuales, relaciones con animales, etcétera. Bajo el rigor científico asoma la libertad sexual, en contradicción con el arsenal represivo todavía vigente en Estados Unidos¹⁸. La masturbación aparece como universal para los chicos a partir de los once o doce años y Kinsey subraya que no tiene ningún efecto perjudicial sobre la salud. Las relaciones prematrimoniales son también algo habitual. En cuanto a los hombres casados, su sexualidad es polimorfa, entre relaciones conyugales, onanismo, prostitución y adulterio¹⁹. Kinsey desactiva las normas de la moral de la castidad y de la heterosexualidad conyugal. Propone una imagen radicalmente nueva de la homosexualidad, que considera una experiencia habitual, pero más o menos intensa y clasificada en una escala que va de 0 a 6. Subraya así que el 37 por ciento de los hombres han tenido al menos una experiencia homosexual y sólo el 4 por ciento no ha tenido nunca relaciones sexuales con una persona de su mismo sexo²⁰. La mayoría de los individuos navega así entre la heterosexualidad y la homosexualidad, lo que cierra el paso a todo tipo de explicación basada en la patología o la desviación. Sobre todo, Kinsey razona desde la perspectiva de un comportamiento indiferenciado y rechaza la concepción freudiana de la sexualidad femenina. Es el primero que niega la jerarquía de los orgasmos femeninos, aunque al rehabilitar el placer clitoridiano concluye que son pocas las mujeres que no han tenido en su vida ningún orgasmo. Para Kinsey, la sexualidad femenina es muy similar a la sexualidad masculina. Las fases psicológicas (excitación, clímax, detumescencia) son idénticas para ambos sexos. Por lo tanto, las diferencias de comportamiento sólo pueden imputarse a una socialización diferente. Aboga así a favor de la igualdad en el placer, sumándose a su manera a las tesis de *El segundo sexo*. Los informes Kinsey inauguran la era de las encuestas. Habrá que esperar a 1972 para que el doctor Simon publique el primer informe sobre la sexualidad de los franceses²¹. En 1977, el trabajo de la sexóloga Shere Hite, elaborado a partir de una encuesta realizada con 3.000 mujeres, cuestiona el planteamiento freudiano. Para Hite, las mujeres no suelen obtener un orgasmo únicamente con el coito y necesitan una estimulación clitoridiana. El clítoris es rehabilitado y se cuestiona la sumisión de la mujer a una sexualidad meramente vaginal y reproductiva.

A partir de la década de 1960, la sexología pasa a ser también terapéutica. Dos estadounidenses, William Masters, médico, y Virginia Johnson, psicóloga, presentan un proyecto curativo basado en una observación en el laboratorio de las reacciones sexuales²². Su descripción de las fases del orgasmo (excitación, meseta, orgasmo y resolución) se impone como un clásico y les permite tratar a los pacientes identificando con facilidad sus disfunciones. Aunque Masters y Johnson separan la sexualidad de la reproducción, trabajan en aras de la realización conyugal, restaurando la función erótica que es para ellos la base del éxito de cualquier unión. En su clínica de Saint Louis (Misuri), ofrecen a las parejas terapias de comportamiento muy directivas. La cura, que dura dos semanas y está dirigida por dos terapeutas, un hombre y una mujer, incluye cuatro fases: la recogida de información, la elaboración del tratamiento, una reeducación sensorial para la exploración del cuerpo, seguida de una reeducación profunda que conduce al coito. Está prohibida la búsqueda prematura del orgasmo. Estas terapias, basadas en el placer y centradas en la heterosexualidad conyugal, seducen por su sensatez y sus promesas de realización.

También colaboran en la aparición de un cuerpo de especialistas: los sexólogos. En 1974 se funda la Sociedad Francesa de Sexología Clínica. En 1975, los doctores Jacqueline Kahn-Nathan y Albert Netter organizan el primer congreso mundial de sexología, que desemboca en 1978 en la fundación de la World Association of Sexology. Estos pioneros, médicos en su mayor parte, también son, siguiendo a Gilbert Tordjman, los defensores más ardientes de la educación sexual. Constituyen actualmente en Francia un grupo estructurado, homogéneo, que cuenta en un 90 por ciento con una sólida formación en sexología, dispensada en la universidad desde la década de 1980. Además, el 68 por ciento son médicos y el 12 por ciento psicólogos diplomados. Los sexólogos, que no tratan anomalías, sino disfunciones del orgasmo, ofrecen terapias muy variadas, basadas en el descondicionamiento y el recondicionamiento de los pacientes: se trata en primer lugar de psicoterapias, con enfoque psicocorporal, especialmente la relajación y la sofrología, terapias de comportamiento y sexuales, en la línea de Masters y Johnson²³. Su notable éxito se explica por la rapidez de la curación prometida y ha llevado a un relativo abandono del tratamiento psicoanalítico, cuya longitud (cinco a siete años) y falta de resultados tangibles han desanimado a numerosos clientes.

El recurso al sexólogo, médico del placer, se ha visto favorecido por la solvencia de la demanda, por el nivel de educación creciente, así como por

El cuerpo sexuado



1. «Baños de mar», *Simplicissimus*, agosto de 1907, Alemania.

Aunque *Simplicissimus*, la revista satírica alemana más importante, tiene la costumbre de publicar en portada una caricatura, en agosto de 1907 optó por una fotografía para ilustrar las vacaciones en el mar. Destaca el carácter mixto de las relaciones playeras y el traje de baño unisex a rayas. Muestra los progresos realizados en la exhibición del cuerpo: los muslos, los brazos, los hombros incluso, con los primeros tirantes, se muestran al aire. No obstante, dos de las jóvenes llevan sombrero para conservar la tez blanca que se lleva en la buena sociedad.



2. Playa en Long Island, 1969, Nueva York.

En 1969, en la playa, todo parece posible: bañador, bikini, bóxer para los hombres. Aunque en 1964 están apareciendo los primeros senos desnudos en Saint-Tropez, en Estados Unidos se sigue prohibiendo el bikini en muchas playas.

3. Louis Réard en su tienda de bikinis de la Avenue de l'Opéra, en 1974.

Cerca de treinta años después de su creación, entre el retroceso del pudor y la aspiración al bronceado integral, el bikini, lanzado seis días después de la explosión de una bomba atómica en el atolón de Bikini, reina en las playas y en el mercado. No obstante, en 1946 este traje de baño causó un gran escándalo, hasta el punto de que tuvo que presentarlo una bailarina del Casino de París, y no una modelo, en la piscina Deligny.





4. Tarjeta postal, hacia 1910, Francia.

Las tarjetas postales pomográficas representaban básicamente escenas heterosexuales. Destinadas a un público masculino, se distribuían clandestinamente. No nos han llegado demasiados ejemplares. En cuanto a las tarjetas postales homosexuales, su conservación es más excepcional todavía. Sacan a la luz una sexualidad considerada como anormal y patológica. En este caso, la pose tan forzada de los modelos y su seriedad quizá manifiesten la incomodidad de los actores.



5. Juegos con un consolador ante el espejo, 1925, probablemente, Francia.

Esta serie fotográfica, sin duda francesa, es doblemente transgresora, pues se centra en el autoerotismo femenino. La masturbación masculina invade el imaginario burgués desde el libro del doctor Tissot, pero sobre el onanismo femenino cae una capa de silencio. Sólo en las representaciones pomográficas, ya en el siglo XIX, se pone en escena el derecho de las mujeres sobre sus órganos genitales y el acceso al placer mediante la cosificación del pene. En cuanto a los hombres, sin duda se excitan desde la posición de *voyeurs* que suponen la fotografía y el espejo.

6. Hombres mayores ante un cartel de película erótica, 1976, Bagheria, Sicilia.

En la década de 1970, la irrupción de la pomografía en el espacio público empieza por los carteles de cine que, desde las paredes, se imponen a todos, niños y adultos. De ahí el choque entre universos morales diametralmente opuestos, en este caso entre viejos campesinos sicilianos y una liberación sexual representada por mujeres que se ofrecen a todos.



7. Despliegue de películas pornográficas.

Las películas pomográficas se exhibieron al principio en salas de cine especializadas. Luego aparecieron en los canales codificados, o incluso, a horas tardías, en cadenas en abierto. El desarrollo del vídeo reorientó los circuitos, dando prioridad a cintas de vídeo que se vendían en los sex-shops, y después en los videoclubes. Eso provocó un cambio en el seno del hogar y su consumo se extendió a las mujeres, e incluso a los adolescentes.

**8. Louise Brown, «Donahue Show»,
8 de septiembre de 1979.**

Louise Brown es el primer bebé nacido mediante fecundación *in vitro*. Aquí hace su aparición en público, sobre las rodillas de su padre. En Francia, en 1982 nace Amandine, primer bebé probeta. Desde entonces, se han producido de cuatro mil a cinco mil tentativas al año.



**9. Coccinelle en el Olympia en
1964.**

Nacida en 1931, «Coccinelle» («mariquita»), un seudónimo que remite al nombre que se da a los transexuales en hebreo moderno, debuta en 1953 en el cabaret de Madame Arthur, un local parisino especializado en espectáculos burlescos de travestis. Operada en 1958 en Casablanca, es la primera transexual que accede a los medios de comunicación, causando escándalo con su vida y sus dos matrimonios. Su carrera artística conoce su apogeo en 1964, con la revista titulada *Chercher la femme*, donde Coccinelle encarna una hiperfeminidad entre escotes, pieles y moños platino.



**10. Nan Goldin, Jimmy Paulette y
Taboo! en el cuarto de baño, 1991,
Nueva York.**

Nan Goldin es una de las fotógrafas más famosas de Estados Unidos, cuya obra, a menudo provocadora, oscila entre el documental social y la intimidad. Tiene como objeto de estudio su vida, sus amantes, los miembros de su gran familia, heterosexuales y homosexuales, travestis y transexuales. Se trata de una nueva forma de entender la belleza y la sexualidad, dando prioridad, como en este caso, a los interiores, así como a las barreras de género, de identidad sexual y de «raza».





11. La familia Fürst, hacia 1900, Alemania.

Esta fotografía representa un ideal familiar maltusiano que se está extendiendo por toda Europa. Los padres, elegantes burgueses, rodean a su hija única, objeto de todos los cuidados, como se puede ver en su ropa cuidada, con toca, cuello y manguito de piel.

12. La familia Guillemin, ganadora del premio Cognacq-Jay, 1936, París.

El premio Cognacq-Jay fue creado en 1920 por Ernest Cognacq, fundador de los almacenes La Samaritaine, y Marie-Louise Jay, su esposa, con el fin de honrar a una familia de al menos nueve hijos en cada departamento. La familia premiada en este caso es evidentemente modesta, como se puede ver por la vivienda. Tiene doce hijos, pero los padres cuentan con la ayuda de una abuela y de una hija mayor que se ocupan de dos de las niñas.

13. Tarjeta postal «Feliz año», 1930, Francia.

La tarjeta postal, soporte preferido de la cultura de masas desde la Belle Époque, presenta a menudo escenas con padres atentos y niños mimados. Aunque la «parejita» es el ideal para numerosos franceses desde el siglo XIX, aquí se presenta una novedad: se trata de dos niñas. El padre afectuoso renuncia sin pesar a engendrar al varón, que durante mucho tiempo fue considerado por los hombres como prueba de virilidad.





14. Doctor Caufeynon, *Antes, durante, después. Higiene y preservación, seguido de un estudio sobre las funciones y desórdenes de los órganos de la virilidad*, París, portada de la edición de 1934.

Pocos médicos se atreven, como el doctor Caufeynon, a abordar temas tabú, como el onanismo o la homosexualidad. No obstante, para no infringir la ley del 31 de julio de 1920 sobre la represión de la propaganda neomaltusiana, en este caso pretende limitarse a cuestiones de higiene. La portada de la obra es, a pesar de todo, fácil de descodificar: se trata de las fases del acto amoroso, simbolizado por una mujer desnuda en una cama estilizada, y de los medios para evitar la concepción que se encuentran en el interior de la obra.

15. *Al fundar una familia, ella cumple con su destino*, ilustración tomada de *La Vie en fleur*, folleto editado por la Secretaría de Estado de Familia y Salud, 1943, Francia.

Vichy creó varias instituciones destinadas a ayudar a la familia: Comisaría de la Familia en septiembre de 1941, Secretaría de Estado de Familia y Salud en 1943.

El folleto, editado por esta última institución, exalta la familia de cuatro hijos, centrada alrededor de la madre, con un padre que se contenta con permanecer en segundo plano, ocupándose de traer dinero a casa. La «mujer» se ve reducida a sus funciones reproductoras y está al servicio de la nación.





16. Fernand Boverat, *Cómo venceremos la caída de la natalidad*, París, 1938.

La guerra de 1914 reanimó la acción de las asociaciones natalistas, como la Alianza Nacional para el Aumento de la Población Francesa, cuyo agente principal es Fernand Boverat, su secretario general. Su propaganda se endurece en la década de 1930,

vinculando despoblación, ruina del país y guerra. Estos movimientos abogan por una represión más severa del aborto, que sin embargo ya refuerzan las leyes de 1920 y 1923. Fernand Boverat llega a proponer el pelotón de ejecución para las aborteras, cómplices de esta «forma de asesinato».



17. Cartel de la asociación Choisir en Francia, década de 1970.

La asociación Choisir, creada en 1971 por Gisèle Halimi, abogada de Marie-Claire en el proceso por violación de Bobigny, desempeñó un papel clave en la lucha de las mujeres por el control de su cuerpo. En este cartel

en forma de tríptico, la anticoncepción y el aborto, planteado como «último recurso», desembocan en una maternidad voluntaria que defiende Halimi en una obra publicada en 1979, *Choisir de donner la vie*.



18. Manifestación del MLAC, 6 de diciembre de 1973, París.

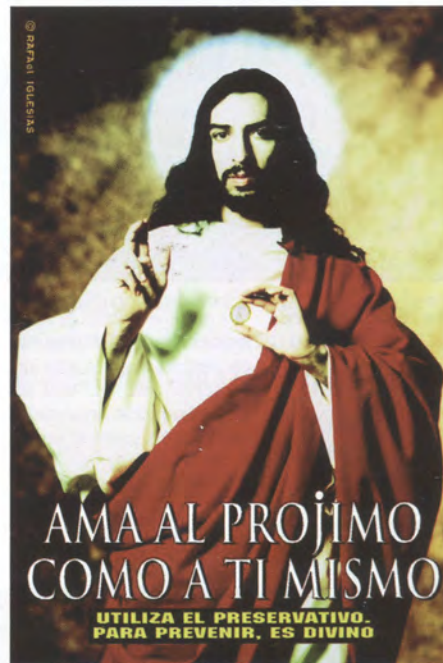
El Movimiento por la Libertad del Aborto y la Anticoncepción se creó en marzo de 1973 y entró en la batalla practicando abortos en los centros de ortogenia autorizados desde la ley Neuwirth, que despenaliza la anticoncepción. En 1973 exige la anticoncepción gratuita, que no se vota hasta 1982, y la legalización del aborto, que se obtiene en 1974. Como Gisèle Halimi, sus militantes no rechazan la maternidad, pero defienden el hijo deseado, es decir, cuidado y feliz.

19. «L'amour en liberté», *L'Express*, 11 de enero de 1965.

Hasta 1968, los medios de comunicación, y en particular la televisión, son muy discretos sobre temas considerados conflictivos, como el aborto o la unión libre. Por ello suelen abordarse a través de reportajes en el extranjero, especialmente en Suecia, presentada como el paraíso de la libertad sexual.

20. Cartel del dibujante andaluz Rafael Iglesias, 2005, España.

Este cartel fue un escándalo en España, donde la Iglesia católica sigue siendo una fuerza social. Utiliza una imagen del Nuevo Testamento para ponerla al servicio de la lucha contra el sida. Cristo, pintado de forma tradicional, pero con un preservativo en la mano, no proclama «Creced y multiplicaos», sino «Ama al prójimo como a ti mismo». Utiliza el preservativo. Para prevenir, es divino».



21. Marrie Bot, *Liesbeth et Cor*, 2001.

Esta fotografía de Marrie Bot, que presenta los cuerpos desnudos de dos septuagenarios, cuestiona el imperativo de la juventud que domina las representaciones amorosas y rompe el tabú que recae sobre la sexualidad de los ancianos.



22. Rudolf Schlichter, Bar de mujeres, 1925.

Miembro del grupo de Nueva Objetividad, fundador junto con Georg Grosz de la asociación artística del Partido Comunista alemán, Rudolf Schlichter participa en la vanguardia weimariana. Oscilando entre el neorrealismo, la crítica social y el reportaje, está fascinado como Otto

Dix por el espectáculo homosexual y lesbiano berlinés. A pesar de haberse convertido después a las ideas conservadoras, sus obras se presentan en la exposición organizada en 1934 por los nazis sobre el «arte degenerado».



23. Manifestación por el reconocimiento de la homosexualidad, 1968, Nueva York.

En Estados Unidos, la represión policial contra los homosexuales es corriente, pero en el contexto contestatario de la década de 1960 empieza a denunciarse la discriminación vinculada a la orientación sexual. Esta manifestación es sin duda la primera en la que las lesbianas reivindican su identidad sin vergüenza: «Soy lesbiana y soy bella», proclama la mujer que está en primer plano.

24. Día del orgullo gay, 2003, Nueva York.

Los militantes del Gay Liberation Front y de la Gay Activist Alliance organizaron el 28 de junio de 1971 el primer Liberation Parade, con el fin de conmemorar los tres días de disturbios que siguieron a la redada policial en el *Stonewall Inn* de Nueva York en 1969. A partir de esta fecha, cada año se organiza una marcha en junio. En 2003, la Stonewall Veterans' Association, a la cabeza de la misma, simboliza treinta años de lucha política por la igualdad de derechos. En segundo plano podemos ver los globos multicolores, muy presentes en estos desfiles que también reivindican su aspecto lúdico.

la vulgarización de los discursos científicos. Las revistas femeninas, siguiendo las huellas de *Elle*, han tenido mucha influencia, al igual que los programas de radio. Menie Grégoire ha desempeñado en este tema un papel pionero en la emisora RTL. De 1967 a 1981, deja hablar a su público, principalmente femenino, que expone su «problema» por carta o por teléfono. Ella asesora y propone a cada cual una solución o un consejo. Los casos abordados conciernen sobre todo a cuestiones de orden privado y familiar. La sexualidad irrumpe así en las ondas a través de los embarazos no deseados, pero también el adulterio y la frigidez, que por primera vez se convierte en un tema social. El éxito es tal, que Menie Grégoire lanza en 1973 un segundo programa, *Responsabilidad sexual*, donde está acompañada por «expertos», sacerdotes, psicoanalistas, sexólogos. El doctor Michel Meignant desempeña un papel clave y contribuye a que se dé el paso desde la cura analítica, que no obstante contaba con la aprobación de Menie Grégoire, a la sexoterapia a la americana²⁴. Ya es lícito hablar de sexualidad y de desencuentro sexual. Sin embargo, aparece un nuevo objetivo: el orgasmo que, al ser una condición para la salud y el equilibrio mental, pasa a ser obligatorio. Numerosos programas de radio y televisión explotan después el filón, pero RTL, en esos años marcados por 1968, es un hito. Inaugura una nueva normalización de las conductas mediante la búsqueda del éxito sexual²⁵.

Medicina y gestión del cuerpo sexuado

Inscrita dentro del marco de una medicalización creciente de la sociedad, la medicalización de la sexualidad es multiforme²⁶. Afecta tanto a las fantasías sexuales, guiones y puestas en escena de los individuos, reales o imaginados, como a la reproducción o el control de la fecundidad. Se implican diferentes especialistas e incluye una batería de exámenes y tratamientos. Puede desembocar en políticas de sanidad pública. No obstante, es diferente para los hombres y para las mujeres.

La atención que recibe la maternidad explica que las mujeres se vean muy pronto encerradas en una red de prescripciones médicas. El ginecólogo no tiene equivalente masculino. El cuerpo femenino es para los médicos un cuerpo grávido que hay que guiar hasta un parto sin peligro y después poner al servicio del recién nacido. Los primeros años del siglo XX se centran principalmente en la protección maternoinfantil. Dentro de este marco, los médicos deben combatir el aborto e imponer la lactancia materna en lugar

del biberón. También empiezan los primeros tratamientos contra la esterilidad. Los investigadores dependen estrechamente de la obstetricia, que les aporta las muestras placentarias necesarias para sus ensayos. Perfeccionan sus conocimientos sobre las hormonas femeninas y abandonan así el sistema hormonal masculino. En estas condiciones, era lógico que la anticoncepción química haya tenido como único objetivo las mujeres²⁷.

En cuanto se legaliza la píldora, en Estados Unidos en 1957, luego en Francia con la ley Neuwirth en 1967, las mujeres son objeto de un seguimiento médico mucho más riguroso que antes²⁸. La anticoncepción hormonal desvía el poder reproductivo hacia el segundo sexo. Por lo demás, es significativo que su descubrimiento esté estrechamente ligado al control de la natalidad. Gregory Pincus había empezado a trabajar en la década de 1930 sobre las hormonas sintéticas y había observado que la ovulación podía bloquearse mediante un medicamento. No obstante, no había visto en ello consecuencias anticonceptivas. Margaret Sanger, una estadounidense convertida desde 1913 a la causa del control de la natalidad por Emma Goldman, es la primera que entrevé en 1950 el alcance revolucionario de sus trabajos y logra que Katherine MacKormick, una feminista rica y resuelta, los financie. Pincus descubre en 1951 que la progesterona bloquea la ovulación. Tras una experimentación en Puerto Rico, la píldora se comercializa a partir de 1960. La vida de las mujeres cambia totalmente. No obstante, implica un aumento de la vigilancia médica. La primera visita al ginecólogo y la prescripción de la píldora suelen marcar para una muchacha el inicio de su vida sexual. El seguimiento obstétrico ocasional se ve sustituido por una gestión de por vida, de la anticoncepción al aborto, sin olvidar las ecografías del embarazo, que modifican la percepción del cuerpo grávido, y los tratamientos hormonales de sustitución²⁹. Estos tratamientos, que se han desarrollado en los últimos veinte años, revelan el deseo nuevo de preservar la calidad de vida y la feminidad. La voluntad de vencer la esterilidad ha conducido también a convertir el cuerpo femenino en campo de experimentos científicos. La inseminación con donante se desarrolla a partir de 1970, con la creación de los bancos de esperma, pero la fecundación in vitro, inaugurada en 1978 con el nacimiento de Louise Brown en Manchester, ya implica tratamientos complejos: estimulación ovárica, extracción de óvulos, reimplantación de embriones en gran número, que pueden conducir a embarazos múltiples y patológicos. Estas proezas técnicas plantean además problemas éticos inesperados: insemi-

nación post mórtem, derecho de los solteros y los homosexuales a la procreación asistida, madres de alquiler, lo que lleva a una separación de la filiación natural y la legal. Con la promesa de la clonación, se abre la perspectiva de una procreación sin genitores, pero no sin células reproductivas y úteros femeninos. Se asocian así la duplicación humana y el sometimiento del cuerpo de las mujeres.

No obstante, mucho antes los médicos no habían dudado en modificar radicalmente la identidad sexual de sus pacientes. Los candidatos al cambio de sexo eran poco numerosos a comienzos del siglo XX, pero requerían intervenciones quirúrgicas importantes e irreversibles, que la ley asimiló durante mucho tiempo a mutilaciones. Este cambio histórico se deriva de un proceso complejo que asocia psiquiatría, endocrinología y genética. En la Belle Époque, los psiquiatras alemanes y anglosajones empiezan a interesarse por el travestismo —palabra inventada por Magnus Hirschfeld en 1910— y el transexualismo³⁰. Krafft-Ebing lo define como «una metamorfosis sexual paranoica», mientras Havelock Ellis lo interpreta como una identificación invertida en el heterosexual. Tras la Primera Guerra Mundial, los psiquiatras también deben tener en cuenta los progresos de la biología que, con el descubrimiento de los cromosomas y las hormonas sexuales, permiten entender mejor los fundamentos de la sexuación y sus disfunciones. Algunos médicos, al enfrentarse con los sufrimientos de sus clientes y deseosos de aliviarlos, empiezan a recurrir a la cirugía para adecuar su cuerpo a su sexo psicológico. En 1912 se realiza la primera mastectomía en una joven, que la obtiene amenazando con suicidarse. En 1921, «Rudolph», que se convierte en «Dora» gracias a una operación realizada por Felix Abraham, un alumno de Hirschfeld, es el primer transexual masculino tratado por la cirugía y sufre una ablación del pene seguida de la construcción de una pseudovagina. Sin embargo, hasta Einar Wegener, a quien el médico berlinés Erwin Gohrbandt practica la ablación de los testículos junto con implantes ováricos, no llega a la opinión pública una cuestión circunscrita hasta entonces a un círculo estrecho de expertos. Su obra, *Man into Woman. An Authentic Record of a Change of Sex*, traducida al francés en 1933 con un seudónimo, se convierte en el libro de culto de los transexuales. Sigue en 1946 el manifiesto de Laura, que se transforma en Michael Dillon: *Self: A Study in Ethics and Endocrinology*. Laura, que obtiene de un cirujano británico una mastectomía seguida de una faloplastia, aboga de forma provocadora por la libre elección de su sexo y la

rectificación quirúrgica del «error de la naturaleza»³¹. Los progresos de la endocrinología y la síntesis de las hormonas, en particular el estradiol en 1936, permitieron paralelamente a los transexuales masculinos autoadministrarse hormonas femeninas antes de que se pudieran recetar normalmente en la década de 1950³². Desde entonces, los tratamientos, quirúrgicos o farmacéuticos, se multiplican y se van despenalizando poco a poco: en 1935 en Dinamarca para la castración, en 1967 en Gran Bretaña y en 1969 en RFA. La Seguridad Social neerlandesa paga incluso el tratamiento en 1972, fecha en la que la American Medical Association precociniza la cirugía como tratamiento normal de la transexualidad. En cambio, la primera operación de cambio de sexo no se practica en Francia hasta 1970 y no es lícita hasta 1979. El colegio de médicos se escandalizó cuando una cantante y artista de striptease del cabaret Arthur —Jacques Duquesnoy, que se convierte, tras una operación en Casablanca, en «Coccinelle»— obtuvo en 1962 el cambio de sexo en el registro civil del departamento de Sena, y se casó después. A comienzos de la década de 1980, en Estados Unidos ya existen veinte Gender Identity Clinics, que tratan de 3.000 a 6.000 transexuales, con decenas de miles de pacientes potenciales. Ahora ya sólo queda ganar la batalla del sexo social y del registro civil. En Europa ya es un hecho, después de la condena de Francia en 1991 por el Tribunal Europeo de Derechos Humanos, por haber negado indebidamente un cambio de sexo en el registro civil. La transexualidad, que era una enfermedad y un sufrimiento en la Belle Époque, se ha transformado en reivindicación y ha contribuido a ampliar el debate sobre la identidad sexual entre la biología, la interiorización de las normas sociales y la transformación radical del cuerpo sexuado.

En cambio, hace poco tiempo que la medicina se ocupa de las funciones sexuales masculinas. La comercialización del Viagra en 1997 nace de una estrategia industrial que no hubiera sido posible sin una nueva forma de entender la impotencia³³. Se trata de una preocupación obsesiva de los hombres, hasta el punto de que durante mucho tiempo se atribuyó a encantamientos de brujos y se define ahora como un trastorno funcional de la erección. El enfoque psicopatológico se sustituye por una explicación puramente orgánica, que rápidamente llega a la opinión pública. La industria farmacéutica sólo tenía que presentar el medicamento como el único tratamiento posible. Además, la administración oral permite pasar al campo de la medicina general y ampliar la clientela potencial. La demanda del pro-

ducto amplifica así la disfunción. El declive de la actividad sexual vinculado a la edad cada vez se tolera peor, como todo aquello que altera el bienestar corporal. El Viagra conduce a fin de cuentas a una nueva percepción del cuerpo. La actividad sexual se concibe como mecánica y disociada del compañero sexual. Ya no se habla de terapia conyugal, sino de placer personal y de beneficio.

Con la aparición en 1981 del sida, una enfermedad mortal, la sexualidad vuelve a convertirse en un problema de salud pública y mueve a los médicos a tratar de modificar las prácticas sexuales. La lucha contra las enfermedades venéreas que, hay que decirlo, nunca preocuparon a las clases populares en los siglos XIX y XX, siempre asoció prevención, vigilancia de los «agentes de contaminación» y atención sanitaria. La erradicación de la sífilis gracias a los antibióticos acabó con una pesadilla burguesa secular y condujo a una relajación de la vigilancia. Con el sida, los epidemiólogos se colocan esta vez en primera línea. Las grandes investigaciones que se lanzan para identificar los comportamientos de riesgo modifican el discurso sobre la sexualidad, que pasa de ser hedonista a ser sanitario. Frente a la nueva plaga, cada sociedad reacciona a su manera y adapta su política de prevención en función de sus valores. En Francia, las primeras campañas a favor del preservativo se lanzan en la segunda mitad de la década de 1980. Aunque se dirigen especialmente a las poblaciones más amenazadas —jóvenes, drogadictos, homosexuales— no preconizan la abstinencia, única solución elegida por el Vaticano, por ejemplo. A partir de la década de 1990, estos consejos empiezan a dar fruto: el uso del preservativo se generaliza entre los jóvenes, los heterosexuales con parejas múltiples y los homosexuales en sus relaciones ocasionales. Las relaciones de pareja, ya sean homosexuales o heterosexuales, se siguen basando en la confianza y no se utiliza protección alguna, como esperaban los médicos. Con la aparición en 1996 de la triterapia, que da al sida la imagen de una enfermedad crónica, la vigilancia se reduce. En las sociedades democráticas, el hecho de que la medicina reglamente los aspectos más íntimos de la vida se considera un atentado contra la libertad de los individuos.

Mientras tanto, el mundo ha podido vivir, en la época que va de la píldora al sida, el derecho al placer asociado a la libertad de procrear. Estos años gloriosos de la sexualidad son el fruto de un largo proceso de liberación que se inició a finales del siglo XIX, pero que no se hizo reivindicativo hasta 1968.

III. LIBERAR LOS CUERPOS Y LAS SEXUALIDADES

La «libertad de costumbres», como se decía en la primera mitad del siglo XX, pasa tanto por la liberación de las palabras y los gestos como por la transgresión de la moral conyugal tradicional o la desaparición de los tabúes. El derecho al placer tiene, no obstante, una contrapartida: el rechazo de la violencia sexual y de una sexualidad obligada.

Liberar la palabra y los gestos

Durante mucho tiempo, la sexualidad estuvo enmudecida o relegada al registro de la suciedad y el pecado. El primer tercio del siglo XX rompió con estas tácticas de soslayamiento y disuasión, adoptando en primer lugar expresiones simples, pero explícitas: «relaciones» y «partes íntimas» y después «sexuales». Por otra parte el lenguaje anatómico se va imponiendo a partir de la Primera Guerra Mundial. Gusta, porque es preciso, científico, asexual. Dos palabras tienen un éxito particular: «pene» y «vagina». Los términos más técnicos, como «erección», «eyaculación» o «útero» se implantan peor. Algunos atestados policiales en francés del periodo de entreguerras utilizan ortografías curiosas y significativas para estas palabras, como «vasin» o «pénisse». El éxito del vocabulario fisiológico debe mucho a la medicalización de la sociedad y al desarrollo del aborto. Los avances del lenguaje anatómico, muy apreciado por las mujeres por su misma neutralidad, constituyen un nuevo progreso que permite enunciar, manteniendo las distancias, órganos y gestos. Esta evolución lingüística saca a la sexualidad de la clandestinidad y favorece audacias crecientes en el dormitorio.

Sin embargo, también influyen mucho los matrimonios por amor. El amor es ante todo amor físico. El pudor retrocede en la cama, no sin resistencia e incomprensión, como podemos ver, en el momento del cambio de siglo, en este testimonio alusivo de una mujer casada, molesta por las preguntas de su confesor: «Las cosas innobles de las que me han hablado nunca tienen lugar en las personas casadas, salvo que cometan las orgías más infames. Yo, desde luego, sólo conozco la naturaleza»³⁴. Los progresos son lentos, difíciles de medir a falta de datos estadísticos antes de 1970. Los cuerpos se desnudan hacia la década de 1920, como hemos dicho más arriba, pero hacer el amor a plena luz todavía no se considera algo normal. Los interdictos de la Iglesia y del cuerpo médico quedan enseguida superados. Es lo que ocurre con las relaciones sexuales durante el embarazo o durante

la regla, sometidas únicamente a los preceptos de la salud y de la higiene. La posición del misionero sigue siendo mayoritaria, sin duda, pero amantes y esposos cada vez se resisten menos a experimentar nuevas posturas.

Las caricias también se hacen más inventivas y algunas, reservadas durante mucho tiempo a las mujeres liberadas y a las prostitutas, se convierten en algo trivial. Tomemos el ejemplo del beso en la boca, que sigue constituyendo en 1881 un delito de atentado contra el pudor: durante la década de 1920 se convierte en la expresión obligatoria de la pasión amorosa, vulgarizada a su vez por la tarjeta postal y por el cine. El coqueteo, constitutivo en la década de 1950 de la identidad y la cultura juveniles, favorece un aprendizaje precoz y progresivo³⁵. La masturbación, que las clases populares, indiferentes a las amenazas del doctor Tissot, siempre habían practicado sin remordimientos y evocaban con un tono más burlón que angustioso, sale del oprobio en 1917 gracias a Magnus Hirschfeld y Wilhelm Steckel, un discípulo de Freud. Aunque de forma desordenada, alternando resistencias bizantinas, remordimientos y contradicciones, la situación evoluciona a un ritmo increíble, pues en tres decenios la masturbación pasa de la condición de vicio peligroso al de hábito adolescente «sin inconvenientes serios», que hay que normalizar a cualquier precio para evitar al niño vergüenza y culpabilidad³⁶. La masturbación puede confesarse libremente, pero sólo a partir de la segunda mitad del siglo XX. Desde la década de 1970, incluso se convierte para los sexólogos en paso obligado para acceder al orgasmo³⁷. El sexo oral avanza también en el periodo de entreguerras. No obstante, en esta fecha, las mujeres «decentes» se dejan hacer, en lugar de tomar la iniciativa. A partir de 1950, el sexo oral pierde su aura diabólica, ya que el 75 por ciento de las mujeres nacidas entre 1922 y 1936 lo han experimentado, así como el 90 por ciento de las mujeres nacidas entre 1958 y 1967. En cambio, la «sodomización», como se sigue llamando hasta la década de 1940, suscita durante mucho tiempo entre las mujeres profundas reservas, sobre todo teniendo en cuenta que para algunos maridos se inscribe dentro de un proceso de dominio brutal que puede llegar hasta la violación. Luego pasa a ser aceptable, aunque minoritaria, ya que en 1992 sólo el 30 por ciento de los hombres y el 19 por ciento de las mujeres la habían practicado, y sólo el 3 por ciento con frecuencia³⁸. No obstante, han cambiado los criterios de valoración. La moral ya no basta para prohibir unos gestos que se han considerado durante mucho tiempo como «la máxima obscenidad». Ahora ya se valoran en función del placer, el dolor y el asco físico.

Disociar sexualidad y reproducción

El siglo XX también ha visto una mutación inaudita en la historia de la sexualidad: la disociación definitiva entre sexualidad y reproducción. Tras la Primera Guerra Mundial, Europa lleva a cabo su revolución demográfica, con una caída rápida de la natalidad. La mutación en Francia ya había empezado hacía tiempo³⁹. En el siglo XVIII, un número creciente de campesinos había optado por limitar los nacimientos. En el siglo XX, el deseo de controlar la descendencia era patente, para gran consternación de los repoblacionistas de todo tipo. Incluso es compartido por ambos sexos y la propaganda neomaltusiana sólo ha conseguido reforzar unas convicciones profundas⁴⁰. En la década de 1930, la sexta parte de las parejas no tiene hijos en Francia. En lugar de imponer a sus esposas, en nombre del dominio masculino, una maternidad no deseada, los hombres son a veces más malthusianos que sus compañeras. Maridos y mujeres se ponen de acuerdo sobre el número de hijos deseado: la «parejita» es el modelo familiar más extendido, pero, por ejemplo, en el sudoeste de Francia, desde la Belle Époque se limitan al hijo único y no consideran indispensable, si es una hija, traer al mundo un hijo. El deseo de educar bien a una prole poco numerosa, la aspiración de las clases populares a una mínima tranquilidad económica, la negativa a vivir en estado de embarazo permanente por parte de las mujeres, son motivaciones que explican un comportamiento muy extendido. Hay que añadir que, desde 1900, la opinión pública trata mal a las parejas prolíficas y que, en el periodo de entreguerras, la «coneja» es una asimilación bestial repulsiva. Sólo una parte de los franceses, católicos convencidos o procedentes de medios modestos, conserva una natalidad importante⁴¹.

Los medios anticonceptivos son todavía primitivos, pero su eficacia es incuestionable. Desde el siglo XIX, el coitus interruptus es el método predilecto. Está tan integrado en la civilización rural que ha suscitado una retórica agraria y expresiva. En francés se habla de la «marcha atrás» como de «polvo del molinero», y hay un refrán que alude a «trillar en el granero y cribar en la era»⁴². A comienzos del siglo XX, en dos casos de cada tres, la «marcha atrás» es el anticonceptivo favorito, seguido de lejos por el preservativo, que sólo cuenta con la aprobación del 10 por ciento de las parejas⁴³. Lo mismo ocurre en Inglaterra en la década de 1930. Durante la primera mitad del siglo XX, la anticoncepción es cosa de hombres, en todo caso. Los procedimientos se diversifican, sobre todo después de la Primera Guerra Mundial, y las mujeres tratan de controlar cada vez más su fecundidad. Empiezan a

utilizarse en Francia las duchas vaginales, las esponjas intrauterinas, los pesarios (más raros), preconizados sin embargo por los neomaltusianos. En cambio, en Inglaterra se prefiere el diafragma, promocionado por Marie Stopes, así como en Estados Unidos, donde empieza a extenderse en la década de 1930. En Francia, los geles y cremas espermicidas tienen gran éxito, aunque la calidad de estos productos comerciales deja mucho que desear⁴⁴. El método Ogino-Knaus, descubierto en 1929, que descansa en la abstinencia en el periodo fecundo del ciclo, aunque lo toleraba la Iglesia católica, tuvo un impacto limitado, a causa de una tasa de fracasos muy elevada.

Las mujeres recuperan la iniciativa, principalmente con el aborto. No es que el aborto se considere en Francia como un método anticonceptivo, pero se trata de una red de emergencia cuando falla la «prudencia» masculina. Hasta la Belle Époque, con el debate sobre la despoblación, los médicos, los moralistas y los políticos no toman conciencia con consternación de la envergadura del problema. En esta fecha ya se dan 30.000 abortos, pero su número se duplica entre 1900 y 1914. Se vuelve a duplicar tras la guerra y sigue creciendo hasta alcanzar el tope de los 200.000, hipótesis a la baja del cuerpo médico y valoración cercana al número medio de interrupciones voluntarias del embarazo desde la legalización de 1975⁴⁵. El aborto se generaliza a medida que la represión se va endureciendo. El fracaso de las leyes represivas demuestra además que el aborto se ha convertido en un fenómeno social. Afecta a todas las mujeres, de la ciudad o del campo, solteras en primer lugar, pero también casadas en más de un tercio de los casos, sin olvidar las viudas, divorciadas y parejas de hecho⁴⁶. Sólo los mejor informados pueden abortar y la ignorancia es el obstáculo principal del paso al acto, pero muchos se consiguen informar dentro del marco de la vida cotidiana, con su familia, amigos o compañeros de trabajo, por no hablar de los rumores o de las ofertas de las aborteras. Con el siglo XX empieza a emerger el aborto racional. Aunque las mujeres se dejan seducir por la farmacopea moderna, especialmente por los emenagogos, muy en boga desde 1900, creen cada vez menos en las virtudes de la medicina popular, las tisanas, la absenta o las cataplasmas de harina de lino. Optan así por las intervenciones intrauterinas que resultan muy eficaces: el 26 por ciento abortan después de una perforación de las membranas y un tercio gracias a una inyección, procedimiento que avanza rápidamente a partir de 1914. No obstante, estos métodos requieren en más del 80 por ciento de los casos la ayuda de terceros, profesionales sanitarios y aborteras⁴⁷. Con este

cuerpo de especialistas, las mujeres entran en la era del aborto sin peligro: la operación es cada vez más precoz, generalmente antes del tercer mes, el gancho deja paso a una sonda fina, la cánula vaginal facilita los lavados, mientras avanza la asepsia, para evitar infecciones mortales. Aunque el aborto es cosa de mujeres, los hombres cada vez están más informados, pero dejan total libertad a sus compañeras para hacer frente a lo que sigue siendo una prueba dolorosa, o a veces mortal. El deseo de no tener ese hijo es más fuerte que el miedo al sufrimiento o la enfermedad. Sin llegar, como Angus McLaren, a ver en el aborto un feminismo cotidiano, las mujeres afirman al abortar su rechazo a cualquier tutela sobre su cuerpo, tanto conyugal como médica o religiosa⁴⁸. A la inversa de lo que ocurre en Francia donde, desde la ley de 23 de marzo de 1923 al Código de Familia de 1939 y, después durante el Gobierno de Vichy, con la ley de 15 de febrero de 1942, que convierte el aborto en un crimen contra la seguridad del Estado que se castiga con la pena de muerte, la represión se va haciendo cada vez más sofisticada, Inglaterra, consciente de la difusión irreversible de esta práctica, opta por la tolerancia y lo permite en 1938, en caso de «peligro grave para la salud física y mental».

Aunque sexualidad y reproducción han tomado caminos separados desde la Primera Guerra Mundial, la amenaza de un embarazo sigue siendo una espada que pende sobre la vida amorosa. Las mujeres viven, entre la ansiedad y el alivio, al ritmo del calendario menstrual. Los hombres que se enfrentan con una posible paternidad expresan con vehemencia su descontento. Se reprimen los impulsos espontáneos. En cuanto a las relaciones extramatrimoniales, deben bregar también contra el riesgo reproductivo. El invento de la píldora, aunque no cambia un deseo antiguo de controlar la fecundidad, suprime la hipoteca de un posible accidente, que además ahora se corrige legalmente mediante el aborto⁴⁹. En primer lugar es beneficiosa para las mujeres. Les permite vivir su sexualidad sin miedo y de forma más rica. «Un hijo cuando quiera, y si es que quiero» es la consigna que representa el cambio de situación en materia de reproducción. Aunque los hombres no hayan abusado de su poder sobre la fecundidad femenina, ahora ya no tienen ningún control sobre ella. También se ven liberados de la obligación de controlar su cuerpo. Aunque algunas feministas consideran que la anticoncepción química es una amenaza para las mujeres, que quedan sometidas a los deseos masculinos al estar siempre disponibles, no cabe duda de que la anticoncepción es un progreso decisivo para ambos sexos.

Hacia una sexualidad para todos y el derecho al placer

El siglo XX ha traído también una sexualidad que ya no se limita al campo estrechamente controlado del matrimonio. Esta mutación ha sido clandestina durante mucho tiempo. Cuando, prolongando la línea de 1968, los militantes homosexuales proclaman: «Gocemos sin trabas», esta reivindicación representa una ruptura, aunque se limite a consagrar un estado de hecho. Los franceses habían sabido conquistar, aunque silenciosamente, libertades que no se atrevían a defender públicamente. Los discursos y escritos oficiales han sido durante sesenta años unánimes en la alabanza de la virginidad femenina y de una sexualidad conyugal sabiamente regulada. Fue necesario transgredir la moral religiosa, los preceptos médicos y la pusilanimidad de los políticos, preocupados por no espantar a sus electores, que, sin embargo, iban por delante de sus representantes.

La mujer infiel es la primera que se aprovecha de este cambio, pues el marido fue durante mucho tiempo el único que, en nombre de la doble moral, contó con la indulgencia pública⁵⁰. Se contraviene abiertamente el Código Penal, que castiga más severamente el adulterio femenino⁵¹. La justicia se hace cada vez más comprensiva, ya que ningún magistrado se atreve a encarcelar a una mujer a partir de 1890. El adulterio, en este proceso de despenalización, suele desembocar en una multa simbólica a la que el demandante recurre para fundamentar una demanda de divorcio. La ley de 1884 restablece la igualdad civil entre los sexos, ya que en ella el adulterio constituye para ambos cónyuges una falta grave. La actitud de la opinión pública evoluciona en paralelo. Las expresiones, corrientes antes de 1900, de «relaciones culpables» o «ilícitas» tenían valor de condena moral. La denuncia de la conducta indecorosa se propagaba, sobre todo en la Francia rural y en las ciudades pequeñas, mediante el rumor, las cartas anónimas y a veces, aunque no demasiado, mediante manifestaciones públicas de desaprobación. Este control social se desmorona a principios de siglo, aunque perdura la maledicencia. La opinión pública empieza a disculpar a la «pobre desgraciada» que, engañada o maltratada, se consuela fuera del hogar. Los propios maridos ya no se libran, como en el siglo XIX, a violencias con las que sin embargo el Código Penal era indulgente⁵². En 1840-1860, la quinta parte de los homicidios se imputaba al adulterio, pero su número se estabiliza en un 5 por ciento desde 1880. Maridos y mujeres están movidos por los mismos móviles. Invocan, para disculparse, la ruptura de la vida en común u ofensas graves, como el alcoholismo, los malos tratos para las muje-

res. Cada vez conceden más importancia a las «disputas conyugales», entre peleas, desamor y desgaste de la pareja. No obstante, tras los discursos justificativos asoma también la dimensión hedonista del adulterio. ¡El 64 por ciento de las esposas infieles toman un amante más joven que su marido e incluso el 39 por ciento lo eligen más jóvenes que ellas! En el 80 por ciento de los casos, la amante de un marido adúltero es más joven que su mujer. Hasta la década de 1960 los contemporáneos no se atreven a confesarlo, pero el placer tiene gran importancia en las relaciones extraconyugales.

Los jóvenes conquistan, siguiendo a sus mayores, el derecho a una vida sexual al margen del matrimonio⁵³. La reducción de la tutela sobre los hijos y el triunfo del matrimonio por amor aceleran el proceso a partir de la Belle Époque. Ahora es necesario seducir al futuro consorte y el paso de las palabras cariñosas a las relaciones sexuales se vuelve inevitable. Ya antes de 1914, del 15 al 20 por ciento de las parejas no esperan al matrimonio para «consumar» su unión. Antes de la Segunda Guerra Mundial, más de un tercio están ya en este caso, ya que el 20 por ciento de las novias se casan embarazadas y el 12 por ciento son madres de un hijo. En 1959, el 30 por ciento de las mujeres confiesa haber tenido relaciones prematrimoniales y el 12 por ciento se niega a responder a esta pregunta. A partir de la década de 1960, el amor lo disculpa todo, aunque no exista un proyecto matrimonial. En 1972, el 90 por ciento de las mujeres ya no son vírgenes a los dieciocho años⁵⁴. Las condiciones del aprendizaje sexual se modifican. Los jóvenes se inician entre ellos. En 1970, el 25 por ciento de los jóvenes tiene su primera relación sexual con un compañero también virgen, mientras que el 43 por ciento de los muchachos y el 51 por ciento de las muchachas son iniciados por un compañero más experimentado que él, pero de la misma edad. La prostitución, que durante mucho tiempo alimentó la sociabilidad y el imaginario masculino, retrocede rápidamente. En 1970, sólo el 9 por ciento de los jóvenes pierde su virginidad con una profesional, frente al 25 por ciento de los hombres de la generación anterior. En 1992, esta cifra se reduce al 5 por ciento⁵⁵. La liberalización de las costumbres, que permite tener una vida sexual rica, reduce así el campo de los amores venales. Por otra parte, los contemporáneos se atreven por fin a defender la sexualidad fuera del matrimonio para ambos sexos. Durante mucho tiempo hubo una divergencia entre los discursos y las prácticas. En 1961, el 66 por ciento de los jóvenes de 16 a 24 años consideran que las relaciones prematrimoniales son «normales», incluso «útiles» para los muchachos, pero un 83 por ciento

las considera «peligrosas» o «reprensibles» para las chicas⁵⁶. En 1970, el 80 por ciento de los hombres y el 74 por ciento de las mujeres de menos de treinta años las declaran normales. Inglaterra está en la misma longitud de onda que Francia. Las relaciones prematrimoniales avanzan rápidamente. El 16 por ciento de las mujeres nacidas en 1904 las han experimentado, frente al 36 por ciento para la generación nacida en 1904-1914⁵⁷. En cambio, en los países en los que persiste la influencia de la religión, el esquema es diferente. En los Países Bajos, donde el papel de los partidos religiosos es importante y su influencia se ve reforzada por la práctica de las coaliciones gubernamentales, el clima pudibundo frena la liberalización de las costumbres, de modo que en 1955 la tasa de ilegitimidad alcanza su nivel mínimo, aunque de 1965 a 1980 el país cae bruscamente en la permisividad. En Irlanda, país cuya identidad está marcada por el catolicismo, la tasa de ilegitimidad se estanca alrededor del 2 por ciento y cae incluso en 1961 a su nivel más bajo, 1,6 por ciento, y la anticoncepción sigue siendo tabú.

Se trata no obstante de excepciones. No sólo se desculpabiliza la sexualidad fuera del matrimonio, sino que sus riesgos disminuyen rápidamente. La preocupación por embarazos no deseados sólo desaparece con la píldora, pero los jóvenes solteros logran mucho antes en Francia limitar los «accidentes», acoplando el coitus interruptus y el aborto como último recurso. Las clases populares, vilipendiadas por la burguesía biempensante, dan el primer paso. Un sondeo realizado en Francia durante la Tercera República confirma que el 35 por ciento de las muchachas que mantienen una relación sexual son obreras, el 29 por ciento son criadas y el 22,7 por ciento son jornaleras o criadas de granja. A partir de la década de 1960, los estudiantes de secundaria y universidad constituyen la vanguardia y son los primeros en teorizar sobre la libertad sexual. Ya no se contentan con defender las experiencias prematrimoniales en nombre del entendimiento conyugal, sino que reivindican también el derecho a satisfacer, sin remordimientos y al margen de los afectos, los deseos y pulsiones sexuales⁵⁸.

La sexualidad y el matrimonio se van distanciando progresivamente. Las relaciones prematrimoniales se convierten, a partir de 1970, en la forma normal de incorporarse a la vida de pareja. En Francia, en 1965 el 12 por ciento de los futuros cónyuges ya vivían juntos en el momento de casarse, el 17 por ciento en 1968, el 43 por ciento en 1977 y el 87 por ciento en 1997. La vida en común sirve de marco para las relaciones prematrimoniales y el matrimonio, que ya no es obligatorio desde el punto de vista social, no llega

hasta el nacimiento del primer hijo. Dinamarca y Suecia están en la vanguardia del movimiento, seguidas por Gran Bretaña, pero también por Francia, donde la ruptura es muy brusca: en 1991, el 25 por ciento de los nacimientos tienen lugar fuera del matrimonio, el 37,6 por ciento en 1997, la mitad después del año 2000. La ley avala esta evolución, consagrando la igualdad entre hijos legítimos e ilegítimos, y dando la misma cobertura social a las parejas de hecho. Más de dos millones de parejas, una de cada diez, viven sin vínculos legales.

Aunque la sexualidad juvenil ha adquirido carta de naturaleza, la de los ancianos se ha ocultado durante mucho tiempo. El aumento de la esperanza de vida y los progresos de la salud favorecen no obstante un nuevo planteamiento, paralelamente al retroceso progresivo de los límites de la actividad sexual. Hay que recordar que en tiempos de la novela de Balzac *El lirio en el valle* las mujeres se retiran de la vida amorosa a los treinta años. En la Belle Époque la edad fatídica se retrasa hasta los cuarenta. ¡Tras la Primera Guerra Mundial, L'Oréal sugiere que las mujeres a esta edad pueden seguir seduciendo, con la condición de que se tiñan el pelo! También se invita a los hombres, a partir de los cincuenta años, a medir sus impulsos. Sin embargo, este interdicto se aplica sobre todo al segundo sexo, ya que en 1970, sólo el 28 por ciento de las mujeres de más de cincuenta años reconocen haber tenido relaciones sexuales en los doce últimos meses, frente al 55 por ciento de los hombres. En 1992, no obstante, un 50 por ciento de las mujeres reivindica una vida sexual activa a partir de los cincuenta, e incluso el 80 por ciento de las mujeres que viven en pareja, frente a un 89 por ciento de los hombres⁵⁹. La diferencia entre ambos sexos va disminuyendo. No obstante, las mujeres suelen negarse a contraer una nueva unión después de quedarse viudas y tienen tendencia a poner punto final a su vida sexual. A la inversa, nada certifica mejor la negativa a renunciar a una vida sexual para los hombres que el éxito del Viagra, pensado para prolongar hasta una edad muy avanzada las proezas amorosas.

Los últimos tabúes que se transgreden en el último cuarto del siglo son el voyeurismo y los cambios de pareja. Estas prácticas no necesitan de la llegada del «Minitel rosa» en Francia o de los anuncios por palabras para existir, pero estaban limitadas a pequeños círculos emancipados. Por otra parte, nadie hace su apología como fundamento de la relación amorosa. Esta «multisexualidad comercial», como la llama Daniel Welzer-Lang, ahora tiene lugar a la vista de todos, en lugares públicos y de pago: clubes, restau-

rantes, saunas. Es el resultado de la recomposición de la demanda de prostitución por parte de los hombres, que prefieren aparecer como «libertinos», y no como clientes. También se participa en pareja. En este caso, habría que analizar una práctica que siempre nace de una demanda masculina, despierta la resistencia de las mujeres, aunque estas últimas traten de negociar unos límites, y tiene como objetivo principal permitir a los hombres acceder a nuevas compañeras a cambio de entregar a la suya. Bajo este barniz de libertad sexual, se podría esconder una nueva forma de dominio masculino⁶⁰.

¿De la sexualidad para todos a todas las sexualidades?

La homosexualidad también ha sacado partido de la liberación de las costumbres y del retroceso de la norma heterosexual que imponía el matrimonio. La historia de los homosexuales no es lineal y alterna avances y retrocesos, sobre todo porque la represión sigue a la orden del día a lo largo de todo el siglo XX. Las legislaciones alemana e inglesa, en particular, permiten que se ejerzan acciones judiciales contra homosexuales adultos y consintientes, incluso en un lugar privado. La derogación del párrafo 175 del Código Penal en Alemania es la primera reivindicación del movimiento homosexual durante la República de Weimar. Durante las décadas de 1930 y 1940 numerosas ciudades y estados en Estados Unidos adoptan disposiciones represivas, que llegan hasta el encarcelamiento y la exclusión de la función pública. En cambio, Francia aparece como un país de ensueño. La homosexualidad no se reprime como tal y la lucha contra la delincuencia sexual trata por igual a homosexuales y heterosexuales, salvando el paréntesis de Vichy. Por el contrario, la homosexualidad femenina no se castiga nunca. La sociedad ignora a las lesbianas y, en la primera parte del siglo XX, los homosexuales suelen englobarlas, salvo en Alemania, en un rechazo misógino. Reprimir el lesbianismo equivalía a admitir que las mujeres pudieran tener una sexualidad autónoma. Además, dado que su función reproductora no se veía alterada, se creía posible su reeducación.

A partir de la década de 1920, empieza una primera edad de oro que da a la homosexualidad una visibilidad hasta entonces desconocida. La literatura contribuye a ello, con la publicación de los dos volúmenes póstumos de Marcel Proust, *Sodoma y Gomorra*, las confesiones de André Gide en *Corydon* y, en Inglaterra, la novela de educación sentimental lesbiana de Radclyffe Hall, *El pozo de soledad* [*The Well of Loneliness*]. Por otra parte,

los homosexuales se organizan y aparece un «ambiente» homosexual en Londres, París, Nueva York, Berlín sobre todo, con sus bares, sus clubes, sus asociaciones, su prensa, que permite a los homosexuales reunirse, divertirse, salir a la luz del día⁶¹. Cada país tiene su propia cultura homosexual, elitista en Inglaterra, individualista en Francia, comunitarista y militante en Alemania, que es el primer país que se dota de un movimiento de defensa de los homosexuales, el WhK, el «comité científico y humanitario», fundado en 1897 por Hirschfeld. En Inglaterra, la homosexualidad llega a estar de moda en la década de 1920. Esta moda se limita a un ambiente estrecho, a una élite acomodada y culta, en la que predominan artistas e intelectuales, pero en este círculo homogéneo se presenta como un comportamiento natural. Descansa en dos instituciones basadas en una masculinidad exclusivista: la *public school* y la universidad. Tras la reorganización de Rugby y la multiplicación de los internados en la década de 1840, la *public school* se convierte en el lugar de formación obligatoria para los muchachos de las clases superiores, de los diez a los dieciocho años. En un entorno sexuado en el que los más mayores, con la institución de los «prefectos», dominan a los más jóvenes, las novatadas y sevicias son habituales, pero también las *romantic friendships* y las prácticas homosexuales. La homosexualidad, aunque periódicamente reprimida por los responsables, se tolera, pues la función principal de las *public schools* es formar una élite dirigente, unida por unos valores comunes y una lealtad-amistad de fuerte connotación homófila. De esta forma se considera algo trivial, como una práctica juvenil que no prejuzga en nada la orientación sexual futura. La mayor parte de los alumnos se acaban casando, pero para aquellos que confirman su homosexualidad, el paso al acto se desculpabiliza. La universidad refuerza los usos y costumbres de la *public school*. Cambridge primero, y después Oxford en el periodo de entreguerras son enclaves de la homosexualidad estudiantil y profesoral. El círculo de Bloomsbury, entre amistades, relaciones familiares y pasado universitario, es paradigmático desde este punto de vista. Alemania, y sobre todo Francia, donde el externado avanza constantemente desde el siglo XIX, no tiene el equivalente de la *public school*. Es una de las razones del carácter específico de Francia, país en el que la homosexualidad está poco organizada y dispersa. La emergencia de un «ambiente» comunitarista favoreció además la afirmación de una primera identidad homosexual. Es significativo que Christopher Isherwood, una de las grandes figuras de la homosexualidad inglesa en el perio-

do de entreguerras, haya militado en la década de 1970 en el seno del movimiento gay, para pasar el testigo.

La tolerancia hacia la homosexualidad parece avanzar a partir de la década de 1920. Se convierte incluso en un símbolo de modernidad. Pintores heterosexuales como Otto Dix o Georg Grosz están fascinados por Berlín y sus *garçonnes* con monóculo. Se trata también de un círculo de intelectuales, pero la prensa es en conjunto favorable a estas obras. En todo caso, a falta de datos estadísticos, es difícil medir la actitud de la opinión pública. La homofobia sigue siendo fuerte, al parecer, en la pequeña y mediana burguesía, así como en las clases populares. Sin embargo, los obreros son los homosexuales más perseguidos, y obreros son la mayoría de los prostitutas, cuyo número creciente debe mucho a la crisis. El amante obrero se convierte incluso en el ideal de numerosos ingleses, que combinan así la atracción por el hombre viril y la defensa de los oprimidos. Si en ese momento se habla más favorablemente que antes de 1914 de los homosexuales, no hay que exagerar por ello la evolución de la opinión, como vemos por el ejemplo de Alemania. Las conquistas son frágiles, como certifica la represión que se abate sobre los homosexuales alemanes a partir de 1933. La ideología nacionalsocialista, que los considera «enemigos» de la nación, es decisiva, pero la opinión pública se muestra indiferente ante su suerte. La dictadura puede dedicarse sin problemas a castrarlos y encerrarlos sin juicio en campos de concentración, para pasar después a su eliminación física, inaugurada por la Noche de los Cuchillos Largos. Es especialmente significativo que el estudio de su persecución haya tardado tanto en interesar a los historiadores.

Después de la Segunda Guerra Mundial, la discriminación se hace científica. En la clasificación de la OMS, adoptada oficialmente por Francia en 1968, se define la homosexualidad como una enfermedad, que los psiquiatras tratan de curar por los medios más brutales: electroshock, o incluso lobotomía. Por otra parte, en 1954, el 36 por ciento de los homosexuales, víctimas de esta imagen, consideran que son unos enfermos. En estas condiciones, la homosexualidad se va hundiendo en la clandestinidad y cuando la revista francesa *Arcadie* (1954) defiende una toma de conciencia colectiva, se trata de una posición discreta, confinada a un círculo restringido. En 1969, con los disturbios derivados de una actuación policial en el Stonewall Inn de Nueva York, un bar frecuentado por homosexuales, la cuestión gay se hace presente a toda la sociedad. Los avances son desde entonces fulgurantes. En 1974, la Asociación Estadounidense de Psiquiatría excluye la ho-

mosexualidad de la lista de enfermedades mentales. Paralelamente, aparece un fuerte movimiento reivindicativo en Estados Unidos, y después en Europa, en Francia, con asociaciones como el Frente Homosexual de Acción Revolucionaria, creado en 1971 en la estela contestataria de mayo de 1968. Se desmantelan entonces las legislaciones represivas. En Francia, la ley contra la discriminación de 1985 incluye las preferencias sexuales junto a la religión, el sexo o el origen nacional. Las «salidas del armario» se multiplican y si en 1979 el primer «orgullo gay» reúne en París únicamente a 800 participantes, en 1999 desfilan 250.000 lesbianas y gays, mezclados con heterosexuales. La tolerancia de la opinión pública avanza rápidamente, más en Francia que en Estados Unidos. En 1975, el 42 por ciento de los franceses consideraban la homosexualidad una enfermedad y el 22 por ciento pensaba que era una perversión. En 1996, el 67 por ciento de los encuestados consideran que «es una forma como las demás de vivir la sexualidad»⁶². La epidemia de sida que tantos estragos causó en la comunidad homosexual, en lugar de generar un nuevo ostracismo, ha sido combatida por una fuerte movilización de las asociaciones gays. El legislador les ha concedido nuevos derechos, como podemos ver en Francia por la ley de 15 de noviembre de 1999 sobre las parejas de hecho. Los homosexuales ahora reivindican la indiferencia y se niegan a la lógica separatista y consumista del gueto de estilo americano. También ejercen su influencia sobre la sociedad. La explosión de la prostitución masculina, ejercida desde el travestismo femenino, es significativa desde este punto de vista. En Lyon, el retroceso generalizado de la prostitución desde hace un cuarto de siglo se acompaña con su reorganización, ya que se pasa de una quincena de travestis en 1975 a un centenar en la actualidad, es decir, un tercio de los prostitutos. Esta mutación revela una nueva demanda de clientes que se consideran heterosexuales, pero que buscan una sexualidad de la que están excluidas las mujeres⁶³. La trivialización de la homosexualidad y la liberalización de las costumbres han favorecido un comportamiento y una iconografía «inconformistas». Por ejemplo, el cuerpo masculino está cada vez más influenciado por las imágenes que proponen los gays. El homosexual viril, deportista y musculoso, importado en la década de 1990 desde California, ha contaminado la moda y la publicidad. Al atreverse a reivindicar la «loca» a modo de provocación, como burla de la exclusión social del homosexual afeminado, al disfrazarse de «drag kings» para jugar con la imagen de la lesbiana masculina, los gays también han liberado el componente femenino de la masculinidad y el

componente masculino de la feminidad, desestabilizando así las divisiones clásicas en géneros⁶⁴.

Derecho al placer, consentimiento y rechazo de la violencia

La libertad sexual lleva aparejada un consentimiento informado. Se acompaña así con un rechazo creciente de las violencias sexuales, cuyos primeros beneficiarios son los niños. Se trata de un movimiento muy lento. Los delitos contra la libertad sexual sin violencia no se castigaban antes de 1832, mientras que los delitos contra la libertad sexual con violencia en niños sólo se castigaban cuando las víctimas eran menores de once años. La ley de 1832 introduce dos modificaciones importantes: crea el delito contra la libertad sexual sin violencia con víctimas menores de once años y sube el límite de edad a trece años para los delitos contra la libertad sexual con violencia. La reforma de 1863 hace pasar de once a trece años el límite de edad para los menores víctimas de delitos contra la libertad sexual sin violencia. La oportunidad de una nueva ampliación a quince años se debate rápidamente, pero la medida no se aprueba hasta 1945. El retroceso del umbral de tolerancia comienza en la opinión pública en la década de 1870 y la prensa se empieza a ocupar del tema poco tiempo después. La justicia, que ha sido laxista durante mucho tiempo, se actualiza con el nuevo siglo. Tras un eclipse en los medios de comunicación, debido a la guerra de 1914, el tema reaparece en la década de 1970, pero desde una perspectiva completamente diferente. En la efervescencia de los años posteriores a 1968, algunos escritores, como Gabriel Matzneff o Tony Duvert, relatan con complacencia sus relaciones con menores y rehabilitan la pedofilia. La prensa publica críticas elogiosas de sus obras. *Libération* critica abiertamente la «tiranía burguesa que convierte a los enamorados de los niños en monstruos legendarios». El periódico da incluso la palabra a Jacques Dugué, acusado de delitos contra la libertad sexual. Éste aprovecha para denunciar las leyes que oprimen la sexualidad de los niños y para alabar a las familias liberadas en las que el padrastro se acuesta con niñas y niños, «también el de once años», y «sin esconderse», en el lecho conyugal⁶⁵. Tanto ruido en los medios de comunicación tampoco influye sobre la opinión pública, que sigue profundamente hostil a lo que considera como un crimen.

La cuestión vuelve a primer plano con los debates sobre la represión de la violación. A lo largo de todo el siglo XX, los jueces se muestran más comprensivos con los violadores que con las víctimas. Durante mucho tiempo,

la violación se disculpa, interpretada como una manifestación clásica de la masculinidad y las víctimas se consideran como tolerantes o responsables de los deseos que suscitan⁶⁶. El proceso de Aix-en-Provence, que enfrenta en 1978 a dos excursionistas belgas contra tres agresores corsos, constituye una ruptura, pues presenta la violación como un atentado intolerable contra los derechos de la mujer a disponer de su propio cuerpo. La ley del 24 de diciembre de 1980 propone, como de paso, una definición amplia y asexuada de la violación: una penetración, en cualquiera de sus formas, obtenida mediante coacción, sorpresa o violencia. No castiga los atentados contra el pudor o el honor, sino contra la integridad corporal, las barreras del yo. Se completa en 1992 con la penalización del acoso sexual. Habrá que llegar a 1996 para que dos detenidos denuncien y den a conocer las violaciones masculinas y la opresión sexual en la cárcel⁶⁷. En este clima, ya no era posible la indulgencia con los pedófilos. La atención se centra en el incesto. Crimen odioso entre todos, pues se comete detrás de las puertas de la vivienda familiar, supone todo tipo de excesos y priva del uso de la palabra al niño, sometido al dominio parental y sexual. Es también un crimen monstruoso, pues supone traumatismos irreversibles y la «muerte psicológica» del sujeto. La ley de 1989 prolonga diez años después de la mayoría del niño la prescripción del incesto, para que la víctima pueda denunciarlo. Las violencias sexuales con los niños son condenadas enérgicamente. El caso Dutroux, que tiene una repercusión europea, acaba con los últimos restos de indulgencia. Todo es posible entre cuatro paredes, pero sólo entre adultos consintientes. La inviolabilidad del cuerpo constituye así la nueva barrera del deseo. Esta evolución ratifica el lugar creciente que toma el cuerpo sexuado a lo largo del siglo xx en los discursos, en el espacio público, pero también en la construcción del yo.

CONCLUSIÓN. LIBERACIÓN DE LAS COSTUMBRES Y LIBERACIÓN DE LAS MUJERES

Los cuerpos son portadores de valores, inculcados por los gestos, pero también por los discursos científicos que proliferan en la Belle Époque. También son el centro del poder, y muy especialmente el cuerpo de las mujeres, alrededor del cual «se juega una importante partida de gestión y de control colectivo»⁶⁸. En este «juego» las mujeres son las que ganan. Por

primera vez en la historia controlan su fecundidad y acceden al placer sin escándalos ni peligro. A pesar de una indiferenciación creciente, los comportamientos femeninos y masculinos no se asimilan completamente. Las mujeres parecen dar más importancia a la dimensión afectiva de su compromiso sexual que los hombres. La maternidad las empuja además a un repliegue sexual que las lleva a responder a los avances masculinos más que a buscarlos.

Además, no hay que confundir liberación sexual con liberación de la mujer. Algunos hombres pueden interpretar la píldora como una disponibilidad femenina sin límites para sus deseos. Lo podemos observar en el desconcierto de las muchachas del *baby-boom* frente al comportamiento de algunos chicos que explotan la nueva permisividad sexual e inventan una nueva doble moral⁶⁹, caracterizada por la rapidez de las maniobras masculinas, primer signo de instrumentalización del cuerpo femenino. Cuando tropieza con una negativa, el joven no se obstina y trata de encontrar una compañera más complaciente. Finalmente, aunque las relaciones son más duraderas, las chicas deben enfrentarse con una nueva táctica: el chantaje de la ruptura. No tienen elección: ceden ante el miedo de ser abandonadas. Una vez se quedan satisfechos, algunos chicos rompen y buscan otra chica sin problemas. Treinta años más tarde, la liberación aparente de las reglas de la moral tradicional oculta a menudo la manipulación secular de las mujeres. El dominio masculino aprende a renovarse y a avanzar, enmascarado bajo la bandera de la libertad sexual. En cuanto a las proezas de la medicina reproductiva, corren el riesgo de desembocar en un sometimiento inesperado del cuerpo de las mujeres, productor de óvulos para la clonación terapéutica y receptáculo de embarazos *in vitro*. Emancipación sexual e igualdad de sexos no se llegan a superponer exactamente. También conviene analizar la dinámica de los cuerpos sexuados a través de las «relaciones sociales de sexo».

2

El cuerpo ordinario

PASCAL ORY

Lo propio de los cuerpos humanos está, por definición —o más bien por delimitación—, sometido a la influencia del movimiento general de las sociedades. Este movimiento, a lo largo del siglo XX, está marcado, más que por cualquier otra tendencia, por el retroceso de la configuración rural ante la urbana, un retroceso que para el conjunto del periodo se puede asimilar a un desmoronamiento. Esta relación de fuerzas se puede medir en términos demográficos, pero más todavía en términos económicos y culturales: la forma de vida urbana, que ya desempeñaba un papel de referencia en el seno de las élites tradicionales, ahora impone sus valores a la masa de la población, bien directamente, en el seno de aglomeraciones en expansión continua, bien indirectamente, a través de la «rurbanización» de los ritmos de vida en las zonas periurbanas o de la imposición, a través de la cultura popular o erudita, de las formas de comportamiento de «la ciudad» a las comunidades rurales en proceso continuo de desvitalización y desestructuración. Como en toda tendencia dominante, hay excepciones, que no tendremos en cuenta en este nivel de síntesis. Sobre todo, nos basamos en un espacio-tiempo original, que se puede reducir más o menos exclusivamente —evocaremos la existencia marginal de una corriente, inversa, de orientalización— a Occidente; un gran Occidente, es cierto, que parte de sus bases de Europa occidental y América del Norte para influir directamente, desde los años posteriores a la Primera Guerra Mundial (con una excepción: los wahabíes, que fundarán Arabia Saudí) sobre las élites diri-

gentes de todos los demás países, del negus al sha de Persia, de los hachemíes al Kuomingtang.

A este movimiento social de fondo, que no puede dejar de tener efecto sobre la iconografía y sobre las prácticas de los cuerpos así reunidos y redistribuidos, se suman además tendencias igualmente masivas y decisivas, que afectan al entorno económico, técnico y político de estas mismas poblaciones. Como agente económico, el ser humano del siglo XX, en su relación con el trabajo y con la empresa, será cada vez menos «primario» (esquema que se reproduce, con un desfase, en el plano de la formación), cada vez más «terciario», a lo que hay que añadir una relación con el espacio y el tiempo considerablemente modificada. En términos técnicos, una de las grandes revoluciones del siglo incluye a los habitantes de las zonas rurales y urbanas y afecta directamente al cuerpo, ya que se trata de los progresos decisivos de la aducción de agua y del alcantarillado¹. Podemos incluir también en las mejoras técnicas las relaciones con la medicina, que se traducen concretamente en una mayor capacidad de acción química (farmacopea) y mecánica (cirugía), y, a fin de cuentas, en un alargamiento considerable de la esperanza de vida. Esta tendencia de fondo debe tenerse en cuenta en la medida en que irá acompañada por una política pública que trata de ordenar un tiempo —y por lo tanto un espacio— específicamente dedicado al no trabajo (limitación del tiempo de trabajo), a las vacaciones (punto de vista de la empresa) en la medida en que son «pagadas», y finalmente a la «organización del ocio»². No es que las sociedades anteriores hayan ignorado el *otium*, las vacaciones o el descanso dominical. La novedad aquí está en el carácter laico, oficial, y la compensación financiera de este espacio de tiempo, condiciones necesarias, aunque no suficientes, para el nacimiento, si no de una «civilización»³, al menos de una cultura del ocio.

Detenerse en este estadio sería no obstante insuficiente, o como mínimo superficial. ¿Dónde situar, en efecto, la determinación decisiva? Una lectura culturalista tendrá así tendencia a invertir el orden de los factores y a atribuir, por ejemplo, los progresos de las abluciones, la ducha y el baño, no a los progresos de la aducción de agua, sino a una exigencia higiénica, si no mayor, al menos nueva, dominada por la revolución pastoriana que inventó, en todos los sentidos de la palabra, el microbio como nuevo enemigo del género humano⁴. El hecho de que debemos tener en cuenta factores múltiples se ve claramente en el caso de la utilización moderna del agua, ya que junto a las preocupaciones por la higiene corporal, en cierta medida exte-

riores, no hay que olvidar el papel que puede tener, también marginalmente, el agua corriente desde otra perspectiva higiénica, la de la lucha antialcohólica, frente al progreso del consumo popular de bebidas alcoholizadas. Tal es el punto de vista adoptado por los militantes de este combate, en particular los anglosajones, grandes promotores de las «fuentes» de agua potable en los lugares públicos.

En todo caso, está claro que la coyuntura cultural tuvo un enorme peso sobre los hábitos corporales que están situados, desde el punto de vista funcional, en la encrucijada de múltiples determinaciones, desde las más intelectuales a las más materiales, todas ellas más o menos mediatizadas por una vulgarización, una prensa, una publicidad y una ficción consideradas aquí como modos de difusión de una iconografía, es decir, de unos valores. De esta forma, más que la escuela o la edición erudita, y a menudo antes que ellas, la prensa femenina, la prensa de moda, de belleza, la prensa médica popular⁵ y hacia finales del siglo XX las nuevas prensas masculinas, ya sean heterosexuales u homosexuales, han sido, junto a algunas novelas, películas, programas de radio y de televisión, de escándalos o de gran audiencia, los principales canales por los que ha ido arraigando toda una base científica, relacionada con la fisiología (una cierta cultura dietética, por ejemplo) o la psicología (una cierta cultura psicoanalítica, por ejemplo), o incluso con nuevas concepciones del universo que los historiadores reunieron en un primer momento bajo la denominación incierta o perezosa de «cambio de mentalidad». Acabamos con una especificación un poco más precisa, tras haber recordado cómo pudieron expresarse, a lo largo de aproximadamente un siglo, dichos cambios —de corporalidad, por no decir de mentalidad— sucesivamente en un nivel elemental pero esencial del cuerpo tal y como es en sí mismo (Paul Valéry: «Lo más profundo que hay es la piel») y después en el nivel de la manifestación de los cuerpos, de su exhibición social, y finalmente en las circunstancias particulares del cuerpo sometido a prueba, sea cual fuere el origen de dicha prueba.

I. ¿MODELADO O MODELIZACIÓN?

Podemos reducirlo a los setenta y cinco años que separan, y unen, el atentado de Sarajevo y la caída del Muro de Berlín —planteamiento coherente, pero regido esencialmente por la política— o ampliarlo al intervalo

que va de las fechas de apertura, hacia 1900, de los primeros «institutos de belleza» y los inicios, cien años después, de la serie televisiva estadounidense *Nip/Tuck*, cuyas intrigas se desarrollan en el universo despiadado de la cirugía estética: el cuerpo del hombre del siglo XX, que durante mucho tiempo será, en primera línea, un cuerpo de mujer, va a quedar sometido a la tiranía de un triple régimen cosmético, dietético y plástico, presentados aquí en orden creciente de novedad con respecto a las prácticas antiguas.

El eterno retorno de la cosmética

En lo que se refiere al tratamiento directo de la piel, y en primer lugar la del rostro y las manos, el siglo no es tanto el de una revolución como el de una modernización constante. Esta modernización combina un cierto número de avances reales, tanto científicos, es decir, relacionados con el conocimiento de la dermis y la epidermis, como técnicos que permiten la síntesis de las moléculas supuestamente activas, con una oscilación estratégica menos rigurosa, determinada por la evolución de los criterios de lo «bello» y de lo «sano».

Dichos criterios hacen retroceder la noción de maquillaje, tachada de falta de autenticidad, frente a las de protección, purificación, revitalización⁶. La vuelta por sus fueros, a partir de la década de 1980, de la seducción y de la sensualidad, se traducirá sin duda, como en otras ocasiones, por una vuelta de los artificios, pero no hasta el punto de rehabilitar el maquillaje, que reina hacia 1900 y se reduce a la mínima expresión un siglo más tarde. La lucha contra el envejecimiento, haciendo retroceder los límites de la «tercera edad», deja campo libre a las operaciones destinadas a hacer desaparecer, atenuar o retrasar las arrugas, manchas y otros signos de decrepitud. El *peeling* (cuya modernidad es patente en el uso del término anglosajón) que se impone tras la Primera Guerra Mundial es sustituido para las generaciones siguientes por «exfoliaciones» más suaves, por medio de productos desincrustantes. La evolución de la composición de los propios productos es con seguridad el testimonio de un control creciente de la síntesis, como veremos en la década de 1970, en el uso del colágeno bovino, desespecificado y purificado para que sea compatible con la piel humana, o en la fabricación en laboratorio de poliglicoles estables, imputrescibles, no alergénicos, que son la base de nuevas ceras, nuevas cremas, nuevas glicerinas. En cambio, el éxito creciente de las algas, por ejemplo, no debe tanto a la confirmación de que su mucílago resulta interesante para la fabricación

de geles como a la carga simbólica del componente, fuertemente marcado por la preocupación ecológica⁷.

Quizá en el fondo —es decir, en la forma— el principal cambio sea, a escala del siglo, de orden económico, es decir, social, con la constitución de redes de empresas específicamente consagradas a los cuidados de belleza, desde la producción a la comercialización. Si bien en los treinta últimos años del siglo, una referencia oriental, primero japonesa y luego coreana, tiende a imponer un diseño estilizado, incluso minimalista, que seduce a Occidente, hasta ese momento, Francia y Estados Unidos dominan el mercado, de forma simbólica o económica. La síntesis francesa, a partir de Poiret y de Chanel⁸, entre los dos prestigios —y las dos sensualidades— que representan la alta costura y el perfume da la nota a todo el siglo, pero del mundo anglosajón viene la modernidad empresarial, que se resume en un proceso continuo de popularización de los «cuidados de belleza», que pasa por la de los lugares públicos dedicados a ello, los *beauty parlors* o institutos de belleza, con un nombre que les da cierta respetabilidad.

En este sector, como en todos los demás, la profesionalización genera especialización, pero habrá que esperar a 1916 para que aparezca el primer tratado francés de «manicura»⁹. En esa época aparecen redes comerciales a escala internacional, basadas en una verdadera industria cosmética. Helena Rubinstein construye su fortuna sobre la combinación de un nuevo discurso de pretensiones (y de realidad) dermatológicas (la crema Valaze, primera de una larga lista), un sentido agudo de la publicidad (su compañero, durante el periodo ascendente, es un periodista con dotes publicitarias, Edward Titus, que será sustituido por un príncipe georgiano) y un uso sistemático del *beauty parlor*. La fórmula, experimentada en Melbourne a partir de 1902, se implanta en Londres en 1908 y en París, donde Helena se instala en 1912¹⁰. Gracias a la competencia internacional —los grupos estadounidenses lanzados por Elizabeth Arden o Charles Revlon—, la oferta de cosmética se seguirá diversificando (en 1923, el catálogo Rubinstein ya ofrece ochenta productos diferentes). Aunque todas estas empresas apuestan por el maquillaje (el mismo catálogo incluye ciento sesenta referencias de maquillaje) y por los tratamientos de la piel, significativamente, esta segunda línea garantiza la perennidad de una casa como Rubinstein a través de una serie ininterrumpida de innovaciones, reales o publicitarias: para limitarnos a la década de 1950, podemos citar, respetando la terminología, el primer «limpiador profundo» (*deep cleanser*)

en 1950, la primera crema «enriquecida con vitaminas» en 1954, la primera «emulsión hidratante» en 1956.

Las nuevas fortunas de la industria capilar (otro fenómeno sin precedentes) también apuestan, hacia la misma época, por la argumentación basada en la limpieza y los tratamientos. En Europa, la casa alemana Schwartzkopf (fundada en 1898) innova en un nuevo terreno, identificado por un término de origen indio que pasa al inglés, el *shampooing*¹¹: polvo soluble en agua en 1903, líquido en 1927, no alcalino en 1933, etcétera. El imperio L'Oréal se articula a partir de la década de 1920 sobre la asociación entre productos «de belleza» (tinte para el cabello de la marca insignia, creado por el francés Eugène Schueller en 1907) y de tratamiento (jabón Monsavon, champú Dop...). Al final del siglo, este imperio controla tanto Lanvin como Biotherm, y por supuesto Rubinstein¹².

Nacimiento y triunfo de la dietética moderna

La dietética, como discurso que centra el mantenimiento en buena salud y la curación de las enfermedades alrededor del seguimiento de una «dieta», que etimológicamente es una forma de vida, una relación con el cosmos, no sólo es tan antigua como la medicina, especialmente en sus formas griegas y medievales: se confunde totalmente con ella. Una vez que la aparición de nuevos conocimientos médicos, basados en un análisis cada vez más íntimo de los componentes físicos y químicos de los organismos, la relega a la periferia de la medicina, pierde lo esencial de su legitimidad y de su autonomía. El siglo XX, en particular su segunda mitad, verá renacer un discurso dietético autónomo, a partir de una normalización de las iniciativas atípicas de las «medicinas naturales» de sus inicios. Éstas, de origen principalmente germánico (Alemania, Austria-Hungría, la Suiza germánica...), habían contribuido, contra corriente de la doctrina dominante, a rehabilitar la fisioterapia o a conceder al vegetarianismo un carácter científico (en Francia, alrededor del omnipresente doctor Carton)¹³.

La dietética moderna nace en el seno del sistema establecido, a partir de un discurso nuevo sobre las «vitaminas» (en Suiza, alrededor del doctor Bircher-Brenner). El movimiento está claramente identificado en tierras anglosajonas, desde la década de 1920, con una perspectiva de racionalidad nutritiva. Muchos países desarrollan su camino específico, como Francia a partir del Instituto de Nutrición, creado en 1937 bajo la dirección de André Mayer y de su laboratorio de fisiología, en cuyo seno Lucie Randoin lanza

un programa pionero de información sobre la «composición de los alimentos» y sobre las prácticas reales de los consumidores. A partir de la Liberación, el activismo del doctor Jean Trémolières, que, junto al abad Godin, fue militante de acción católica, acentuará esta identidad¹⁴.

Más allá del voluntarismo, el movimiento adquirió especial envergadura en los países occidentales a medida que lo asumía una profesión nueva, la de dietista, principalmente ejercida por mujeres, entonces y ahora. En Francia, a mediados de siglo, aparece una formación autónoma, sancionada por un título. En la generación siguiente, la competencia dietética seguirá avanzando hacia el corazón de las prácticas sociales, suscitando dos estrategias de implantación: la de los médicos de la nueva especialidad de «nutriólogo» y la de los primeros dietistas, que ejercían de forma independiente.

Esta oferta dietética converge con la de personalidades independientes del sistema médico, o al menos situadas en su periferia, que ofrecen al público una dieta de resultados supuestamente rápidos y decisivos. Más allá de un análisis, todavía pendiente, del imaginario que convoca el «método Montignac», o la «dieta mediterránea», nos contentaremos con señalar aquí el éxito reiterado de estas propuestas, que son el testimonio de una demanda masiva e incansable¹⁵. Esta preocupación creciente de las sociedades desarrolladas, que tiende en algunos individuos a la ansiedad, a la obsesión incluso, y más cuando se combina con el diagnóstico complejo, y difícilmente tratable, de la anorexia, alimenta repentinamente una biblia dietética cada vez más extendida y, en función de los avances del conocimiento biológico, cada vez más sofisticada, como podemos ver en el paso de la temática de la «celulitis» a la del «colesterol», y después a la de la distinción entre el colesterol «bueno» o «malo», etcétera.

Estos conocimientos dietéticos, que se gradúan de lo más científico a lo más heterodoxo, se enraízan en un terreno social caracterizado por un incremento patente de la obesidad en las representaciones negativas, y después en la realidad. El segundo fenómeno remite principalmente a un cambio cultural, y el primero a un cambio económico. En una sociedad en la que el hambre y la escasez desaparecen, la distinción puede pasar por la exhibición de una delgadez, que primero afecta a las clases dominantes y a las clases medias, mientras que esta misma emancipación de la dependencia alimentaria lleva a sus miembros, progresivamente consagrados, tanto en la fábrica como en los despachos, a tareas que cada vez requieren menos esfuerzo físico (lo que no suprime, por cierto, su carácter penoso o posi-

blemente violento), a consumir proteínas, glúcidos y lípidos en exceso. Incluso en los países en los que, como Francia, el peso medio de los hombres, y más aún el de las mujeres, se ha estabilizado, o incluso ha disminuido, el sobrepeso se habrá convertido, a comienzos del siglo XXI, en una preocupación, no sólo respecto a la propia imagen individual, sino respecto a la salud pública, y más en los países precozmente hipercalorizados, como Estados Unidos, o en otros que han pasado en una sola generación de la frugalidad más o menos forzosa al sobreconsumo calórico, como Japón y después China¹⁶.

Por lo demás, el comienzo de la popularización de estos nuevos conocimientos dietéticos, que podemos observar por la llegada de secciones especializadas en las revistas femeninas¹⁷, corresponde al apogeo de un modelo de delgadez extrema, fomentado por la moda de la muñeca Barbie —representación europea para adultos transformada por la estrategia de la empresa Mattel, a comienzos de la década de 1960, en un icono estadounidense para niñas¹⁸— en la misma época en que aparecen los modelos de estilo Twiggy¹⁹. Aunque los cánones se hayan modificado después en sentido inverso, el mero criterio de la delgadez se sigue imponiendo, apoyado por un discurso médico mejor armado para establecer vínculos entre lo que se convierte, eufemísticamente, en «sobrecarga ponderal» y enfermedad, especialmente la vascular. En su forma extrema, el discurso dietético desemboca, para un número creciente de pacientes, en un recurso a la manipulación física (corriente galvánica con ionización de un principio activo, mesoterapia, láser...), o incluso en un acto estrictamente quirúrgico (liposucción), que linda con el amplio campo, ya específico del siglo XX, de la cirugía plástica.

Plásticas quirúrgicas

Aquí no nos vamos a referir a la cirugía reparadora, justificada por la voluntad de «limitar los daños» de una agresión al cuerpo causada por la guerra o un accidente, sino a su hermana propiamente *plástica*, que no responde a más demanda que la psíquica, aunque haya gran distancia entre un lifting que estira la piel simplemente y una remodelación de las nalgas, el busto o el rostro, en la que intervienen implantes, por no hablar de prótesis, es decir, operaciones en todos los sentidos de la palabra, que también cuentan con la ayuda de la farmacopea, a través del Botox o de la DHEA²⁰.

Podemos avanzar la hipótesis de que una de las principales razones por las que esta cirugía está haciendo tantos progresos, tanto en términos técni-

cos como de visibilidad social (lo que le da al mismo tiempo más peso económico) es sin duda la exhibición progresiva de los cuerpos, empezando por el cuerpo femenino, que relativiza el papel que corresponde a la cosmética y parece justificar el recurso a tipos de intervención más profundos, desde el momento en que se trata de exhibir una parte creciente, o incluso la totalidad, de su anatomía. De ahí la pertinencia de la lectura culturalista, que no se conforma con la respuesta clásica según la cual la cirugía plástica procede simplemente de los experimentos y de los progresos de la cirugía reparadora de la Primera Guerra Mundial (en Francia, con las iniciativas del doctor Raymond Passot, desde 1919). Efectivamente, si bien la iconografía del cuerpo, especialmente del cuerpo femenino, había impuesto un ocultamiento casi total de éste, no vemos en qué medida el saber hacer de los cirujanos que vuelven del frente podría haber encontrado una vía de reconversión diferente del equivalente civil de los rostros desfigurados. En cambio, desde el punto de vista del paciente «sano» y en buen estado, pero que demanda belleza y rejuvenecimiento, los progresos de la anestesia o la aparición, a finales de la década de 1930, de los antibióticos desempeñarán, al atenuar los riesgos, un papel decisivo en la difusión de lo que no se duda en presentar ya en 1907 en Estados Unidos como cirugía cosmética (Charles Conrad Miller, *Cosmetic Surgery. The Correction of Featural Imperfections*). No es casual que el modelado plástico se popularice, en primer lugar en este país: no porque se haya visto especialmente afectado por la guerra, sino porque se encuentra sumergido antes que los demás en el vértigo de la prosperidad moderna, que se puede medir en términos de nivel de vida, y sobre todo de individualismo conquistador y de perspectiva espectacular (prensa ilustrada, cine y todas las formas de espectáculo). A lo que debemos sumar el dinamismo de una industria del material plástico, por ejemplo, con el desarrollo de la silicona líquida (empresa Dow Corning), que después se adapta a la técnica de la prótesis «estética». En 1926, la francesa Suzanne Noël trataba de promover esta nueva cirugía, incomprendida y menospreciada, en nombre de su supuesto *papel social*. Medio siglo más tarde, aunque, en lo que se refiere a la oferta, la época de los charlatanes está ya muy lejos, los países occidentales deben hacer frente a una concepción estrictamente individualista por parte de los pacientes, conscientes de que ahora disponen de medios prácticos que permiten satisfacer dos sueños de control tan antiguos como la humanidad: el de la conformidad con los cánones de belleza, en particular en lo que se refiere a los atri-

butos sexuales (labios, senos, nalgas...) y el de la lucha contra el envejecimiento, o al menos su visualización externa.

II. NUEVAS REGLAS DEL JUEGO DE LOS CUERPOS

Como es de prever, estos cambios en la demanda social definen unas reglas de la parte corporal del juego social profundamente modificadas en el espacio de dos o tres generaciones, tanto en la «presentación de sí mismo», en palabras de Erving Goffman²¹, como en la configuración sensual de la apariencia física o del sistema indumentario.

Presentación, representación, de uno mismo y de los otros

Una vez más, la tecnología, aunque profundamente revolucionaria en sí, como Walter Benjamin formuló precozmente en 1935, materia de producción y de mediación artísticas²², sólo adquiere todo su sentido como vector de una nueva representación del sujeto. La popularización de la fotografía, que alimenta el «álbum de familia», se ve amplificada por su utilización creciente por parte de las instancias oficiales (fotografía de identidad). Se prolonga más todavía mediante el lugar que va conquistando la autorrepresentación familiar, como vemos en la llegada sucesiva al espacio privado del cine doméstico, siempre limitado a una pequeña élite, tanto técnica como económica²³, y después del vídeo, y por fin de la fotografía digital, estos dos últimos mucho más extendidos, y también más interactivos, por su manejo directo y por la posibilidad de manipulación hasta el infinito.

El cambio técnico no ha sido aquí tanto una causa como un efecto, en todo caso un acelerador, como vemos en la multiplicación en el espacio privado de dispositivos más comunes, o en todo caso más antiguos, como las básculas, o para empezar por lo más sencillo, el espejo. En un principio, el espejo está inmovilizado en el interior del armario de luna; después se hace cada vez más móvil y afirma su presencia en el seno de las sociedades modernas, mientras los puritanos siguen viéndolo con desconfianza (un niño que pasaba largo rato ante el espejo era juzgado severamente, o incluso castigado, en los reglamentos de los internados religiosos cristianos en el periodo de entreguerras). La verdadera determinación reside aquí en la posibilidad de prestarse atención a uno mismo, como refleja —al mismo tiempo que la genera— la evolución de los medios de comunicación.

Así pues, podemos relacionar con un cambio similar de los valores morales los múltiples signos de una tendencia global de los cuerpos a desprenderse de las limitaciones puritanas que les obligaban a una *prestancia* formada por un porte rígido («ponte derecho»), modestia en la mirada («baja los ojos»), lentitud en los movimientos («no corras») y ausencia de contacto con otros cuerpos («guarda las distancias»). A este respecto, toda la historia del siglo XX es la de la inversión, más o menos rápida, más o menos completa, de estos valores²⁴.

La ofensiva contra el corsé del modisto de lujo Paul Poiret, a partir de 1906, sólo llega en un primer momento a círculos muy restringidos; no deja por ello de anunciar la evolución posterior, que sustituirá el corsé por la faja y hará desaparecer también la faja en la segunda mitad del siglo. Con un movimiento similar más tardío, el hombre de la clase media, que se distingue del campesino y del obrero, entre otras cosas, por la corbata, empieza a liberarse de ella en el último tercio del siglo XX, como indica la iconografía de los individuos y de los grupos.

El valor de la flexibilidad, que podemos apreciar en otros aspectos de la vida social, desde la tolerancia intelectual a la flexibilidad económica, se impone a una contención que se asimila a una rigidez antipática. En el mismo orden de ideas, la mirada directa deja de ser descarada y se convierte en franca. El «invento de la velocidad»²⁵, que transporta los cuerpos cada vez más deprisa en el seno de aparatos terrestres o aéreos, se refleja también en las modas de locomoción pedestre del *homo sapiens* fuera de este contexto particular: el espacio del ciudadano, pero más todavía su tiempo (su agenda) producen un cuerpo que de móvil tiene tendencia a convertirse en bolido, pues las distancias entre el lugar de vivienda y el de trabajo y servicio se siguen alargando. Tampoco podemos atribuir a la promiscuidad urbana la posibilidad creciente que tienen los cuerpos de acercarse, las pieles y las mucosas de tocarse: también había una promiscuidad específicamente rural que podía ir acompañada por una moral de la circunspección. En el espacio público y en el privado, los cuerpos de los amantes manifiestan más que nunca, y de múltiples formas, su proximidad, hasta el punto de hacer correlativamente más raro, pues no es posible diferenciarlo del contacto erótico, el contacto físico de la camaradería.

Las transformaciones contemporáneas de los códigos de la expresividad demuestran que no es posible resumir esta tendencia profunda en un mero «relajamiento» de las costumbres, connotado negativamente por los defen-

sores del antiguo sistema de valores²⁶. Estos códigos ya no valoran positivamente, en la mímica del rostro o en los gestos, una «teatralidad» considerada ostentatoria y confinada principalmente al espacio-tiempo festivo. Se trata en cambio de un proceso de igualitarización o de indiferenciación de las identidades, como demuestra el retroceso universal de los códigos de urbanidad de las sociedades tradicionales, basados en la separación entre niveles, la jerarquía y el formalismo (hombres/mujeres, jóvenes/viejos, padres/hijos, superiores/inferiores...). En su lugar se instaura un nuevo sistema con bases democráticas, que tiende hacia la igualdad, e incluso la indiferenciación.

También en este aspecto, y quizá más que en otros, el retroceso es relativo, en la medida en que suele ser un terreno como el de los códigos de urbanidad, la postura física y la gestual, en el que se siguen expresando algunas identidades culturales, incluso cuando la adopción de las formas de vida occidentales parece haber llegado muy lejos, como en las sociedades del Lejano Oriente, marcadas por el confucianismo o el sintoísmo (China, Corea, Japón).

Nuevo higienismo

Esta ambigüedad de una posible asimilación de la igualdad a la indiferenciación encuentra sin duda su ilustración más nítida en la clara progresión de una concepción del cuerpo resueltamente higienista. A partir de la década de 1920, está claro que una fracción fundamental de la apariencia física masculina está cambiando, con el retroceso, que parece definitivo, de los barbudos frente a los lampiños. Ahora, los individuos o grupos que optan por la barba lo hacen como reacción a una tendencia dominante y en señal de disidencia, más o menos radical, como será el caso, por un lado, de los libertarios hippies de la década de 1960, y del otro, en todas las épocas, de algunos religiosos fundamentalistas.

Sin embargo, el movimiento que afecta a una masa más importante es el que tiene que ver con los cambios en la concepción de la limpieza, que supone un cambio correlativo de la sensibilidad olfativa. Las estadísticas del equipamiento de los hogares en lavabos y cuartos de baño, así como el consumo de agua corriente, y también, como hemos visto, las de comercialización de productos presentados como dermatológicos, incluido el champú, permiten convertir en habituales prácticas mucho más «limpias»²⁷. El rasgo más distintivo del periodo es el nuevo paso que se ha dado en el sentido de

la evolución observada por Alain Corbin a partir de finales del siglo XVIII: la de una desodorización corporal que tiende hacia el absoluto²⁸. Hasta ese momento, salvando los dispositivos atmosféricos derivados del incienso, como el papel de Armenia, el trabajo de desodorización se confundía con el perfume. Aparece entonces una categoría específica de productos sudorífugos (en particular a base de sales de aluminio) y antisépticos, cuyos excipientes y presentaciones seguirán una curva de sofisticación creciente: el polvo es sustituido poco a poco por pulverizadores o aplicadores de bola.

¿Podría ser la misma tendencia higienista que relacionamos con la mayor revolución corporal del siglo XX, a la que aplicamos la metáfora de «bronceado», tomada del lenguaje ennoblecedor de las bellas artes?²⁹ Antes de la Primera Guerra Mundial, los diccionarios sólo conocían esta palabra en su acepción escultórica y galvanoplástica: acción de revestir un objeto con una capa que imita el aspecto del bronce. Un siglo más tarde, se seguirá tratando de cubrir con una capa y de mejorar una apariencia, pero en lugar de yeso será carne. Este cambio no ha requerido muchos años. Desde la literatura cosmética técnica a la literatura romántica, todo concuerda: a comienzos de la década de 1930, la blancura (del «alabastro», del «cuello de cisne», etcétera), o más bien el rechazo de color, es la norma. En 1913, el libro de belleza de la biblioteca Femina recomienda una pomada que mezcla pepinos y óxido de zinc, alaba las virtudes de la harina de habas y, «para lograr un bello escote», recomienda el jugo de puerros. Ese mismo año, el doctor Mestadier, «médico especialista», denuncia, con las palabras de la sintomatología, «el aspecto amarillento característico» que toma la piel antiestéticamente bronceada. Unos treinta años más tarde, tras la Segunda Guerra Mundial, el discurso médico medio sigue poniendo en guardia contra los peligros de la exposición al sol, pero el planteamiento es radicalmente nuevo, al denunciar «esta moda nueva que practican en las playas los ultramodernos», esta «manía del bronceado», que deja a las mujeres más modernas en manos de los «técnicos del bronceado para colorear la piel, debidamente embadurnada con un aceite especial»³⁰.

¿Qué ha ocurrido entre estas dos fechas? Rindiéndose al culto de la personalidad y al atractivo de la anécdota, algunos observadores citan a Coco Chanel, presente en este frente como en el del acortamiento de las melenas femeninas, en algún momento en el itinerario que la lleva de Deauville en 1913 a la Riviera en 1929. Más sensibles a las masas que a las minorías activas, los geógrafos vinculan dicha moda a los soldados estadounidenses

de 1944 que desembarcan en la vieja Europa con el «aceite especial» en cuestión en sus equipajes. Una serie de sondeos en tres corpus estratégicos: estudios médicos, libros de belleza y prensa femenina, permite desechar ambas hipótesis. Aun suponiendo que «Mademoiselle Chanel» abriese camino a la nueva moda, nada indica, a uno y otro lado del Atlántico, un movimiento de fondo antes de la década de 1930. Simétricamente, aunque la americanofilia de la Liberación pudo acelerar el paso a la exposición de los cuerpos en remojo, el movimiento decisivo comienza mucho antes, es decir, en la convergencia de otros caminos. Un último sondeo nos dará el eslabón perdido, al mismo tiempo que un elemento importante de comprensión del proceso. Se sitúa en 1937, al comienzo del otoño, en las columnas de la nueva cabecera de referencia de la prensa femenina francesa, el semanario *Marie-Claire*, y da testimonio de una situación de transición casi esquizofrénica. Por una parte, el aire libre exigía «este tono tostado, la piel sin maquillar, el pelo suelto»; por otra, la vuelta de la vida urbana genera «un ligero malestar» ante este «rostro demasiado natural», es decir, «cabe la duda de si merece la pena conservar el bronceado». Respuesta del nuevo oráculo de la mujer moderna: «Decida en función de su gusto personal». No obstante, como sin duda una mayoría silenciosa —y quizá la autora del artículo— tiene una preferencia por la tradición, el texto prosigue: «Si prefiere volver a ser una mujer blanca [*sic*], proceda a un *peeling*»³¹.

Vemos que, para dar cuenta de semejante cambio, habría que apelar a todos los órdenes de la interpretación. Orden de lo político, que expone el «cuerpo social» al aire libre de la educación física, de las vacaciones pagadas, y más todavía orden de lo económico, que conduce a una sociedad cada vez más urbanizada e industrializada a modificar su criterio epidérmico de distinción —la élite ya no se diferencia del campesino de color tostado, sino del obrero o el empleado paliducho—, y sobre todo orden cultural, como forma epidérmica del gran movimiento naturista que revolucionará el siglo³². El cuerpo se broncea porque se desnuda cada vez más, por instigación de una activa minoría que preconiza a principios de siglo «la cultura del desnudo» (nombre de una obra de éxito de Heinrich Pudor, 1906, seguida de cerca por los ensayos, en el mismo sentido, de Richard Ungewitter) y que incluye tanto vitalistas de extrema derecha, a partir del modelo alemán de la Alianza Nudo-Natio (1907), como a libertarios «naturistas», que participan en experiencias comunitarias como la de Monte Verità, en la Suiza neutral de la Primera Guerra Mundial, pasando por pedagogos de la liberación de los

cuerpos, como el musicólogo Émile Jaques-Dalcroze. Sin llegar al nudismo, la exposición al sol se plantea como signo de salud, más o menos asociada al ejercicio deportivo, o simplemente como factor terapéutico. La expresión «baños de sol», todavía popular en la década de 1950, se deriva en línea recta de la idea de helioterapia, que aparece a mediados del siglo XIX (Arnold Rikkli) y sistematiza medio siglo más tarde la Sunlight League del británico Saleeby. Este nuevo tropismo solar preside la apertura en Suiza durante el invierno 1903-1904 de la primera clínica especializada. En virtud del mismo principio culturalista la inversión de tendencia, perceptible a finales del siglo XX, será al mismo tiempo efecto y causa de todo un discurso experto (dermatología, cancerología...) que destaca los peligros de la exposición prolongada a un sol que se sigue buscando masivamente, por otra parte.

Nuevos atavíos

La importancia del cambio social sobre la pigmentación de la piel nos recuerda, al mismo tiempo, que estamos hablando de la forma más elemental del aspecto personal. Visto desde este ángulo, el cuerpo del siglo cambiará de la cabeza a los pies, a un ritmo cada vez más acelerado. Hablaremos aquí, por supuesto, del cuerpo a la moda. No obstante, en este terreno como en otros, sigue siendo la exclusiva de la vanguardia de grupos económicos dominantes, pero también de ciertas «vanguardias» culturales —esta terminología militar se impone aquí, como empieza a imponerse en aquella época— lanzando modas que, mediante múltiples caminos, acaban influyendo, de forma más o menos duradera, en amplios sectores de la sociedad. Esta profunda penetración se ve facilitada por el ascenso progresivo de las profesiones relacionadas con el vestir hasta el rango del reconocimiento estético. De ahí, la ambigüedad terminológica que traslucen las categorías profesionales de «esteticén» y de «estilista», para identificar respectivamente a un especialista de los cuidados corporales y de la adecuación del entorno cotidiano, empezando por el vestir. Por vía de consecuencia, así adquiere progresivamente legitimidad el «gran modisto» —un hombre, significativamente, con respecto a la modista ordinaria, de la misma forma que el «gran chef» se contrapone a la simple cocinera— que ya puede recibir desde la segunda mitad del siglo el calificativo, por no decir el título honorífico, de creador.

Una vez más, el cambio más radical se situará en el nivel más elemental, más epidérmico, con la vuelta a finales del siglo XX del tatuaje y del *pier-*

*cing*³³. Un ambiente muy específico los había conservado, o descubierto anteriormente: el de los marineros —y de ahí la consideración particular del tatuaje, quizá procedente de sus contactos con los «indígenas» de Oceanía en la prestigiosa Royal Navy—, pero eso no quita legitimidad a estas dos prácticas en el seno de las sociedades occidentales modernas, donde el único *piercing* reconocido, casi ritualizado, es el de las orejas de la mujer. El movimiento general es similar, en lo que se refiere a su espacio de origen (las sociedades anglosajonas) y su momento (comienzos de la década de 1970). El primer establecimiento dedicado al *piercing* se abre en 1975, la primera revista especializada (*Piercing Fans International Quarterly*) sale cinco años más tarde. El primer congreso de amantes de los tatuajes se celebra en Houston en 1976, seguido en 1982 por la primera gran exposición sobre el tema. El fin del gueto tiene su plasmación económica en la multiplicación de los establecimientos especializados, que suelen asociar ambas prácticas. En Francia, su número pasa de unos 15 en 1982 a más de 400 veinte años más tarde.

Más allá de estos puntos en común, los sistemas de referencia no se superponen. La moda del tatuaje, procedente de Estados Unidos, es básicamente lúdica y acaba desembocando en una práctica de alto nivel que aspira al reconocimiento como arte plástica de pleno derecho (Ed Hardy, Phil Sparrow, Jack Rudy...). El *piercing*, procedente del Reino Unido, asociado en un primer momento (segunda mitad de la década de 1970) a la estética y la ética punk, se percibe como una provocación agresiva contra la cultura y la moral establecidas —algo que también reivindica— aunque pronto lo asimilarán las redes habituales de la moda, como podemos ver en la evolución de una empresa como la de Vivienne Westwood. En el fondo, debemos relacionarlo con la exteriorización creciente de toda una cultura del fetichismo erótico, y en particular el sadomasoquismo, reservado hasta entonces a prácticas muy privadas.

La periodización de esta revolución epidérmica se confirma en el resto de los aspectos indumentarios. Entramos en una fase de democratización, amplificada por la industria, hasta que el final del siglo trastorne los esquemas establecidos, tanto en las fronteras entre los sexos como en el sentido general de la tendencia, que desde la Primera Guerra Mundial se dirige supuestamente hacia una búsqueda de mayor «naturalidad». Este esquema se observa también en el campo del maquillaje, que sofisticada su oferta y la expande a todas las capas de la sociedad, preconizando una discreción cre-

ciente, hasta que se acaba imponiendo el individualismo de los maquillajes «de tribu»³⁴. Es algo todavía más evidente en el peinado, que tiene un antes y un después de la gran ruptura simbólica del pelo corto, que se sitúa, como dice el mito, durante la Primera Guerra Mundial, no gracias a Coco Chanel, sino a algunos peluqueros de referencia, como Antoine, cuyo tizeretazo fatídico parece datar de la primavera de 1917 y que aparece en la prensa corporativa en el momento de la paz: 1 de mayo de 1919³⁵. Quizá debamos relacionar dicha ruptura con una toma del poder por parte del peluquero, visible en la difusión del «salón de peluquería» y los progresos de la innovación técnica: sólo en Francia, el número de peluquerías pasa de algo más de 7.000 en 1890 (la mitad en París) a unas 40.000 en 1935, paralelamente a un movimiento ininterrumpido que comienza en la década de 1890 con la aparición de las tenacillas rizadoras, desarrolladas por el francés Marcel Grateau. A la era de los artesanos, representada por los inventores británicos de la permanente (1906), sucederá la de las industrias y sus laboratorios, los de L'Oréal, por ejemplo, que lanzan sucesivamente tras el final de la Segunda Guerra Mundial la primera permanente en frío (1945) o la primera coloración directa (1952). El único salto de importancia similar se sitúa, pasado el ecuador del siglo, en la emergencia de una moda capilar masculina, nacida de las jóvenes generaciones estadounidenses impregnadas de cultura «rock». A partir de ahí, llega la explosión, con una mezcla nueva de sucesión de modas y de coexistencia de estilos (beatnik, Beatles, afro, punk...)³⁶.

La costura, forma indumentaria suprema del siglo, debería someterse a una lectura similar, que no se deje engañar por la superficie de las modas arbitrarias y efímeras: de la misma forma que la comercialización en 1957 de la primera laca en aerosol tiene más importancia a largo plazo que los peinados, a partir de la misma época, del británico Vidal Sassoon, aunque el estilo de una época se plasma a nuestros ojos en las formas diseñadas y cortadas por Chanel, Dior o Yves Saint Laurent, la verdadera ruptura se sitúa en la exhibición de las piernas femeninas, contemporánea del corte de pelo, y después, a partir de la década de 1960, en la adopción del pantalón por un número creciente de mujeres. El auténtico cambio social está en la difusión del *prêt-à-porter*, ya perceptible en la sociedad estadounidense antes de la Segunda Guerra Mundial. Tras la fase de popularización de los patrones de moda de referencia, uno de los factores del éxito de las nuevas revistas femeninas en el siglo XIX, la industrialización del vestir

acelera la difusión de los modelos elaborados en el seno de las clases y las regiones dominantes, pero no se traduce en modo alguno por una uniformización. Como veremos al final del periodo por la moda de la *customization* (individualización de un objeto de serie mediante signos específicos) aplicada a la ropa y el calzado, el vestir tiende a singularizarse cada vez más, aunque los fenómenos de moda sigan suscitando comportamientos conformistas.

Desde luego, no se trata de un mero proceso técnico y económico, como podemos deducir de la lectura que se ha hecho, en su momento y a posteriori, de cada una de las «revoluciones» formales: el acortamiento del pelo o el de las faldas, la moda del pantalón en las mujeres o el pantalón ceñido en ambos sexos, el bronceado, el tatuaje o el *piercing*; se trata de una erotización explícita de la indumentaria³⁷. Esta lectura se ve confirmada por el impactante cambio de tendencia de fin de siglo en lo que se refiere a la lencería femenina, que las vanguardias sesentayochistas miraban con desconfianza y que ha sido espectacularmente rehabilitada a finales de la década de 1990. «La ropa interior se asoma al exterior» se ha convertido en un tópico de la prensa del ramo. También en este aspecto, la lectura estética, que toma su discurso de la historia del arte, destacará el papel de determinados «creadores» —que significativamente serán generalmente mujeres (Chantal Thomas)—, pero el motor esencial va más allá de estas iniciativas individuales, que hubieran podido permanecer confinadas si la sociedad no hubiera seguido —por no decir precedido— el movimiento, especialmente si tenemos en cuenta que dicho movimiento se ve amplificado y destacado por su movimiento simétrico, más imprevisible todavía: el interés por la lencería masculina, su exhibición y, por vía de consecuencia, su sofisticación creciente. No es que los atributos sexuales no se destacasen en el vestir en la década de 1900, pero se hacía de forma implícita, indirecta, desfasada, entre adornos, fajas y cabellos sabiamente recogidos. El cambio que trae el siglo es devolver cada vez más inmediatez al cuerpo, sin ocultación de los dispositivos materiales. El artificio sigue presente, pero para destacar las zonas eróticas y al mismo tiempo, de forma insensible —si podemos decirlo así—, para erotizar todo el cuerpo. Luego la economía hace avanzar las cosas, o los nuevos materiales sintéticos facilitan la democratización de antiguos lujos eróticos, pero eso no quiere decir que no haya habido un motor inicial: la economía y la técnica se limitan a acompañar, posibilitar y amplificar una tendencia que no han originado.

III. CUERPOS A PRUEBA

Todos estos avances, a partir del espacio occidental, de una concepción hedonista y de una práctica autónoma del cuerpo no deben hacer olvidar la simultaneidad —o en algunos espacios-tiempo la vuelta— de las relaciones corporales situadas bajo el signo de la prueba, que supone, aunque sea mínimamente, la imposición de una limitación exterior al agente, tanto si esta limitación constituye un «desgaste» o una «violencia».

Desgaste corporal

Las mismas causas anteriormente identificadas que dan a la exhibición corporal una importancia capital en las sociedades modernas han generado prácticas de desgaste corporal, algunas de las cuales no son sino la transformación, aunque significativa, de formas anteriores de autocontrol lúdico, ya que el juego no es realmente un lugar de desenfreno sin límites y es inseparable de la existencia de reglas. Algunas de estas formas se pueden vincular directamente a la tradición de la fiesta o del ejercicio gímnico, modernizado como ejercicio «gimnástico», pero otras sólo tienen una relación muy lejana con la genealogía del juego antiguo, en la medida en que son a un tiempo «deportes», noción cristalizada en el siglo XIX, y deportes de un tipo relativamente nuevo, típicos de las postrimerías del siglo XX.

El desgaste corporal festivo ocupa, a través de todo el siglo, un lugar específico que no deja de cambiar, pero siempre a partir de elementos de base comunes, centrados alrededor de la unión de los cuerpos en la danza. Esta reunión supone como mínimo, y a veces como máximo, música y se acompaña generalmente, pero no obligatoriamente, con otros desgastes corporales, todos ellos relacionados con la desinhibición, la euforización y la excitación: expresión vocal y gestual, uso de cualquier sustancia psicoactiva, distintos juegos eróticos, que van de la exhibición al consumo. El lugar mismo suele ser cerrado y cubierto, pero no necesariamente. Aunque la tendencia global se dirige hacia los lugares cerrados (salas de baile, discotecas...), como expresa la metáfora francesa de la *boîte* (caja), con la extensión y popularización de la *boîte de nuit* en los años veinte y treinta, destinada en un principio a las clases dominantes, el modelo del concierto rock o el de la fiesta folk nos recuerdan que la lógica de la unión de los cuerpos desfogándose opta a veces por el aire libre. Estas diferentes formas tienen en común la festividad musical, generalmente bailada, pero no necesariamente (cf. la

línea del concierto con música amplificada, del pop de la década de 1960 a la *rave party* de la década de 1990, donde la expresión corporal dinamita la forma «danza»). La temporalidad misma evoluciona en función de las reglas del juego social general, la institucionalización y la generalización del periodo de vacaciones, que multiplica y delimita las ocasiones de este desgaste corporal, que no está vinculado de forma exclusiva a algunas fechas del calendario social o familiar (fiestas religiosas, fiestas nacionales, bodas...) sino que vive al compás de la «semana inglesa» y el fin de semana, con la tendencia a desplazarse desde el sábado (única tarde disponible y tarde en la que se empieza a gastar el salario semanal) al viernes, incluso el jueves, de las vacaciones pagadas, que suponen la recuperación —la invención o reinención, incluso— de «fiestas populares», destinadas en primer lugar a los turistas (por ejemplo, en Bretaña, las *fest-noz* o bailes tradicionales nocturnos, en la segunda mitad del siglo XX).

En cuanto a la danza que, si tenemos en cuenta su mera dimensión corporal, está en el centro del dispositivo festivo, el siglo ha experimentado formas constantemente nuevas, pero dirigidas globalmente en la misma dirección³⁸. La excepción a la regla está precisa y necesariamente en la danza de las fiestas neotradicionales, donde la danza se sigue practicando en grupo. La regla está en el triunfo sucesivo de la danza por parejas, que parte en el siglo XIX de las clases superiores y urbanas, y, a partir de la década de 1960, en la danza individual, como parte de la «cultura joven» anglosajona. La danza por parejas se impone en las discotecas occidentales después de la Primera Guerra Mundial. Gracias al exotismo —que difunde a través de Occidente a comienzos del siglo XX el tango argentino, y después otras danzas de origen latinoamericano o afroamericano, del machiche a la bossa-nova, pasando por todas las danzas del «jazz»³⁹, considerado en un primer momento como música de baile— los cuerpos se acercan, se estrechan cada vez más, bajo la mirada desaprobadora de los guardianes de la moral establecida.

Aparentemente, el movimiento de individuación que, a partir del twist de la década de 1960, disloca a la pareja de baile, invierte la tendencia, pero no es así: permite, por el contrario, precisar la tendencia en sí. Si podemos relacionarla con un reconocimiento, es decir, una exhibición, cada vez más explícita de la sensualidad, entenderemos mejor la subsistencia del baile lento, y también podremos interpretar mejor el baile de finales del siglo XX como entrega dionisiaca y como cortejo sexual. Por supuesto, esta tendencia de fondo provoca los comentarios de numerosos observadores, que no

dejan de destacar la paradoja de una erotización narcisista, del bailarín que se entrega a un placer solitario. Persiste la evidencia de una exhibición del eros, aunque sólo sea en la mirada de los que, aunque se exhiben a sí mismos, no cierran por ello los ojos sobre los que les rodean.

El desgaste corporal puede moldearse en un marco más limitativo en la medida en que se reconstruye en una forma deportiva. Aunque el alpinismo, la escalada y el senderismo se remontan al siglo romántico y la equitación a la noche de los tiempos, estas actividades conocen un desarrollo muy particular a finales del siglo XX y podemos vincularlos con una moda más general, la de lo que llamaremos aquí «deportes al aire libre». Su punto en común está en ejercitarse fuera del entorno artificial del estadio, el gimnasio, el polideportivo, en un espacio-tiempo integrado en la «naturaleza». Los deportes que se practican circunscritos a un lugar específico se ven afectados también por esta evolución, sobre todo los que tienen un origen mixto, como el voleibol (voleibol playa...), pero los deportes al aire libre se desarrollan, a veces sin espíritu competitivo, en contacto directo con los cuatro elementos, en una celebración, aunque sea mínima, de la naturaleza.

La mayor parte de ellos pueden interpretarse como transfiguraciones deportivas (es decir, codificadas y representadas) de actividades que en otros tiempos fueron utilitarias. La práctica no competitiva del senderismo, el esquí nórdico, la equitación, el ciclismo (cicloturismo), la navegación deportiva remite a un mundo extinguido en el que los desplazamientos eran a pie y a caballo y se navegaba a vela, como si las sociedades posindustriales se empeñasen en transmutar sus antiguas limitaciones en placeres. La realización de un esfuerzo extremo, el recurso extraordinario a la fuerza, la resistencia o el valor no están ausentes de las formas más arriesgadas de estas actividades como el alpinismo, y a final de siglo florecen los «grandes retos» que unen la resistencia a la velocidad, en un crescendo de proezas (vuelta al mundo en vela, a remo...), y también los «deportes» nuevos, que apuestan por disfrutar de un riesgo controlado (*puenting, rafting...*), asimilados por el antropólogo David Le Breton a una forma moderna de ordalía⁴⁰.

Esta mezcla de liberación de las barreras colectivas heredadas del siglo anterior y la adopción, a escala individual, de nuevas barreras colectivas, justificadas por la salud del organismo y la exhibición de un cuerpo sin duda sano, pero sobre todo acorde con los cánones de la belleza del tiempo, la podemos ver en el éxito, de alcance limitado, pero claro, del culturismo. Este espectáculo de los músculos en todo su esplendor, con aires falsamente

«clásicos» («Mister Olimpo», las túnicas...) tiene su origen en las prácticas (y en el comercio) de la musculación. Tras la Segunda Guerra Mundial, el movimiento avanza en la brecha abierta por el espectáculo popular, empezando por el cine de aventuras exóticas o históricas (Johnny Weissmuller, Steve Reeves, Arnold Schwarzenegger...) a partir de dos países que parecen haber dominado este campo: Italia y Estados Unidos. Capas mucho más amplias de población, y en particular femeninas, se suman al movimiento general, menos exclusivista, más legítimo, que transforma la vieja gimnasia en aeróbic, *stretching*, *jogging*..., términos que rubrican el origen estadounidense de estos proyectos de «construcción del cuerpo» (*body-building*) mediante sistemas variados de oxigenación, analizados por Jean-Jacques Courtine como «puritanismo exhibicionista»⁴¹.

El cuerpo en el trabajo

Esta economía de los cuerpos, sometidos, por una voluntad de conformidad con las normas sociales, a un tipo de ejercicio libremente consentido, no deja de presentar algunos puntos en común con la nueva corporeidad nacida del universo del trabajo, tal y como la remodelan a lo largo del siglo las incesantes transformaciones de las formas de producción e intercambio. Esta corporeidad está totalmente dominada por el proyecto de determinadas élites de someter los cuerpos con un recurso sistemático a dispositivos técnicos. El caso extremo no pertenece realmente a la economía nacional, aunque algunos de sus miembros participen en ella marginalmente, y sólo se puede vincular a lo «ordinario» por un juego de palabras: nos referimos al preso, que pasa de los cerrojos tradicionales, que siguen siendo la regla, a todas las formas de vigilancia electrónica del nuevo siglo XXI, de las pulseras a los dispositivos de control que se implantan directamente bajo la piel⁴². Es coherente no obstante con el caso central, sobre el que habían empezado a trabajar, un siglo antes, gran número de economistas, ingenieros, expertos en organización o sociólogos: el del trabajo industrial.

La fórmula de racionalización planea sobre el conjunto en nombre de una concepción fenomenológica del trabajo, resumido en una sucesión de gestos y susceptible por ello de una programación estrecha. Se trata a priori de un proceso científico («organización científica del trabajo»). Teorizado a principios del siglo XX por el ingeniero estadounidense Frederick W. Taylor, retomado y desarrollado en varios países por distintos defensores de las ciencias aplicadas (en Francia, Henry Le Châtelier), sobre todo es

adoptado y adaptado por grandes empresarios con un proyecto social explícito, empezando por Henry Ford, de ahí la asimilación generalizada entre el taylorismo y el fordismo y la simplificación de ambos a un mero cronometrado⁴³. Las diversas tendencias del movimiento obrero, como el individualismo libertario de determinados artistas (por ejemplo, las películas *Metrópolis*, de Fritz Lang, *Viva la libertad*, de René Clair, y *Tiempos modernos*, de Charlie Chaplin), pronto presentarán esta innovación bajo su aspecto más negativo, como una forma moderna de esclavitud, es decir, de deshumanización. En la práctica, este nuevo orden corporal poco a poco impondrá su ley a la industria del mundo entero y los países emergentes del siglo XXI lo adoptarán a gran escala en el mismo momento en que dicha ley se aligera, enmienda o abandona en los países occidentales.

Este cálculo de la energía corporal tiene implicaciones más allá del espacio de la empresa, como confirma la elaboración, a partir de la década de 1920 y del modelo tayloriano, de una reflexión y una acción específicas alrededor de la noción de *artes domésticas*. El movimiento también parte de Estados Unidos (Christine Frederick) y se da a conocer rápidamente entre las vanguardias femeninas de las capas medias occidentales, a través de estructuras de mediación, como en Francia, a partir de mediados de la década de 1920, la Liga de la Organización Doméstica de Paulette Bernège o el Salón de Artes Domésticas de Jules-Louis Breton⁴⁴. Como muestran las estadísticas de comercialización de los electrodomésticos, en su conjunto, los países anglosajones o germánicos pasan mucho más rápido que los países latinos a esta era de la tecnología doméstica⁴⁵. «Irónica»⁴⁶ o no, esta «liberación» de la mujer es ante todo la de un tiempo disponible para trabajar fuera de casa y no cuestiona en modo alguno el reparto de tareas en el seno de la pareja.

La preocupación por consumir menos energía en los desplazamientos y en la gestualidad del cuerpo en el trabajo, ya sea el trabajo exterior o el doméstico, no sólo está justificada por la racionalidad, sino por una consideración más bien moral, de limitación del carácter penoso, que no está ausente en Taylor. A este respecto, el sentido del largo siglo que va del primer *Factory Act* británico de 1833, hasta la invención hacia 1950, en el mismo país, del término *ergonomía* está en la toma de conciencia progresiva de la necesidad de estudiar, prevenir, curar incluso las enfermedades determinadas por las condiciones de trabajo. El debate (y para algunos filántropos o militantes socialistas, el combate) se refiere en primer lugar a la protección de los más débiles, con la limitación o la prohibición del trabajo en las fábricas para los

más jóvenes o para las mujeres. El mundo agrícola permanece ajeno durante mucho tiempo a una legislación de este tipo. Permite, a partir de los textos prototípicos de las décadas de 1830 y 1840 (ley inglesa de 1833, prusiana de 1839, francesa de 1841, etcétera), plantear el principio de una intervención de los poderes públicos en la limitación del tiempo de trabajo, que poco a poco se extenderá a la «higiene» y la «seguridad» en los centros de trabajo y a la creación en 1919 de la Organización Internacional del Trabajo, que acelera la internacionalización del fenómeno.

En el caso de Francia, por ejemplo, esta evolución, facilitada con la creación, en 1874, de un cuerpo de inspectores de trabajo, tiene lugar en la década de 1890 (ley de 12 de junio de 1893). En 1905, se funda una cátedra de «higiene industrial» en el Conservatorio de Artes y Oficios. Habrá que esperar a la generación siguiente, marcada por la experiencia de la Primera Guerra Mundial, para que se elaboren las primeras doctrinas sobre accidentología, alrededor del ingeniero Pierre Caloni, autor, en 1928, de la *Estadística de accidentes y organización para la prevención* y fundador de esta ciencia. La noción misma de medicina laboral emerge de esta coyuntura, hacia 1930, año del primer congreso y de la primera publicación especializada. El principio de los comités de seguridad en las grandes empresas no aparece hasta 1941 y se hace realidad en la práctica sobre todo a partir de 1947 (comités de higiene y seguridad), inmediatamente después de que se hagan obligatorios los servicios de medicina laboral (1946), pero hasta la década de 1970 no se crea una Agencia Nacional para la Mejora de las Condiciones de Trabajo (1973) y un Consejo Superior de Prevención de Riesgos Profesionales (1976) y aparece explícitamente en la normativa y la legislación, más allá de la higiene y seguridad, la noción de «condiciones de trabajo»⁴⁷.

Antes de recibir su nombre, en 1949, por iniciativa del psicólogo británico Murrell, la ergonomía se experimentó dentro del marco de la Segunda Guerra Mundial en el seno de las fuerzas aéreas de Estados Unidos. Se convierte, en los años del crecimiento, cuando se desarrolla una concepción funcionalista del objeto cotidiano, en uno de los criterios de una nueva actividad: el diseño⁴⁸. Localmente, podía reivindicar otra genealogía: la que, aplicada al material escolar, había tomado en consideración el cuerpo del alumno dentro del marco de una reflexión pedagógica respetuosa con sus intereses corporales.

Todas estas tendencias convergen, sin que haya un proyecto previo, con un interés creciente por la dimensión psicológica del trabajo humano,

como vemos por la publicación en Francia, en 1933, de la revista *Travail humain*. Aunque esta psicología aplicada, a partir de los trabajos de Hugo Münsterberg, es aprovechada rápidamente por las empresas, especialmente con la práctica de pruebas de aptitud y de rendimiento, suscita también una reflexión instrumentalizada de forma menos inmediata alrededor de la noción de orientación profesional, que impone sus procedimientos en la década de 1920, aunque fracasa a largo plazo en el papel decisivo que algunos de sus promotores (en Francia, Jean-Maurice Lahy, Henri Laugier...) habían soñado para ella⁴⁹. En cualquier caso, el encuentro de todas estas tendencias contribuye a relativizar las normas corporales (por ejemplo, en los trabajos de Ascher sobre la escoliosis postural, que considera independiente de la escoliosis estructural) y lleva a razonar de forma menos fisiológica en términos de «esquema corporal»⁵⁰.

A fin de cuentas, los progresos evidentes de todos estos descubrimientos no modifican demasiado la clasificación corporal que viene a corresponder a la división entre trabajadores manuales, agrícolas, industriales o incluso comerciales (reponedores y manipuladores) y todos los demás, que pertenecen a un universo que no es exactamente el de los «servicios» o sector terciario (donde también hay trabajos manuales) sino el de los «oficinistas» (que también encontramos en los sectores primario y secundario). Sometidos a esfuerzos diferentes, y también adeptos de formas de ocio diferentes, los cuerpos de estas dos categorías no se parecen en nada, ni por la estatura, ni por la corpulencia ni por el porte. Por supuesto, esta dicotomía se reproduce a escala planetaria, pues la sumisión estricta de los cuerpos económicos a unas condiciones de producción penosas y a menudo mutiladoras es más frecuente en el Tercer Mundo que en Occidente.

Violencias corporales

Hay ciertamente bastante ambigüedad en el hecho de aislar —y por lo tanto de reunir— las violencias ejercidas sobre el cuerpo ordinario a lo largo de un siglo que va, bajo la mirada de la «Gran Historia», o en palabras de Georges Perec, la «Historia con mayúscula», de un atentado a otro (Sarajevo, 28 de junio de 1914 - Nueva York, 11 de septiembre de 2001), o si preferimos, de una expedición punitiva a otra (bóxers, 1900 - talibanes, 2001). ¿Dónde está aquí la frontera entre lo ordinario y lo extra-ordinario del cuerpo? Propondremos una delimitación bastante nítida, pero que se basará en otro tipo de criterio, el de la institucionalización: sólo tendremos en

cuenta, en las páginas siguientes, las violencias corporales expulsadas por la autoridad legal —titular, con arreglo a la definición weberiana, del monopolio de la violencia legítima— fuera de los límites de dicha legitimidad⁵¹. Encontraremos lo que esta autoridad, acompañada por los medios de comunicación en su práctica totalidad, es decir, la vox pópuli, calificará burdamente de «violencia gratuita», «incontrolada», «desatada», epítetos todos ellos significativos.

La violencia física, que puede llegar incluso a la agresión, en la que se basan todos los aprendizajes, no cabe dentro del marco de este esquema, pero sí entrarán los aprendizajes escolares y militares (que son primos hermanos), prácticas rituales de iniciación que suelen recibir el nombre de «novatadas», cuya existencia es un hecho en muchas sociedades⁵². No es que la autoridad no tenga con ellas una indulgencia recurrente, rayana en el reconocimiento oficioso, basada en la convicción del carácter globalmente positivo para el «espíritu de cuerpo» de estas prácticas, a veces relacionadas con «ritos», en los que el exceso de dependencia del iniciado legitimará su pertenencia ulterior a la clase dominante. Obviamente, está en el aire un discurso de condena de dichas prácticas, y se puede ver por algunos indicios (decisiones oficiales, sentencias) que efectivamente han retrocedido o se han atenuado, sin llegar por ello a desaparecer. Por lo demás, la dureza de algunos ejercicios oficialmente integrados en los planes de estudios, por ejemplo de los oficiales —dureza que no permite olvidar la recurrencia de accidentes que aparecen regularmente en la crónica de sucesos— muestra la posición ambigua que ocupan algunas de estas formas de aprendizaje, que tienen un relente de juego con los límites.

El vínculo entre la violencia ejercida con el cuerpo y la iniciación al mundo de los adultos, que viene de la noche de los tiempos, sigue presente en los grupos sociales, más allá de toda institución legal. Junto a este tipo de marchamo identitario propio de la escuela o del ejército, la «banda» y la «tribu» funcionan de acuerdo con los mismos principios. Los historiadores, sociólogos o antropólogos que analizan estos grupos de jóvenes, cuya existencia han descubierto aparentemente los adultos en tiempos del *baby-boom*, pero que existían anteriormente con formas diferentes, ponen de relieve el lugar y el papel de estas operaciones. Ya era así, y lo sigue siendo, en los grupos de delincuentes organizados, estructurados en mafias a partir del modelo estadounidense de la década de 1920, que procede a su vez de una realidad italiana anterior. La dimensión ritual desaparece poco a poco,

El cuerpo ordinario

1. Aprender masaje facial en una escuela Helena Rubinstein, hacia 1950, Estados Unidos.

El fotógrafo Constantin Joffe capta la masificación y la uniformización imperiosa de los «tratamientos de belleza» bajo los auspicios de una gran multinacional.



2. Publicidad para una crema solar, 1937, Francia.

A finales de la década de 1930, la cosa está clara, al menos entre los jóvenes occidentales que siguen la moda: hay que broncearse muy deprisa. Con respecto a la imposición de una piel blanca, que imperaba unos diez años antes, el cambio del marco de referencia en materia de pigmentación de la piel es obviamente vertiginoso.



3. El doctor Bouchon prepara una intervención de cirugía estética hacia 1927 en Francia.

¿Es la casa del doctor o la de su paciente? Esta cirugía, más estética que reparadora, está muy lejos de las reglas de la asepsia moderna...



4. Abuela, madre e hija alemanas del Volga, 1905.

5. Familia inglesa, 2001, Londres.

Con un siglo de intervalo, las condiciones de la fotografía, la composición general, las posturas, la ropa, han cambiado considerablemente, así como las actitudes en el seno de la pareja, con la asignación de una función maternal al padre.



6. Tarjeta postal. Familia adepta al nudismo (sin fecha).

La ambigüedad asumida del término «naturismo» es testimonio del proyecto filosófico de desnudez militante, inspirado, a partir de finales del siglo XIX, por la búsqueda de una reconciliación del hombre con un entorno natural del que le había alejado la artificiosa «civilización». En este ejemplo, la opción de presentarlos de espaldas, evitando la exhibición de los órganos genitales, y el retrato de familia tratan de desactivar la crítica puritana.

7. Edición popular de *La Garçonne*, de Victor Margueritte, 1939, Francia.

La comparación de las portadas de ambos tomos de la novela, que fue un escándalo en el momento de su publicación, en 1922, convierte la apariencia física de la protagonista en metáfora de la mutación que tiene lugar en ella, desde una feminidad a la antigua a una especie de androginia, concentrada en el acto más violento: el corte de pelo.

8. Extracto del catálogo de La Redoute, colección otoño-invierno 1970-1971.

Si en el siglo XX la gran revolución económica del vestir está en la sustitución de la «alta costura» por el «prêt-à-porter», acompaña un cambio no menos radical en la silueta femenina. Aquí, una gran empresa de venta por correo contribuye a popularizar el pantalón y la minifalda, pero también a diversificar ropas aptas para cualquier situación.



Michèle Rosier a dessiné pour vous:

... une garde-robe "toutes situations"

A *Le bon tricot - le strict adhésif.*
 Un ensemble d'été en laine mérinos, en deux pièces, composé d'un haut à manches courtes et d'une jupe, entièrement en tricot. Coupe simple, sans plis, sans garnitures.
 Taille: 34 - 36 - 38 - 40 - 42 - 44
 Matière: 40-50-60-70-80-90-100-110-120-130-140
 Prix: 49,50

B *Indispensable autour du cou - le bon tissu.*
 Deux modèles, en un ou deux boutons. Coupe simple, sans plis, sans garnitures. Matière: 100% laine.
 Taille: 34 - 36 - 38 - 40 - 42 - 44
 Matière: 40-50-60-70-80-90-100-110-120-130-140
 Prix: 49,50

C *Une superbe chemise - le bon tissu.*
 Une chemise simple, sans plis, sans garnitures. Matière: 100% laine.
 Taille: 34 - 36 - 38 - 40 - 42 - 44
 Matière: 40-50-60-70-80-90-100-110-120-130-140
 Prix: 49,50

D *La nouvelle chemise - le bon tissu.*
 Une chemise simple, sans plis, sans garnitures. Matière: 100% laine.
 Taille: 34 - 36 - 38 - 40 - 42 - 44
 Matière: 40-50-60-70-80-90-100-110-120-130-140
 Prix: 49,50

E *Le veston simple - le bon tissu.*
 Un veston simple, sans plis, sans garnitures. Matière: 100% laine.
 Taille: 34 - 36 - 38 - 40 - 42 - 44
 Matière: 40-50-60-70-80-90-100-110-120-130-140
 Prix: 49,50

F *Le veston simple - le bon tissu.*
 Un veston simple, sans plis, sans garnitures. Matière: 100% laine.
 Taille: 34 - 36 - 38 - 40 - 42 - 44
 Matière: 40-50-60-70-80-90-100-110-120-130-140
 Prix: 49,50

G *Le veston simple - le bon tissu.*
 Un veston simple, sans plis, sans garnitures. Matière: 100% laine.
 Taille: 34 - 36 - 38 - 40 - 42 - 44
 Matière: 40-50-60-70-80-90-100-110-120-130-140
 Prix: 49,50

H *Le veston simple - le bon tissu.*
 Un veston simple, sans plis, sans garnitures. Matière: 100% laine.
 Taille: 34 - 36 - 38 - 40 - 42 - 44
 Matière: 40-50-60-70-80-90-100-110-120-130-140
 Prix: 49,50

I *Le veston simple - le bon tissu.*
 Un veston simple, sans plis, sans garnitures. Matière: 100% laine.
 Taille: 34 - 36 - 38 - 40 - 42 - 44
 Matière: 40-50-60-70-80-90-100-110-120-130-140
 Prix: 49,50

J *Le veston simple - le bon tissu.*
 Un veston simple, sans plis, sans garnitures. Matière: 100% laine.
 Taille: 34 - 36 - 38 - 40 - 42 - 44
 Matière: 40-50-60-70-80-90-100-110-120-130-140
 Prix: 49,50

K *Le veston simple - le bon tissu.*
 Un veston simple, sans plis, sans garnitures. Matière: 100% laine.
 Taille: 34 - 36 - 38 - 40 - 42 - 44
 Matière: 40-50-60-70-80-90-100-110-120-130-140
 Prix: 49,50

L *Le veston simple - le bon tissu.*
 Un veston simple, sans plis, sans garnitures. Matière: 100% laine.
 Taille: 34 - 36 - 38 - 40 - 42 - 44
 Matière: 40-50-60-70-80-90-100-110-120-130-140
 Prix: 49,50

M *Le veston simple - le bon tissu.*
 Un veston simple, sans plis, sans garnitures. Matière: 100% laine.
 Taille: 34 - 36 - 38 - 40 - 42 - 44
 Matière: 40-50-60-70-80-90-100-110-120-130-140
 Prix: 49,50

N *Le veston simple - le bon tissu.*
 Un veston simple, sans plis, sans garnitures. Matière: 100% laine.
 Taille: 34 - 36 - 38 - 40 - 42 - 44
 Matière: 40-50-60-70-80-90-100-110-120-130-140
 Prix: 49,50

O *Le veston simple - le bon tissu.*
 Un veston simple, sans plis, sans garnitures. Matière: 100% laine.
 Taille: 34 - 36 - 38 - 40 - 42 - 44
 Matière: 40-50-60-70-80-90-100-110-120-130-140
 Prix: 49,50

P *Le veston simple - le bon tissu.*
 Un veston simple, sans plis, sans garnitures. Matière: 100% laine.
 Taille: 34 - 36 - 38 - 40 - 42 - 44
 Matière: 40-50-60-70-80-90-100-110-120-130-140
 Prix: 49,50

Q *Le veston simple - le bon tissu.*
 Un veston simple, sans plis, sans garnitures. Matière: 100% laine.
 Taille: 34 - 36 - 38 - 40 - 42 - 44
 Matière: 40-50-60-70-80-90-100-110-120-130-140
 Prix: 49,50

R *Le veston simple - le bon tissu.*
 Un veston simple, sans plis, sans garnitures. Matière: 100% laine.
 Taille: 34 - 36 - 38 - 40 - 42 - 44
 Matière: 40-50-60-70-80-90-100-110-120-130-140
 Prix: 49,50

S *Le veston simple - le bon tissu.*
 Un veston simple, sans plis, sans garnitures. Matière: 100% laine.
 Taille: 34 - 36 - 38 - 40 - 42 - 44
 Matière: 40-50-60-70-80-90-100-110-120-130-140
 Prix: 49,50

T *Le veston simple - le bon tissu.*
 Un veston simple, sans plis, sans garnitures. Matière: 100% laine.
 Taille: 34 - 36 - 38 - 40 - 42 - 44
 Matière: 40-50-60-70-80-90-100-110-120-130-140
 Prix: 49,50

U *Le veston simple - le bon tissu.*
 Un veston simple, sans plis, sans garnitures. Matière: 100% laine.
 Taille: 34 - 36 - 38 - 40 - 42 - 44
 Matière: 40-50-60-70-80-90-100-110-120-130-140
 Prix: 49,50

V *Le veston simple - le bon tissu.*
 Un veston simple, sans plis, sans garnitures. Matière: 100% laine.
 Taille: 34 - 36 - 38 - 40 - 42 - 44
 Matière: 40-50-60-70-80-90-100-110-120-130-140
 Prix: 49,50

W *Le veston simple - le bon tissu.*
 Un veston simple, sans plis, sans garnitures. Matière: 100% laine.
 Taille: 34 - 36 - 38 - 40 - 42 - 44
 Matière: 40-50-60-70-80-90-100-110-120-130-140
 Prix: 49,50

X *Le veston simple - le bon tissu.*
 Un veston simple, sans plis, sans garnitures. Matière: 100% laine.
 Taille: 34 - 36 - 38 - 40 - 42 - 44
 Matière: 40-50-60-70-80-90-100-110-120-130-140
 Prix: 49,50

Y *Le veston simple - le bon tissu.*
 Un veston simple, sans plis, sans garnitures. Matière: 100% laine.
 Taille: 34 - 36 - 38 - 40 - 42 - 44
 Matière: 40-50-60-70-80-90-100-110-120-130-140
 Prix: 49,50

Z *Le veston simple - le bon tissu.*
 Un veston simple, sans plis, sans garnitures. Matière: 100% laine.
 Taille: 34 - 36 - 38 - 40 - 42 - 44
 Matière: 40-50-60-70-80-90-100-110-120-130-140
 Prix: 49,50

135,00

9. Publicidad de una cocina, portada de *La Maison française*, noviembre de 1951, Francia.

Bajo la influencia estadounidense, el taylorismo doméstico avanza a pasos agigantados a partir de la década de 1930. Lo que no cambia son los roles de género: las mujeres siguen atadas a la cocina.



10. Un tatuador y su tatuado: IV Convención Anual de Tatuaje, 2000, Nueva York.

La década de 1970 marca la irrupción a la luz del día de dos prácticas olvidadas desde hace siglos, incluso milenios, en las fronteras de la civilización occidental: el tatuaje y el piercing.



11. Culturistas en escena, 1988, Estados Unidos.

Un cuerpo musculoso que se exhibe: la apoteosis de una cierta forma de modelado corporal, en referencia a la escultura antigua, en el extremo opuesto de la sensualidad.



52
180 FR.



1. Anuncio de una escuela de cultura física, 1909, París.

La práctica privada de la gimnasia se desarrolla a principios del siglo XX, mezclando individualismo y desarrollo personal.

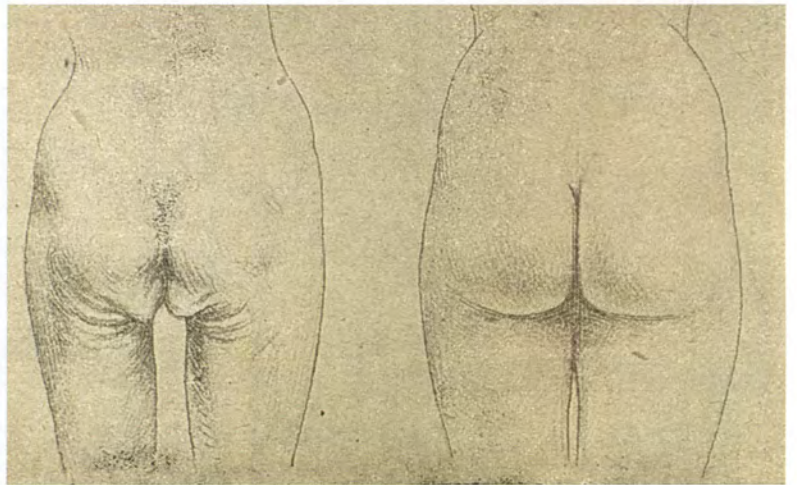
2. Hebertismo en el estadio de Reims. Similgrabado de Louis Sabattier para *L'Illustration*, 1913.

La gimnasia de Georges Hébert, desarrollada a partir de la década de 1910, se convierte en sueño de naturaleza, contrapunto aparente de la industria. Sus dispositivos son tan ascéticos como organizados.

3. Nalgas de una joven y de una anciana, en Paul Richer, *Anatomie artistique de la femme*, 1920.

Médicos y anatomistas plasman en imágenes y en cifras, ya en el periodo de entreguerras, la flacidez muscular y los depósitos de grasa.

Entrenarse



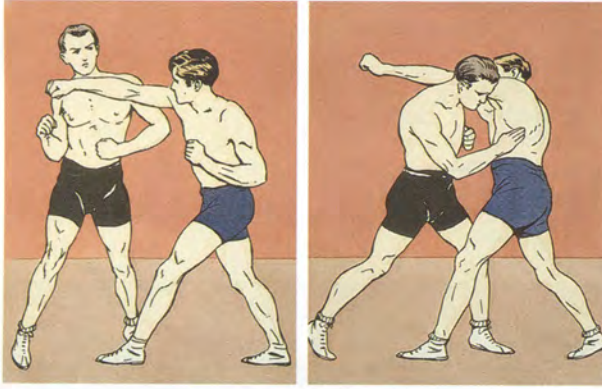
tatuado:
de Tatuaje,

arca la irrupción
prácticas
siglos, incluso
ras de la
el tatuaje y el

na, 1988,

ue se exhibe:
a forma de
referencia a la
extremo
d.

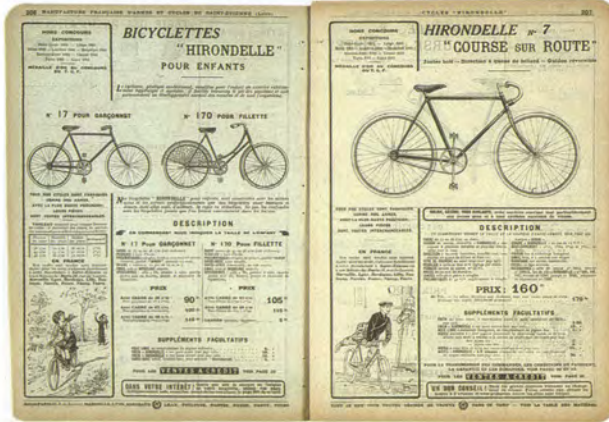
4-5. Posiciones de boxeo tomadas de *Frise sportive*, obra editada por Nilsson, hacia 1910.



6. Doble página del catálogo Manufrance que presenta bicicletas «Hirondelle» de la manufactura de armas y bicicletas de Saint-Étienne, década de 1910.

El deporte se impone enseguida como un universo plenamente técnico: gestos indefinidamente detallados, artefactos indefinidamente mejorados y probados.

7. Sujeto equipado para recoger el aire espirado durante un ejercicio de boxeo, en Maurice Boigey, *Manuel scientifique d'éducation physique*, París, 1939.



8. Dispositivo video-oculográfico que registra la dirección de la mirada (sistema Eye NAC Recorder) aplicado al ping-pong, INSEP, París, 1986.

El entrenamiento se ha centrado durante el siglo xx en la gestión de los flujos de energía (los intercambios respiratorios). En los años 1960-1970 se abre a la gestión de los flujos de información (intercambio de información y de sensaciones).





9. Carrera de relevos femenina, Berlín, 1926.

El deporte femenino se empieza a desarrollar tras la Primera Guerra Mundial: ropa de carreras, ritmo enérgico, cabello corto y piernas desnudas. El rostro femenino puede convertir el esfuerzo en espectáculo.



10. Joven remando, portada del semanario Die Woche, 1929, Alemania.

Máquina de remar en 1929. Ejercicio femenino y práctica privada: cabello corto, pero con vestido y zapatos de tacón alto.



11. Publicidad de vino tonificante quinado Dubonnet, 1936, Francia.

El esquí, práctica femenina y burguesa en la década de 1930, pero también higiene de vida en la que el vino constituye una promesa de vigor.

12. El nadador y actor estadounidense Malcolm McGregor y su hija, hacia 1928, California.



13. El nadador británico Mark Foster, 1995, en la Copa del Mundo de natación.



La técnica del nadador cambia en un siglo: el pecho abombado deja paso a una relajación estudiada.

Les douze jours qui ont ébranlé l'EUROPE



14. Portada del semanario Le Nouvel Observateur, 2005, Francia.

Las prácticas de gimnasia y entrenamiento se modifican a finales del siglo xx. Todas participan en un trabajo sobre la interioridad psicológica que busca el bienestar y el desarrollo personal.

15. Puenting sobre el Támesis, 1997, Londres.

Éxito de las prácticas de riesgo desde finales del siglo xx: carácter técnico, autocontrol, desarrollo personal.



pero no siempre la dimensión identitaria, en el tejido fragmentado de las sociedades urbanas de las postrimerías del siglo XX, marcadas por la migración internacional, la exclusión de los vencidos de la economía y la reafirmación de las identidades comunitarias, todo ello sobre un fondo de declive de las solidaridades familiares tradicionales, independientemente de que esta tradición sea antigua (familias de inmigrantes de origen no occidental) o moderna (familias occidentales). Los observadores sociales, a veces por boca de expertos en marketing de las «tendencias», reseñan la cristalización de estilos de vida, algunos de los cuales encontrarán en la violencia corporal un signo de pertenencia (especialmente en la Francia de la década de 2000, como indica el debate alrededor del fenómeno de las violaciones colectivas en los barrios periféricos).

Estamos en los límites del comportamiento ordinario, del que ya no forma parte lo que la antigua mirada sobre el «pueblo» calificaba acertadamente de desórdenes populares, que revolucionan episódicamente a la totalidad o parte de una población, transformada en «jauría» cuando se desborda, o de pogromo cuando se canaliza hacia un objetivo. El ejemplo de las violaciones colectivas sirve para recordarnos una vez más que todo es cuestión de mirada: lo ordinario es lo que está dentro de un orden y lo que cambia está en la forma en que los valores dominantes del espacio-tiempo en cuestión dibujan las fronteras entre lo ensalzado, lo tolerado y lo condenado. Es el sentido de la evolución reciente de la legislación sobre la violación y su aplicación en los países occidentales, estudiada por Georges Vigarello⁵³, evolución hacia una mayor severidad ante el violador, que pasa, por ejemplo, por una definición y una penalización de la violación entre adultos. A la misma lógica intelectual pertenecen la aparición del delito de acoso —que entra en 1992 en el Código Penal francés— o el cambio del discurso y de prácticas de la sociedad intelectual, los medios de comunicación y los jueces hacia lo que recibió hacia 1925 el nombre de pedofilia.

CONCLUSIÓN. TENDENCIAS

Ya que lo que cuenta no es tanto el «hecho» en sí como la imagen que se da de él, difundida y digerida por la sociedad contemporánea, habrá que diferenciar en los cambios específicos del siglo XX lo que pertenece al ámbito de las prácticas de lo que supondrá un cambio en las representaciones. Tam-

poco habría que dar demasiada importancia a esta distinción: representación y práctica se determinan mutuamente y se confunden en gran medida. La imagen de que se han reforzado los «derechos de la mujer» o los «derechos del niño» genera una vigilancia y una severidad mayores respecto a lo que se considerará como un atentado contra dichos derechos.

En imágenes y en la práctica, el siglo evoluciona, y no ha dejado de evolucionar en su relación con el cuerpo, que por otra parte ha vivido la mayor revolución que haya conocido el cuerpo humano en tan poco tiempo, hasta tal punto que podemos avanzar la hipótesis de que no ha habido cuerpo potencialmente autónomo antes del siglo XX. Esta hipótesis, evidentemente cuestionable, nos la sugiere el examen, incluso superficial, del cuerpo en el día a día.

A un sustrato económico podemos añadir el fuerte movimiento de individuación que coloca en el centro del universo, y por lo tanto de la sociedad, a un individuo en busca de su autonomía, objeto y sujeto de una economía del ejercicio y el desarrollo corporal, o bien objeto y sujeto de un discurso hedonista, que a veces puede entrar en conflicto con el anterior. Calificar esta tendencia de «narcisista» (es el diagnóstico de Christopher Lasch y de numerosos filósofos o ensayistas de finales del siglo)⁵⁴ manifiesta claramente la importancia de los dispositivos especulares en juego, pero también supone un juicio de valor más o menos explícito que pone de relieve la importancia del cambio. Por supuesto, es legítimo asociar por analogía una configuración política a una evolución que, en lo que se refiere a la representación exterior, acerca a ambos sexos y, en el plano de la realidad social, acerca a las múltiples etnias, en ambos casos hasta llegar al mestizaje. De los pantalones de las mujeres a los *dreadlocks* de los adolescentes occidentales: las identidades no se «entremezclan», se combinan profundamente. Aunque las exigencias económicas pueden incidir en la aceleración del fenómeno, limitarse a ellas no es suficiente para explicar este doble movimiento de mezcolanza, que también es un movimiento de igualación. No vemos por qué el esquema explicativo de la historia política, no demasiado cuestionado, que da la primacía a la aculturación de los valores democráticos modernos en sociedades hasta ahora sometidas a sistemas sociales de autoridad tradicional —esta aculturación que explica los movimientos de liberación nacional y de liberación social, a menudo asociados— no sería aplicable también a la historia de los cuerpos: algo tiene de político esta liberación de algunas limitaciones corporales antiguas.

Además, como siempre, la tendencia se alimenta de su propio movimiento. El lugar creciente de lo femenino y de lo homosexual contribuye a «feminizar» las prácticas corporales del sexo masculino, ahora sensible a discursos y prácticas de cuidado corporal que estaban reservados, en la sociedad burguesa del siglo anterior, pero también en la mayor parte de las sociedades llamadas tradicionales, al sexo femenino. Sin duda, el intercambio entre sexos ha sido desigual, en función de los ámbitos y de las épocas. No obstante, la adopción por parte del hombre —que a veces es una recuperación, desde una perspectiva antropológica de larga duración— de accesorios femeninos, de las joyas al perfume, tiene un significado realmente profundo.

Es indiscutible que la duración, la extensión y la profundidad del fenómeno no serían tales si no se basaran en un sustrato cultural caracterizado por el retroceso de los sistemas religiosos antiguos. Una cultura que se reconstruye en cierta forma desde la inmanencia no puede dejar de ser una cultura de lo especular y de lo espectacular. Los medios de comunicación, incluidos la publicidad y el arte, inciden, tanto en la representación del cuerpo gozoso, cada vez menos censurado, a pesar de algunos retrocesos, como en la del cuerpo maltratado. En el mismo sentido va la evolución, desde la Segunda Guerra Mundial, de la literatura, del espectáculo, de la fotografía y del cine, por una parte, de la publicidad por otra o también, como resultante de los medios de comunicación y de las artes, de la televisión. A este respecto, la innegable erotización del vestir y de los comportamientos en los últimos decenios del siglo en las sociedades occidentales no puede dejar de relacionarse con el retroceso de las limitaciones puritanas inherentes a todos los sistemas religiosos.

Se objetará que, al mismo tiempo, el higienismo ha avanzado, llevando, por ejemplo, a censurar la representación y la práctica del consumo de sustancias psicoactivas, empezando por el tabaco y el alcohol⁵⁵. No hay aquí ninguna contradicción: además de que es la misma sociedad que tiende a despenalizar el uso de las drogas llamadas «blandas», se trata por una parte de cuidar el cuerpo, sobre todo el propio, y por otra parte de hacerlo desde una perspectiva teóricamente igualitaria, ya que, por ejemplo, «fumar mata» es una advertencia que se dirige no sólo al fumador, sino a su entorno. Seguimos dentro del esquema democrático-liberal.

Por utilizar una expresión consagrada, «el futuro dirá» si este movimiento se va a amplificar, estabilizar, invertir. ¿Qué ocurrirá, limitándonos, por

ejemplo, al sustrato ecológico de la cuestión, con el uso del agua por parte de la humanidad en el siglo XXI? Con el siglo en sus albores, los límites no dependen tanto de una «vuelta atrás» rigorista, de origen tradicionalista o neotradicionalista (islamistas, neoconservadores estadounidenses...) como de una delimitación geográfica y social que sigue convirtiendo todo lo que antecede en un atributo de las categorías dominantes occidentales u occidentalizadas. Más allá de las razones económicas que hacen que, por ejemplo, en la misma ciudad haya proporcionalmente más institutos de belleza en los barrios residenciales que en los populares, la distancia cultural sigue presente. Todos estos cambios vienen de Occidente, incluso cuando son supuestamente préstamos procedentes de Oriente. Todos estos cambios vienen de las «clases superiores», pero necesitan más que nunca la aprobación de las «masas» a cuyos intereses se deben acercar.

3

Entrenarse

GEORGES VIGARELLO

La revista *Vélocé-Sport*, que propone en 1885 los «diez mandamientos del ciclista», publica la imagen de un corredor que pedalea en su piso. Está en una bicicleta fija, sobre un caballete, sujeta a una plataforma. Su movimiento es limitado, pues la rueda sólo sirve para hacer girar un asador en una chimenea. El comentario es sugerente: «Trata de aprovechar el entrenamiento junto al fuego»¹. Es una ironía, por supuesto, un uso sesgado. El entrenamiento puede ser algo «curioso» en 1885, que se cuestiona en sordina: algo que se aparta de la utilidad, desgasta demasiado egoísta, en lugar de ocuparse en cuestiones más eficaces. De ahí ese asador que recuerda las necesidades de la «realidad».

Con el siglo XX se impone la legitimidad del entrenamiento, su organización cada vez más exigente: su «desarrollo metódico»² hasta el punto de convertirse en la palabra clave de las pedagogías y de la formación física. Y se transforma insensiblemente aún más: el interés que se presta en un principio a la voluntad y a sus efectos, el interés que despiertan más adelante las zonas más oscuras del cuerpo, las resistencias, los obstáculos invisibles. El paso de la mera búsqueda de la fuerza, por ejemplo, hacia un objetivo más profundo, más complejo, el de un desarrollo interminable e íntimo. De ahí la idea de un mayor control, pero también de un conocimiento más interiorizado. De ahí la evidencia, sobre todo, de un entrenamiento físico y de un desarrollo de la persona que tiene un punto de inflexión con la imagen misma del cuerpo, que se convierte con el nuevo siglo en un núcleo cada vez más evidente y central de identidad.

Y ahora parece perfilarse un juego con los límites: el sentimiento de un cuerpo maleable frente a unos cambios indefinidos, por no decir arriesgados.

I. PROGRAMAS PARA CUERPOS «ATLÉTICOS»

Los «deportes atléticos», que se inventan a finales del siglo XIX, coexisten al principio con otras prácticas físicas: gimnasias de interior, movimientos danzantes, ejercicios «naturales», distintos juegos. Los acentos de la «modernidad» son comunes a todas estas prácticas. Una doble originalidad los transforma: una imagen cada vez más técnica y mecánica del movimiento, una imagen cada vez más rigurosa y ordenada del entrenamiento. Pronto se plantea un reto que permite darles un alcance diferente, reforzado sin duda por las nuevas potencialidades del ocio y del tiempo «para uno mismo»: la promesa de un impacto psicológico que perfila un reforzamiento voluntario: la certidumbre de ganar en seguridad y tenacidad. De ahí la evidencia, que deja su huella en la década de 1900, de un trabajo muscular que extiende insensiblemente su horizonte a los efectos todavía balbuceantes de la psicología.

Profusión de prácticas

Las enciclopedias domésticas, los libros en el hogar, los diccionarios de la vida práctica se enriquecen bruscamente al comenzar el siglo XX con innumerables ejemplos de prácticas físicas. Sus métodos se detallan como nunca, prometiendo «un cuerpo más flexible, más armonioso, más bello»³. Proliferan los conflictos que contraponen varias formas de adquirir la excelencia corporal. Philippe Tissié publica catorce artículos en la *Revue scientifique* entre 1896 y 1907 alabando una «gimnasia sueca» formada por movimientos tan rígidos como rigurosos⁴. Georges Hébert, teniente de navío encargado de los pupilos de la marina, se opone a ella y pretende codificar únicamente los movimientos «naturales», los que se realizan al caminar, correr, saltar, lanzar... para «desarrollar mejor y más metódicamente todas las partes del cuerpo»⁵. Edmond Desbonnet, en ese mismo momento, se limita al uso exclusivo de los extensores («ejercitadores») y de las pesas para «fabricar atletas completos»⁶. Pierre de Coubertin se enfrenta a todos ellos para dar prioridad a las técnicas de deportes y competición,

que prometen una total «perfección corporal»⁷. Son oposiciones dispersas, sin duda, disputas personales, pero revelan el triunfo definitivo del ejercicio «construido», el de movimientos sistematizados, mecánicos y precisos, con la única finalidad de aumentar los recursos físicos: el cuerpo se educa mediante un código analítico de progresiones, un músculo tras otro, una zona tras otra. Precisamente porque triunfa esta visión, pueden nacer conflictos de «método», parcialmente marginales con respecto a su universo primordial.

Se impone una palabra, que pervive a través de estos métodos, una palabra reservada durante mucho tiempo a los caballos de carreras: el «entrenamiento», práctica que «consiste en carreras seguidas de cuidados que tienen como objetivo liberar al caballo de lo superfluo y enseñarlo a correr»⁸. Al trivializarse la gimnasia a finales del siglo XIX, el rendimiento deportivo, su preparación, esta palabra se extiende a todos los métodos de ejercicio. De ahí la unidad de proyecto a pesar de las diferencias, su efecto de síntesis incluso, la búsqueda común de un lento desarrollo y de un crecimiento personal: «Realizar todos los días y sin gran fatiga un esfuerzo más grande que la víspera»⁹, una voluntad de repeticiones cada vez más numerosas, graduadas, detalladas. Se mezclan así el progreso y el resultado, la dosificación y el trabajo. Desembocamos así en clasificaciones, incluso entre los que no se dedican al deporte. Por ejemplo, las tablas de Georges Hébert en 1911: «Rendimiento inferior», «Rendimiento medio», «Rendimiento superior», «Rendimiento atlético», «Rendimiento cercano al límite de la potencia humana», «Rendimiento máximo o récord»¹⁰.

Sin embargo, hay contraposiciones más reales: las que enfrentan, desde finales del siglo XIX, a los movimientos de conjunto de las antiguas sociedades gimnásticas con las prácticas más abiertas de los clubes y asociaciones deportivas. Ya se ha dicho todo sobre sus horizontes respectivos¹¹. «La Vaillante», por ejemplo, sociedad de gimnasia de Périgueux, pretende en 1889 «desarrollar la fuerza física con el fin de ofrecer al ejército contingentes de hombres robustos, ágiles, preparados»¹², colocando el soldado y el combate en el centro de interés. En cambio el «Club Athlétique Périgourdin», nacido unos años más tarde, se marca como objetivo «favorecer y desarrollar el gusto y el uso de todos los deportes en general»¹³, colocando la práctica lúdica en un lugar central, aunque no se olvida la referencia al ejército. Ya se ha dicho todo sobre la importancia de las sociedades gimnásticas tras la derrota en 1870, la forma en que se dejan seducir por las puestas en escena

masivas, su carácter nacionalista y sus prácticas claramente disciplinadas vinculadas al ascendiente de la cultura militar, así como a una lenta emergencia del ocio popular¹⁴. También se ha dicho todo sobre los avances imperceptibles de las sociedades deportivas con el comienzo del siglo XX, los clubes de velocipedia, fútbol, atletismo o remo, sus juegos al aire libre, su búsqueda del récord, la forma en que van ocupando de año en año el lugar de las sociedades gimnásticas, congeladas en sus formaciones sincronizadas y sus nombres de guerra: «La Bandera», «La Marsellesa», «La Dragona», «El Estandarte». El deporte va gustando más a medida que avanza el siglo, aunque el número de practicantes permanece, durante un tiempo, al mismo nivel en las sociedades gimnásticas y en las deportivas: 470.000 socios para las primeras y 400.000 para las segundas alrededor de 1910¹⁵, aunque en muchas regiones el porcentaje de sociedades gimnásticas se acerca en ese mismo momento al 70 por ciento¹⁶, con unas cifras que no se decantan claramente a favor del deporte hasta después de la Primera Guerra Mundial. El deporte gusta más también porque su organización «democrática», basada en un dispositivo de mandatarios y mandantes, está en manos de «dirigentes» elegidos, al igual que ocurre con las asociaciones, que se asientan definitivamente en Francia con la ley de 1901: «En su asociación deportiva, el adolescente aprende en la escuela de la vida y de la ciudadanía. Aprende a obedecer a jefes libremente elegidos por él, a mandar a sus iguales»¹⁷. Un primer *Anuario deportivo ilustrado*¹⁸, de más de 1.000 páginas, publicado en 1904, confirma la toma de conciencia definitiva de una identidad, una acumulación de prácticas y de nombres de asociaciones.

Una de las investigaciones pioneras realizadas sobre la juventud, en 1913, por Alfred de Tarde y Henri Massis, lleva a unas conclusiones muy claras: «La moda de los deportes arrastra a toda la juventud, que lee apasionadamente las publicaciones deportivas»¹⁹. Es una expresión excesiva, engañosa incluso, pero sugiere la efervescencia del juego, la sensación de una mayor libertad. Además, el contexto lo favorece y acompaña: deportes y competiciones no podían asentarse sin el desenclavamiento de las zonas rurales²⁰ a finales del siglo XIX, la aceleración de las comunicaciones, la densificación institucional, que unifica partidos y reglamentos. No se hubieran podido implantar tampoco sin una mayor instrumentación de los espacios, junto con una mayor concreción de la democracia en los clubes y asociaciones. De esta forma, se refuerza el sentimiento de conquista y de movilidad. Todo ello orienta la fraseología de los padres fundadores, convencidos de

importar una moral para los nuevos tiempos, convencidos de estar conciliando, en el momento del cambio de siglo, el retroceso de la religión, la fuerza de lo colectivo, el triunfo del individuo: es decir, mezclar «el esfuerzo de los músculos y el del pensamiento, la ayuda mutua y la competencia, el patriotismo y el cosmopolitismo inteligente, el interés del campeón y la abnegación del compañero de equipo»²¹, en la fórmula ecléctica de Pierre de Coubertin. El deporte pretende inventar una moral que promueva la competición dentro del respeto del otro, la afirmación personal en la solidaridad de todos. Jugar es ser moral, enfrentarse es ser ejemplar con el otro, y también enérgico o apasionado. Inmensa ideología del tiempo que consigue perfilar una visión ética, casi pedagógica, asociando a la excitación de los concursos físicos su pacificación y su carácter ejemplar. También es un inmenso proyecto, que transforma más que nunca el rendimiento en índice de perfeccionamiento.

El «entrenamiento»

El entrenamiento se codifica: menos vinculado a los antiguos regímenes alimentarios o al sudor de los caballos, los boxeadores o los jockeys²², más vinculado a los gestos y sus efectos, magnificando las técnicas y las tablas. Sobre todo se fragmenta el tiempo: Desbonnet acumula en largas columnas, en 1901, «el número de movimientos de cada tipo que deben realizarse cada día durante un mes»²³ para adquirir fuerza, antes de pensar en otras plataformas, otros movimientos en otros meses. Describe instrumentos nuevos también, que integran en su ordenamiento el principio de la progresión, como las «pesas de carga automática»²⁴, las que con un simple gesto se pueden cargar con peso adicional. De esta forma, el crecimiento físico se aloja en el dispositivo de la herramienta misma, transformando el entrenamiento en cultura material: proyecto inscrito en el ajuste de los objetos.

La exigencia aumenta también en la evocación de las prácticas, su precisión, su vínculo inevitable con el entrenamiento. El objetivo es «permitir al cuerpo esfuerzos normalmente imposibles [*sic*]»²⁵. La exigencia aumenta también en los clubes, los de fútbol, por ejemplo, a comienzos del siglo XX, donde el juego ya no se concibe sin entrenador ni sin preparación previa. Se determina un programa, se cronometra a lo largo de la semana, inspirando otras prácticas. Se edita, se da a conocer, se discute, como sugiere *La Vie au grand air* en 1914, aunque es una revista pensada para profesionales:

Martes:

- Mañana (10.30 horas): cinco minutos de movimientos respiratorios, cuatro carreras de cincuenta metros, luego una de cien metros. Luego quince minutos de cultura física general y ducha.
- Tarde (3 horas): dos carreras de cincuenta metros y una de doscientos metros. Quince minutos de *punching-ball*, baño y ducha.

Miércoles:

- Tarde: trabajo con el balón, empezando con tiros a puerta.

Jueves:

- Mañana: mismo trabajo que el martes por la mañana y a veces siete a ocho kilómetros de marcha campo a través...
- Tarde: mismo trabajo que el martes...

Viernes:

- Descanso, control y registro del peso de los jugadores²⁶.

Las intensidades varían, evidentemente, según los clubes y los proyectos, pero los programas son el camino obligado de toda preparación y esta preparación es la fórmula común de todas las prácticas físicas. Los métodos también se imbrican en estas prácticas: el «método natural» de Hébert, por ejemplo, es el favorito en 1913 para preparar a los deportistas en un gran complejo construido en Reims, concebido como un «colegio de atletas» con estadio y gimnasio cubierto. *L'Illustration* lo evoca en un tono lírico que asocia poesía, naturaleza y modernidad: «Estos lugares en los que se exalta el culto a la fuerza tienen como marco suaves colinas que van ascendiendo lentamente hacia el horizonte»²⁷.

Fascinación técnica

Aunque las sociedades gimnásticas tienden a desaparecer, la gimnasia como método preparatorio y repertorio general no desaparece. Sigue siendo la práctica principal, arsenal de movimientos que alimenta la imagen de los aprendizajes progresivos y calculados. Sobre todo triunfa en la escuela. Lo confirman los participantes en el Congreso Internacional de Educación Física de 1913 en París, con sus modelos de lecciones que multiplican la gradación y los niveles²⁸. Lo confirman las convicciones de Pierre de Coubertin al proponer la gimnasia en la escuela primaria para «desentumecer, flexibilizar o fortalecer y endurecer»²⁹. También triunfa en la práctica privada, la de los gimnasios o los espacios domésticos: los gimnasios crecen de

18 a 48 en París entre 1870 y 1914, mientras que la gimnasia pasa a ser común en las referencias al mantenimiento físico. De un libro de «gimnasia de salón» se venden 21.000 ejemplares en Francia en 1905 (40.000 en su cuarta edición de 1908) y 376.000 ejemplares, ese mismo año, en unos diez países europeos³⁰.

La diversidad de «ejercicios» físicos crece como nunca a comienzos del siglo XX, yuxtaponiendo, en un censo que desafía toda categorización exhaustiva, los «juegos al aire libre», los «deportes pedestres», los «ejercicios corporales» (incluida la gimnasia), el «ciclismo», el «automovilismo», la «aviación», los «deportes náuticos», los «deportes hípicos», los «deportes de invierno», el «turismo y los viajes», según la laboriosa clasificación de la *Enciclopedia de la vida práctica* en 1910³¹. «La lista es larga y variada», dice también en 1903 un libro de «juegos y deportes» dirigido a «jóvenes lectores»: «Hagan su elección. Aquí tienen veinticinco deportes, como mínimo, que apelan a sus músculos y su inteligencia»³².

En un nivel mucho más profundo, la fascinación técnica es lo que predomina en estos censos de gestos. Una fascinación por los instrumentos, como muestran los comentarios suscitados por la bicicleta: la insistencia en los cromados, los aceros, las ruedas dentadas, las «cabezas de horquilla con placas de acero», las «cadenas de doble rodillo», las «ruedas con trinquete basculante»³³. La bicicleta revoluciona las referencias imaginarias, multiplicando los «rodamientos sin fricción apreciable que reducen el cuerpo humano a una fórmula algebraica»³⁴. Garantía de eficacia, movilidad y mecánica perfecta, también es el primer objeto de consumo de la Francia industrial, pasando de 50.000 artefactos en 1890 a más de un millón en 1901: una «bendición social»³⁵, afirman los periodistas de principios de siglo. Una representación de la velocidad, añade Colette, cuando ve pasar el Tour de 1912: algunas siluetas de corredores apenas atisbados, seres sin rostro, con «ojos hundidos y cejas blanquecinas», ocultos bajo una máscara de sudor y polvo, «dorsales negros y amarillos con números rojos, espaldas cargadas. Desaparecen rápidamente, solos y mudos en el tumulto»³⁶. «Entrenarse» en estos ejercicios sería más que nunca entrar en la modernidad.

Las prácticas físicas se calcan sobre las máquinas de su tiempo a comienzos del siglo XX, los materiales nuevos también, por ejemplo, el paso de la madera al acero, que para los deportes comienza a finales del siglo anterior: el recurso a los tubos de hierro huecos para los aparatos gimnásticos, al acero estirado para la elasticidad de las barras fijas, al duraluminio para la lige-

reza de los motores de competición. Así se transforma también la motricidad, en aras de la velocidad, el impulso, la agilidad. Así se acercan más todavía las prácticas físicas a la modernidad: la convergencia magnificada por el *Manifiesto futurista* de comienzos del siglo XX evoca el «hervor vertiginoso del mundo», este universo «plástico, mecánico, deportivo»³⁷. Es el argumento de Henri Desgrange, creador del Tour de Francia en 1903, convencido de que sus corredores se transformaban en «mensajeros del futuro», actores «de una nueva vida»³⁸, portadores de los signos industriales hasta lo más profundo de la ruralidad.

La fascinación también alcanza a la propia tecnicidad gestual: a comienzos del siglo XX, los textos sobre deportes acumulan listas minuciosas, dispositivos calculados. Las descripciones de «llaves y lances», por ejemplo, en el primer *Larousse* consagrado al deporte en 1905, incluyen una variedad infinita de «golpes de caderas», «presas de brazo», «llaves sencillas» y «dobles», juego de cintura³⁹. Las imágenes que acompañan las entradas sobre patines de hielo en la primera enciclopedia británica consagrada al deporte en 1898 incluyen 28 «grupos» sólo para la sección B de la primera clase de movimientos⁴⁰. El *Book of Athletics* de comienzos del siglo XX en Estados Unidos pretende asimilar a una «ciencia» cifrada la habilidad necesaria para jugar al béisbol, así como la velocidad necesaria para saltar una valla⁴¹. Gaston Bonnefont observaba el mismo fenómeno para el remo unos años antes: ya no se trata de «batir el agua con los remos, mejor o peor», sino de adquirir «una ciencia con sus reglas fijas y su código particular»⁴².

El cuerpo está totalmente «tecnificado», cada vez más enmarcado en los modelos de la sociedad industrial. De ahí esta relación inédita con la motricidad, rozando la paradoja, que no se ha estudiado demasiado: sumisión a las reglas máximas de eficacia biomecánica, de acuerdo con un cálculo sofisticado de vectores, fuerzas, duraciones, pero también atención cada vez mayor a los fallos e imprevistos, inevitables en la práctica lúdica. Sólo queda el placer primigenio de los participantes, esa excitación tan especial derivada de la confrontación entre la previsión, que debe ser extrema, y la sorpresa, también extrema, desencadenada por los imprevistos inevitables del juego.

Profusión de medidas

Este cuerpo técnico, debemos insistir en ello, es un cuerpo calculado. Sus avances, como sus entrenamientos, están «mecanizados». El rendimiento se proclama, se calculan las potencialidades. Los aparatos se multiplican

a comienzos del siglo XX, prolongando un conjunto de dispositivos evaluadores que los trabajos de Marey habían inaugurado a finales del siglo anterior⁴³. Hace tiempo que el «espirómetro» indica la capacidad respiratoria⁴⁴, el «neumógrafo» mide el ritmo respiratorio y a ellos se suman a comienzos del siglo XX el «doble conformador» de Demenÿ, que dibuja conjuntamente los perfiles de la columna vertebral y del tórax, el «raquígrafo», también de Demenÿ, que registra las desviaciones de la columna vertebral, el «toracómetro» de Dufestel, que mide la amplitud y las simetrías o disimetrías del contorno torácico, el «ergómetro» de Mosso, que controla los umbrales de fatiga y de atención⁴⁵.

Hay que acelerar los cursores, calibrar los motores, prever los recursos. El ejercicio ya no tiene sentido al margen de sus efectos sobre «las medidas de los alumnos que han seguido los cursos, comparadas con las de los alumnos que sirven de testigo»⁴⁶. Los registros se multiplican, objetivando cada vez más el progreso y sus previsiones: por ejemplo, tres meses de clases para aumentar el contorno torácico en 10 centímetros; el contorno del cuello, los bíceps o las pantorrillas en 4,5 centímetros; el contorno de hombros en 15 centímetros, según la Escuela de Cultura Física en 1903⁴⁷. El rendimiento se convierte en prioritario: los pulmones ocupan el centro de los cálculos, la energía es la base de las representaciones. Las medidas que busca el deportista ejemplar⁴⁸: «Mi contorno de tórax es de 99 centímetros en la espiración y 124 en la inspiración, mi capacidad torácica en el espirómetro alcanza los 600 centímetros cúbicos». Queda claro de entrada el perfil que se espera del estado físico, los resultados directamente perceptibles del entrenamiento: pecho abombado, hombros hacia atrás, parte superior del cuerpo desnuda para mostrar mejor el desarrollo muscular. Es lo que tienen en común todos los métodos a pesar de sus diferencias: «Los pechos más estrechos, los más enclenques se ensanchan, se desarrollan, por así decirlo, a ojos vista [...], la espalda se endereza, los hombros se echan hacia atrás»⁴⁹, afirman los textos con teorías más dispares. No en vano el tórax es «el fuelle del animal»⁵⁰, o «el calibre de la máquina humana y su foco de combustión»⁵¹. De ahí la invención de tipos morfológicos casi jerarquizados: el «tipo torácico», que Demenÿ prefiere al «tipo abdominal»⁵² en 1902, el «tipo respiratorio», que prefiere Sigaud en 1910, frente al «tipo digestivo» o «tipo cerebral»⁵³. En 1900, una comisión médica fotografía desnudos a los participantes en los Juegos Olímpicos de París para detectar mejor sus «caracteres morfológicos»⁵⁴.

No es que se ignoren otros modelos a comienzos del siglo XX. La fisiología nerviosa subraya desde hace tiempo el papel desempeñado por la alerta sensible. Sin ella es imposible controlar los andares y los movimientos. Sin la información «profunda», procedente de los músculos o los tendones, es imposible alcanzar una precisión gestual. El influjo es ascendente y descendente. Sirve para instruir y para controlar. Para ajustar y para limitar. Lo podemos comprobar en ciertas enfermedades: la degeneración del nervio sensible raquídeo, por ejemplo, es la única explicación posible para la ataraxia, o incapacidad de controlar los movimientos⁵⁵. Motricidad y sensibilidad están acopladas. De ahí la sugerencia, desde finales del siglo XIX, de educar el «sentido muscular» para educar mejor los «músculos antagonistas»⁵⁶: entrenarse a «percibir» mejor, a ser más consciente de los músculos y los movimientos. De ahí también la sugerencia de inventar un modelo de cuerpo que integre estos dispositivos intrincados. Algunos lo intentan a comienzos del siglo XX, asimilando la unidad orgánica a una «regulación científica de una red de líneas telegráficas»⁵⁷, lo que sitúa en el centro de la imagen la oscilación entre el control y la sensibilidad: no se trata de una máquina de combustión, sino de una máquina de información; ya no hay fuego, sino influencia.

No obstante, la imagen combustiva sigue siendo dominante a comienzos del siglo XX. El pecho es el centro de la atención, de modo que la educación física prioriza el desarrollo del torso. Los deportistas fotografiados en *La Vie au grand air* a comienzos del siglo XX están tiesos, como presentando armas: espalda erguida y pecho abombado. Los reformadores de los ejercicios en la escuela también se centran en esta parte del cuerpo al presentar sus proyectos: «La tarde debe estar reservada a los pulmones, la mañana al cerebro»⁵⁸. Los ingenieros laborales también se ocupan de esta parte del cuerpo en sus cálculos: las «medidas dinámicas de la máquina humana»⁵⁹ estudiadas por Amar en 1914 en situaciones profesionales se limitan todas ellas, específicamente, al consumo de aire. La máquina energética es el modelo principal.

Mutaciones del «entrenamiento» personal

Con el nuevo siglo, se suma un elemento psicológico vinculado a las estrategias de medición y de cálculo. Meticulosidad y volición inciden en el comportamiento, transformando la «voluntad» en trabajo⁶⁰, sugiriendo el crecimiento, cultivando el éxito: los grandes temas sociales de competencia

y de competición. El entrenamiento cambia de alma. Lo podemos percibir en las palabras nuevas o las imágenes de estos textos aparentemente limitados a la fuerza y a la salud. Gebhardt, cuando habla de un programa cuantificado, promete una «actitud imponente»⁶¹. Loti, alabando las lecciones de Desbonnet, ofrece una mayor seguridad a través de un «esfuerzo inteligente»⁶². Sandow, que detalla una enseñanza por correspondencia, propone un «compromiso anatómico»⁶³, magnificando la obstinación y sus promesas íntimas. Los «métodos» orientados hacia la apariencia, su «volumen», sus contornos, son más elocuentes que otros, multiplican los espejos y fotografías, códigos y planos, observaciones minúsculas y ganancias personalizadas: «cultura racional»⁶⁴ para Edmond Desbonnet en 1901, «*body-building*»⁶⁵ para Bernarr Macfadden en 1906.

El alcance se ha ampliado y debemos prestarle atención: no sólo la higiene o la moral, sino la afirmación, no sólo la fuerza sino el crecimiento, la obstinación para el entrenamiento calculado. De esta forma, el porte conquistado debería «imponerse por sí mismo». El ejercicio sería meramente psicológico, transformando la determinación en éxito, ayudando a su autor a «ser alguien»⁶⁶. Parece perfilarse incluso una «vitalidad suprema», prometida por algunos textos estadounidenses para transformar «la debilidad en fuerza»⁶⁷: resistir mejor frente a las circunstancias de la vida.

No es que el tema del ascenso social sea nuevo a comienzos del siglo XX. Una larga lista de personajes balzaquianos ya constituye un abanico variado de versiones en la Francia romántica. Sin embargo, la orientación de las obras sobre el entrenamiento físico, sus aires de manual, su tono personalizado, sus referencias prácticas, son inéditas: «Los ejercicios deben realizarse cada día durante las horas de oficina»⁶⁸, dice uno de ellos en 1900, mostrando claramente a qué grupos sociales se dirige. Otro dice: «Deben realizarse por la noche, después de cerrar la oficina»⁶⁹. Una pequeña burguesía que se va imponiendo encuentra aquí un terreno para medrar, una forma de «afianzarse»: trabajar sobre uno mismo para progresar en la vida, lo que corresponde a una renovación del paisaje social en muchos países occidentales. La Compagnie des Chemins de Fer du Nord es el mejor ejemplo, en la Francia de 1900, con su despliegue de puestos intermedios, la mayor parte pensados para que el empleado conciencizado los vaya escalando uno por uno: 28 niveles de cualificación o de sueldo en «obras y vías», 43 niveles en «materiales y tracciones», 64 en explotación, lo que diversifica como nunca los niveles, los grados, acentuando la esperanza de éxito o

de promoción. Simultáneamente, el número de funcionarios franceses se duplica entre 1870 y 1911.

Estos aprendizajes se suman a los proyectos de desarrollo personal en una sociedad que contrapone cada vez más competencia e igualdad. Coinciden con una literatura, también nueva a comienzos del siglo XX, que promete la «confianza en uno mismo»⁷¹, detallando la forma de «llegar a ser más fuerte»⁷², de «hacer su camino en la vida»⁷³. También coinciden con una literatura psicológica que se aventura unos años más tarde en las técnicas mentales para cultivar mejor la autoafirmación: «Es posible practicar la autosugestión durante las sesiones de educación física»⁷⁴, afirma un texto de 1930.

II. OCIO, DEPORTES, VOLUNTAD

El modelo atlético se refuerza y se diversifica más todavía después de la Primera Guerra Mundial. Sus horizontes se amplifican: naturaleza y desnudez están más presentes; fuerza y musculatura adquieren un valor diferente. El mundo del trabajo y de la industria, con sus ritmos acelerados, las oficinas, con sus códigos de adaptabilidad, se orientan más hacia la tonicidad y la delgadez. El mundo del ocio con sus nuevas escapadas da más valor a la luz y al movimiento. También cambian las grandes referencias culturales con el triunfo del «ciudadano», y sobre todo con la llegada del «tiempo libre», el turismo, los paseos por el campo: el músculo pierde su antigua connotación obrera, la piel bronceada se distancia de sus orígenes campesinos⁷⁵. El cuerpo puede tratar de ser «atlético», esforzarse más, ocupar un tiempo que no se le había dado antes.

En capas más profundas, el entrenamiento moviliza, en el periodo de entreguerras, un trabajo sobre la intimidad, el control, no sólo de los músculos y de los movimientos, sino de lo sensible, de la interioridad.

El cuerpo del «exterior»

El tiempo libre empieza sugiriendo un criterio muy «externo», el de las vacaciones y los viajes: la marca física que dejan las actividades al aire libre, los valores intensos que se atribuye al aire, al mar, al sol. La luz invade las fotografías de moda, el espacio anima los perfiles: «Los cuerpos se doran de la misma forma que maduran los frutos»⁷⁶, insiste *Vogue* en 1934. La playa

deja de ser un decorado para convertirse en un ambiente: menos paseantes, más cuerpos abandonados, menos ropa y más bañadores⁷⁷. El sol⁷⁸ entra en la literatura. Las descripciones avivan la movilidad. Ésta es la descripción de la jovencita de *Votre beauté* en 1936: «Camina dando zancadas, dejando una estela que llama a disfrutar del aire libre»⁷⁹. El rostro debe sugerir «recuerdos de vacaciones»⁸⁰. El cuerpo debe hacer pensar en el «aire libre», indispensable para que triunfe «la verdadera belleza»⁸¹.

Esta imagen del «exterior» es canónica, magnifica el bronceado, transformando profundamente las recetas del mantenimiento corporal y todos los territorios renuevan el objeto del trabajo sobre uno mismo: como si las vacaciones fabricasen estética⁸², y el sol fabricase energía⁸³. Amplia revisión pedagógica en la que cada cual se mejora, «embellece», en pos del placer despreocupado. La voluntad de mantener el físico nunca había sugerido semejante «licencia»: disfrutar de «una auténtica tregua»⁸⁴, «ponerse en manos del sol», para alcanzar una «nueva seducción»⁸⁵. Este abandono, primera gran afirmación del individuo moderno, prolongada a escala de una población, da la primacía a la pertenencia a uno mismo, al tiempo para uno mismo. Las vacaciones pagadas⁸⁶ amplifican este movimiento hasta convertirse para algunos en «el año 1 de la felicidad»⁸⁷.

El ejemplo del bronceado es modesto, en estos primeros años del siglo XX, pero es decisivo. Las palabras hablan de referencias hedonistas, la certidumbre espontánea del crecimiento a través de la ruptura, el alejamiento, el amor al espacio y el aire libre⁸⁸: el «noviazgo con el verano»⁸⁹, los «placeres agrestes y violentos»⁹⁰, el «cuerpo primaveral»⁹¹. Son escenas estivales que Mac Orlan plasma en un texto poetizado: «Un cuerpo joven y nuevo renace en las veladas perfumadas ante el mar»⁹².

Mantener las apariencias

La imagen del ejercicio, la de la «libertad en el vestir»⁹³ que le acompaña, se convierte en un tópico. También se trivializa el tema de la transformación de la silueta por el movimiento y el ejercicio: «trabaja tu cuerpo»⁹⁴, insiste una profusa literatura atlética. La apariencia física se «moldea», el «aire libre» se cultiva, palabras que eran evidentes en los años veinte y treinta, aunque el público al que se dirigen sigue siendo «limitado», nada comparable con el de hoy.

El peso, por ejemplo, se convierte más que nunca en señal de salud. Su exceso constituye un peligro: curvas de mortalidad y curvas de peso se cru-

zan para subrayar los riesgos sanitarios que padecen «los gordos». Es lo que pretende mostrar la tabla publicada por *Votre beauté*, en cinco series de casos de fallecimiento:

Causas de fallecimiento	Delgados	Normales	Gruesos
Apoplejía	112	212	397
Enfermedad del corazón	128	199	384
Enfermedad del hígado	12	33	67
Enfermedad de los riñones	57	179	374
Diabetes	6	28	136
Total	315	651	1.358

Enfermedades y peso corporal (*Votre beauté*, septiembre de 1938).

Para los mismos tipos de enfermedad, los fallecimientos de los «delgados» parecen ser cuatro veces inferiores a los fallecimientos de los «gruesos». La obesidad, que durante mucho tiempo había estado en los límites de la patología, se transforma en problema «muy grave»⁹⁵, enfermedad seria, declarada. Todas las funciones están implicadas: desde la «bomba gripada» del corazón al «drenaje atascado»⁹⁶ del hígado. La enfermedad se presenta gradualmente, por lo que resulta especialmente importante la vigilancia de los umbrales. Por ejemplo, las aseguradoras estadounidenses utilizan ocho categorías para los seguros de vida desde la década de 1910, y definen sus primas en función de la desviación de sus clientes con respecto a la norma: de doce kilos por debajo a veintitrés kilos por encima de la norma. La tabla aparece con algún retraso en las revistas francesas, pero familiariza al público con la progresión de las cifras y los grados⁹⁷.

El cambio de las representaciones, a partir de la década de 1920, que se centra en la silueta femenina es igualmente profundo y transforma en imagen el paso imperceptible de lo «delgado» a lo «grosso». Las etapas sucesivas del «engorde», por ejemplo, son transformadas en curvas por Paul Richer: aumento progresivo de las bolsas bajo los ojos, desarrollo de la papada, pérdida progresiva de la curva de los senos, michelines en las caderas, ensanchamiento de los muslos, descolgamiento de las nalgas⁹⁸. El dibujo anatómico convierte el tiempo en imagen, detallando los momentos sucesivos de la fla-

cidez de la carne: no sólo las diferencias graduales entre las especies animales, sino las diferencias graduales entre la flacidez, la caída imperceptible de la piel, el descolgamiento imperceptible de los rasgos. Con la pérdida de firmeza, se multiplican las cifras. Las curvas, hasta entonces olvidadas por la ciencia, se convierten en objeto de estudio: curiosidad médica y anatómica.

Nacen síntomas que no existían, claramente identificados en el libro de Georges Hébert varias veces reeditado *Muscle et beauté plastique féminine*⁹⁹, de 1919. Los tipos de desarrollo del vientre, por ejemplo: «vientre abultado o inflamado por todas partes», «vientre hinchado y redondeado por abajo», «vientre colgante o flácido»¹⁰⁰, así como distintos lugares en los que se deposita la grasa: «cintura grasa superior», «cintura grasa inferior», «cintura grasa umbilical»¹⁰¹, sólo para el abdomen, así como «tres fases de desplome de los senos»¹⁰². La carga adiposa se transforma en volúmenes de estratos regulares, con su declive imperceptible, que permiten vigilar mejor la gordura incipiente.

El cuerpo del «interior»

Esta exigencia del «modelado» del cuerpo refuerza el tema del trabajo, el de la voluntad aplicada al cuerpo: constancia y tenacidad, a pesar de las vacaciones al aire libre, obstinación y perseverancia, a pesar del relax y de las escapadas. El proyecto se va haciendo más profundo desde el comienzo de siglo, cuando se está empezando a adquirir fuerza y «confianza en sí mismo»¹⁰³. El componente se hace psicológico, va aumentando con los años veinte y treinta: más interiorizado, variando los procedimientos de «control»¹⁰⁴, atento a las sensaciones y referencias internas, amplificando los indicios llegados del interior. Emerge lentamente un universo que hasta entonces no había estado muy presente en las prácticas corporales: el de los músculos sometidos a esfuerzo, analizados, «conciencizados». El cuerpo se «psicologiza», a imagen del individuo, que se considera más dueño de sí con la modernidad. Aparecen así ejercicios inéditos: «concentre su pensamiento en la respiración»¹⁰⁵, por ejemplo, o «concentre su atención en el músculo que trabaja, piense en él y trate de sentir cómo realiza su función»¹⁰⁶. Convertirse en «escultor de la silueta»¹⁰⁷ supone nuevas prospecciones internas, acentuando la densidad del sentimiento íntimo, especificando un trabajo inédito sobre el espacio de uno mismo. La condesa de Polignac, hija de madame Lanvin, evoca en 1934 los ejercicios realizados en los momentos más inesperados, siempre vigilados y suficientemente interiorizados como para

ser casi invisibles: «Durante el día, en coche, durante una conversación, me ejercito sin que nadie se dé cuenta. Giro las muñecas, las levanto lentamente, como si tuvieran un peso insostenible. Gracias a este método, he adquirido unos músculos de hierro»¹⁰⁸. *Votre bonheur* sugiere en 1938 un programa de «gimnasia invisible», realizada a ratos perdidos, «esperando el autobús», «en el metro», sin que nadie se dé cuenta, pero con una enorme concentración mental: «Para fortalecer los músculos de la rodilla y de los muslos, de las nalgas, contraiga y relaje alternativamente cada uno de ellos [...] durante unos minutos, podrá realizar toda una serie de movimientos perfectamente invisibles»¹⁰⁹. Se utiliza el mismo proceso para evocar las formas deseables para el cuerpo, que se persiguen mediante ejercicios indefinidamente repetidos: «Debe pensar constantemente en su vientre y en los músculos planos que desea obtener»¹¹⁰. Estas psicologías prácticas inventan un nuevo arte de someter a prueba la voluntad íntima, aunque sea de forma elemental, por no decir marginal. Dan a conocer también una nueva representación del cuerpo, más afinada, más interiorizada, centrada en la mentalización: «escuchar» las sensaciones para controlarlas mejor, imaginar las formas físicas para adquirirlas mejor.

El universo gestual cambia, orientando la evocación de las prácticas, la de las impresiones percibidas, la forma de expresarlas y de buscarlas. Atenta al registro sensorial como nunca, la literatura deportiva del periodo de entreguerras sugiere más o menos lo mismo. Jean Prévost, por ejemplo, en 1925, convierte lo sensible en un proceso casi intelectual: «Estos avisos y estos músculos pesados se habían convertido en un idioma sutil, pero extranjero, como una conferencia recibida desde provincias. Una nueva vida orgánica, más curiosa y más personal, va ascendiendo con el vigor del ejercicio, hasta el nivel de mis pensamientos»¹¹¹. Dominique Braga mezcla el imaginario del espacio con el imaginario del cuerpo: «Estas vueltas, estas diez, nueve, ocho vueltas que componen la carrera parten de él, del centro de sus fuerzas, de su ombligo, por así decirlo: se desarrollan en un movimiento intestinal, peristáltico, nacido de uno mismo para engendrar lo que viene detrás»¹¹². Emerge un universo, original, aunque no sea central, el que supo explorar Proust con especial autenticidad a comienzos del siglo XX¹¹³, el que los psicólogos objetivaron ya a finales del siglo XIX al evocar el «sentido muscular» o el «sentido interno»¹¹⁴, que para esta literatura deportiva debe ser «práctico», acercando más que nunca al individuo contemporáneo al registro inmediatamente sensible de su cuerpo.

De la disposición espacial al registro de patentes

Más allá de las actividades en la naturaleza, más allá de los controles de la silueta y de las experiencias sensibles, la práctica deportiva tiene una gran difusión tras la Primera Guerra Mundial, lo que constituye la cuarta originalidad de los años veinte y treinta. *L'Encyclopédie de la jeunesse* ya lo sugiere: sus artículos de 1914 o 1917, que detallan una gimnasia casi militar, son sustituidos simplemente en 1919 por artículos que apelan al «espíritu deportivo», los «deportes renacientes», los «deportes que avanzan»¹¹⁵. El *Grand Mémento encyclopédique Larousse* insiste más todavía en la década de 1930: «No queda un pueblo que no tenga su equipo de fútbol, su sociedad ciclista o su equipo de atletas; no queda una ciudad sin pistas de tenis»¹¹⁶. Las cifras locales lo prueban: 16 sociedades en Dordoña en 1889, contando las gimnásticas y las deportivas, 92 en 1924, 117 en 1932¹¹⁷; 19 sociedades creadas al año en los distritos de Ruán y El Havre en 1912, 52 en 1938¹¹⁸. Paralelamente, las sociedades gimnásticas retroceden, como muestra Gabriel Désert para Normandía (de 49 en 1921 a 15 en 1939), al tiempo que avanzan los clubes de atletismo y de fútbol: 38 en 1921, 50 en 1939 para Caen y sus alrededores¹¹⁹. Las cifras nacionales también manifiestan una orientación cada vez más deportiva:

	1921	1939
Atletismo	15.084	32.000
Baloncesto	900	23.158
Fútbol	35.000	188.664

Número de inscritos en las federaciones de atletismo, baloncesto y fútbol entre 1921 y 1939¹²⁰.

Podemos sumar comentarios y evidencias: «Campos de deportes, estadios y pistas se abren a las puertas de París, para que se relajen nuestros cerebros, se distiendan nuestros nervios y se cultiven nuestros músculos», señala *L'Illustration* del 10 de julio de 1920¹²¹. Esta situación transforma los debates locales, los proyectos municipales. Y cambia más todavía el reparto de subvenciones: las concedidas a las sociedades deportivas pasan en Lyon del 5 por ciento al 18 por ciento del presupuesto global entre 1913 y 1923¹²². Las concedidas en Besançon, minuciosamente estudiadas por Na-

thalie Mougin, revelan la misma tendencia, así como una renovación en sus objetivos: la atención que reciben el viejo gimnasio y los baños en el río en la década de 1910 va dejando paso a finales de la década de 1920 a la construcción de un estadio y un polideportivo¹²³. Es una nueva extensión de la cultura del rendimiento.

Como resultado, se va ampliando el espectro social de los practicantes. Un universo separa a los participantes en la marcha París-Estrasburgo en 1931 de los campeones del «golf Saint-Germain», fotografiados ese mismo año: aspecto descuidado, por un lado, con las piernas y la ropa manchada, aspecto cuidado por otro, con chaleco flexible y calzado bien limpio. Se diferencian así dos formas de ser: a los gestos precisos y ágiles del golfista responden los gestos repetitivos y cansinos del caminante. Esta oposición se reproduce de nuevo entre la halterofilia y la equitación: el hombre de la fuerza obrera y la solidez por un lado, el hombre de la elegancia y la ligereza por otro. Las prácticas deportivas, en el momento mismo en que se desarrollan, repercuten con su estilo y su diversidad sobre el conjunto del espectro social¹²⁴. Así se hacen más específicas y extendidas las prácticas populares, con el fútbol como símbolo: en 1930 seguimos encontrando un dentista, un politécnico, un maestro en el equipo del Estado de Francia, pero *Le Miroir des sports* ya observa en 1926 que «los mejores jugadores franceses pertenecen a una clase social modesta»¹²⁵.

Empiezan a asomar las prácticas femeninas. La «Fiesta del Músculo», el 13 de julio de 1919 en las Tullerías, atrae a mujeres con falda corta, piernas al aire, boina negra, ropa ajustada¹²⁶. Lanzamiento de peso, carreras de vallas o salto de altura nos ofrecen fotografías inéditas: la competición o los gestos de esfuerzo pasan a ser femeninos además de masculinos. La «Fiesta de la Primavera» presenta las mismas prácticas en el mes de mayo de 1921, en presencia del presidente de la República. Todo esto es motivo de enfrentamientos y debates, en la década de 1920, mientras que el consenso que dicta las normas físicas se aferra a la tradición: «En ningún caso nos atreveremos a sostener la utilidad de la competición deportiva para la mujer»¹²⁷, asevera en 1922 Maurice Boigey, médico de la escuela militar de Joinville. *L'Illustration* se suma a las reticencias: «¿No tienen la impresión de que se está pidiendo demasiado a unos organismos delicados, lanzándolos a competiciones de este tipo?»¹²⁸. A la inversa, Alice Milliat, organizadora de estas manifestaciones, las asocia a una metamorfosis de lo femenino: «La educación física y el deporte dan a las niñas y jovencitas una salud y una fuerza

que, sin atentar contra su gracia natural, las hacen más aptas para desempeñar en el futuro los deberes sociales que se espera de ellas»¹²⁹.

El mundo escolar del periodo de entreguerras, en cambio, sugiere hasta qué punto la pedagogía de los patios sigue desconfiando de los deportes y los juegos. Los testigos de la época insisten en las lecciones exclusivamente gimnásticas formadas por series mecanizadas, «marcha rítmica», «movimientos de flexibilización», «órdenes imperativas»¹³⁰. Los espacios escolares se concentran en series de calentamiento y movimientos regulados. Las didácticas se concentran en aprendizajes limitados: «Abandonar la cultura física en beneficio del deporte es actuar como un albañil que quisiera empezar a construir una casa empezando por el tejado»¹³¹. El temor a un exceso de especialización gestual debido al deporte, con sus «inconvenientes interminables»¹³², es la obsesión de los pedagogos de la década de 1920, que proyectan la gimnasia como un alfabeto indispensable e interminable. El temor al «agotamiento físico» debido al deporte obsesiona más todavía, multiplicando la disciplina y la contención: «No importa que corran los adolescentes: están hechos para correr. Pero que corran únicamente en juegos interrumpidos por descansos frecuentes»¹³³. Hay que añadir el éxito pedagógico de Georges Hébert y su escuela de pupilos de la marina¹³⁴, que pone en solfa, después de 1920, un deporte que se ha convertido en «feria internacional del músculo»¹³⁵, práctica excesiva, manía desatada de rendimiento y de récords. Hébert «inventó», ya lo hemos visto, un «método natural»¹³⁶ basado en los movimientos corporales más «primitivos», creando palestras y colegios de atletas cuyo acento antitécnico gustó a algunos, como ocurre también con el naturismo, frente a un maquinismo considerado mediocre.

El espacio escolar se renueva, aunque sea modestamente, con la década de 1930: el diploma técnico en deportes populares, creado por la subsecretaría de Deportes y Organización del Ocio en 1937, durante el gobierno de Léon Blum, es la prueba de ello. Su base es deportiva. Hay pruebas combinadas, notas escalonadas. El objetivo es valorar cualidades físicas diferentes, las objetivadas por los fisiólogos del «motor humano» desde comienzos del siglo XX¹³⁷. Un coeficiente calculado por Bellin du Coteau (el VARF, sigla francesa formada con las palabras «velocidad, destreza, resistencia, fuerza») sirve de referencia. El principio es la estadística, que se plasma en una «tabla» armonizada: la robustez¹³⁸ tiene así su rendimiento y sus variantes. Es posible evaluar a toda una nación en función de su fuerza «física» y sus «cualidades». Estos estudios se ponen de moda: en 1937 se expiden 400.000 diplomas

para 500.000 candidatos¹³⁹. Sigue pensándose, por supuesto, en una educación física general: la que favorece aptitudes diferentes y conjuntas, no aptitudes especializadas. Los deportes se han convertido en principio de evaluación, terreno de pruebas, forma de someter a prueba recursos y potencialidades. Es lo que sugiere Henri Sellier al crear el Consejo Superior de Deportes el 20 de julio de 1936: «La juventud francesa se ha orientado hacia los deportes. [...] Los deportes van a desempeñar un papel importante, tanto desde el punto de vista nacional como desde el punto de vista social»¹⁴⁰.

La conciencia de esta orientación y de sus desarrollos es lo suficientemente clara como para que se constituya, en la década de 1930, un «método deportivo»¹⁴¹ que supuestamente se aplica desde la infancia, con «lecciones tipo» y «programas de entrenamiento». Así se renueva la relación entre el deporte, la gimnasia de desarrollo y las actividades al aire libre, que alimentan la relación entre el ejercicio y el progreso.

Desvaríos de la voluntad

Existe una versión perversa de estas actividades dirigidas al entrenamiento y a la voluntad. El Diploma Nacional de Deportes, creado en Alemania en 1933, se orchestra alrededor del adoctrinamiento: pruebas colectivamente preparadas y obligatorias¹⁴². También se organizan alrededor del adoctrinamiento las actividades corporales de la juventud fascista italiana regidas por una «Carta de los deportes» desde 1928. La «educación física higiénica» está al servicio de la «salud física de la raza»¹⁴³, prometiendo una solidaridad casi carnal de lo colectivo, fabricando antropología hasta pretender metamorfosear lo orgánico. El «hombre nuevo» de estas ficciones nacionales pretende convertirse en un «ser físicamente transformado», insiste Carlo Scorza en sus «notas» sobre el fascismo y «sus jefes»¹⁴⁴. La gimnasia y los deportes deberían cumplir prioritariamente esta función.

Los movimientos totalitarios captaron el lado oscuro de estos impulsos voluntaristas y deportivos: lo vemos en el «triunfo de la voluntad» exaltado por Leni Riefenstahl en las puestas en escena nazis, la explosión de sus cuerpos soleados y musculosos¹⁴⁵, las poses deportivas, los músculos tensos. O esa promoción a gran escala de la gimnasia, tratando de llegar a toda una población: enrolamiento bruscamente radicalizado contra el avance de las democracias percibidas como amenaza insoportable¹⁴⁶, movilización contra la «decadencia», el «fin» de las iglesias, la disgregación de lo colectivo. Tentativa extrema, eminentemente física, de reprimir el «desencanto del

mundo», evocado por Max Weber¹⁴⁷. Los ejercicios de voluntad, la promesa de temperamentos vigorosos y cuadrados (*derb und rauh*)¹⁴⁸ están simplemente instrumentalizados. De ahí el refinamiento físico pensado para «tensar» mejor los cuerpos, la imagen loca de una nación voluntariamente soldada por la fuerza y por la sangre: «el hombre nuevo»¹⁴⁹, convertido en un mito de vigor y de voluntad. Sólo queda el sueño de encarnar al pueblo en el cuerpo: «El cuerpo es un don de Dios, pertenece al *Volk*, que hay que proteger y defender. Quien temple su voluntad sirve a su pueblo»¹⁵⁰.

«Belleza, fuerza y destino son una misma cosa»¹⁵¹, aseveran estos proyectos que mitifican la potencia colectiva de los cuerpos. Debemos detenernos en estos contornos formales, estos gimnastas uniformemente alineados en *Los dioses del estadio*¹⁵² de Leni Riefenstahl, estos mármoles agrandados y torneados en la estatuaria de Arno Breker¹⁵³: envolturas impasibles, rostros congelados, transforman la belleza en referencia teórica, reduciendo a meros signos abstractos los cuerpos griegos en los que supuestamente se inspiran. Tienen una mirada ausente, un aspecto «ideologizado»: la erotización y la personalización no están permitidas. «¿Qué es la belleza?», pregunta a ambos sexos la publicidad de los periódicos alemanes de la década de 1930: potencia y vigor se imponen en la respuesta sobre cualquier otra cualidad¹⁵⁴. «Inevitable» tema guerrero: «Estos aires, esta prestancia militar, contaba más que cualquier otra cosa: se requería una apariencia nítida, dura, controlada y valerosa»¹⁵⁵. Ambivalencia trágica del control de la voluntad.

III. ENTRE EL «TONO» MUSCULAR Y EL CUERPO «ÍNTIMO»

El éxito definitivo del deporte es un hecho en el universo de la posguerra. Éxito de los clubes, de sus modelos para héroes, de sus dispositivos pedagógicos: el deporte se integra definitivamente en los programas escolares, recorriendo todas las etapas de la pedagogía.

Un cambio más importante todavía se refiere a los efectos que se esperan del entrenamiento y del desarrollo físicos: una psicología de conquista hace imaginar descubrimientos íntimos. El trabajo sobre uno mismo, la escucha de los «mensajes internos», la exploración de lo sensible han transformado ampliamente en las últimas décadas las vías del ejercicio y lo que se espera de él. Más allá del deporte, paralelamente, el «entrenamiento» se convierte en todo un mundo, un recurso muy particular en el que el sujeto debe llegar

más lejos en control, pero también en «elucidación» de uno mismo y en realización. Espejismo de una transparencia para uno mismo en la que el cuerpo desempeña un papel primordial.

La vía deportiva

France Illustration recurre al lenguaje aparentemente más convencional para investigar sobre la juventud estadounidense el 9 de febrero de 1946, evocando la «alegría de ser fuertes», la «voluntad de un cuerpo sano», insistiendo en el «lugar que ocupan los deportes en las escuelas y las universidades»¹⁵⁶. Son fórmulas manidas, imágenes triviales. Un tema se impone, discreto y decisivo, simplista aunque singular: el deporte puede constituir la única educación del cuerpo. Los ejercicios escolares suponen una mutación: ya no se trata de gimnasia o de «cultura física», ni de ejercicios de calentamiento indefinidos, sino de juegos competitivos, enfrentamientos regulados, prácticas enseñadas desde hace tiempo en las federaciones y en los clubes. Se rompe una tradición: la de los viejos grupos disciplinarios, con geometrías repetitivas.

La idea se impone en Francia, en los años cincuenta y sesenta, después de haber sido debatida, matizada, cuestionada. No es que desaparezca la oposición: sigue habiendo pedagogos que denuncian la «lógica deportiva», que parece hacer imposible «dosificar el esfuerzo» o la nocividad de unas «prestaciones» que van «en detrimento de la salud»¹⁵⁷. Voces más nutridas pretenden dar continuidad a las prácticas escolares y a las de los clubes, sustituir los viejos «ejercicios analíticos» de los patios por una «práctica polivalente de los deportes»¹⁵⁸; autoridades más importantes también, la del presidente de la República después de los Juegos Olímpicos de 1952, confiesan sus deseos de «provocar un gran movimiento de masas en aras de la educación deportiva», dirigirse a los más jóvenes, empezar a trabajar «desde la escuela»¹⁵⁹.

Son iniciativas relevantes o puramente declarativas que acompañan un deporte que va imponiéndose después de la Segunda Guerra Mundial:

	1944	1949	1968
Atletismo	34.800	35.214	77.463
Baloncesto	60.100	95.801	133.909
Fútbol	277.332	440.873	602.000

Número de federados en atletismo, baloncesto y fútbol entre 1944 y 1968¹⁶⁰.

Las cifras globales se duplican prácticamente entre 1944 y 1950, antes de pasar de 2.081.361 federados en 1950 a 2.498.894 en 1958¹⁶¹ y volverse a duplicar entre 1958 y 1968. Este crecimiento es mayor en los años que van de 1950 a 1970: ya no se trata de una simple práctica extendida, sino de una práctica masiva. Los federados en fútbol, por ejemplo, pasan de medio millón a un millón entre 1950 y 1975, los de tenis de 50.000 a medio millón, los de judo de unos miles a cerca de medio millón. Algunas de estas cifras tienen un significado claramente social: los federados en boxeo, por ejemplo, disminuyen entre 1950 y 1975, mientras que los federados en esquí pasan de 45.000 a 620.000, una cifra que se multiplica por más de 12. Por un lado, se rechaza la violencia demasiado abierta, por otro crecen las prácticas relacionadas con el aire libre y el vértigo. El crecimiento más revelador es el de una práctica que afecta a las clases medias: conquista de las viejas tierras elitistas del tenis o del esquí, especialmente, por parte de los trabajadores desde el final de la guerra, aquellos que Yves Lequin agrupa bajo el nombre de «clases medias asalariadas» («de algunos cuadros superiores a los empleados de oficina de grado medio»), que pasan de 3,5 millones en 1962 a 6 millones en 1975¹⁶². Hay que añadir la explosión de la práctica femenina: la proporción de federadas en baloncesto, por ejemplo, pasa del 20 por ciento en 1960 a más del 40 por ciento en 1975, la de las federadas en atletismo pasa del 12 por ciento a más del 30 por ciento.

Mucho más allá de las prácticas, se impone el espectáculo deportivo, que convierte la imagen deportiva en evidencia, y también en ideal compartido. Hay un cambio que marca la posguerra: estadios que concentran más que nunca la cultura popular, campeones que atraen más que nunca el entusiasmo y la identidad. La muerte de Marcel Cerdan se vive como un luto nacional el 29 de octubre de 1949: 600.000 personas siguen el cortejo fúnebre, en el que los dirigentes del país se mezclan con la multitud de simpatizantes. Cuando se impone Louison Bobet en el Tour se vive como un enorme «orgullo» a comienzos de la década de 1950: un éxito francés, triunfo de la elegancia y del trabajo. Las escasas encuestas que se realizan en aquella época lo prueban. Los vecinos de Annecy, encuestados por Joffre Dumazedier en 1953 sobre «los hombres más famosos» citan en primer lugar a deportistas: 92 deportistas, 89 artistas de cine y 47 políticos¹⁶³. En aquella época, Bobet pasa por delante del Abbé Pierre o de Édouard Herriot como «estrella favorita»¹⁶⁴ de los franceses. Es una evidencia: «El espectáculo deportivo es una realidad que desafía a todos los censores»¹⁶⁵. Lo

mismo ocurre en todos los países occidentales. Dominique Jameux lo muestra para la Italia de la década de 1950, con la imagen de un Coppi «que representa a una Italia en plena mutación»¹⁶⁶, Richard Holt lo muestra para Gran Bretaña en la década de 1950, con el «nombre mágico»¹⁶⁷ de Stanley Matthews, el regateador irresistible. La «cultura deportiva» se identifica con la «manifestación más elevada de la cultura corporal»¹⁶⁸. La propia especialización se convierte en un «motor de vida»¹⁶⁹, lejos de las ambigüedades que durante tanto tiempo habían presidido la relación entre el deporte y los niños. *L'Encyclopédie des sports* se ocupa del tema en 1961: «Cuanto más lejos vayamos, más estará la orientación deportiva a la orden del día»¹⁷⁰.

La civilización del ocio¹⁷¹ segrega su propia cultura. El tiempo libre selecciona sus objetivos: valoración del espectáculo deportivo, identificación con sus representantes. La televisión refuerza más todavía esta convergencia: las tres horas y media semanales de deportes emitidas en 1958 son vistas por el 72 por ciento de los telespectadores¹⁷². Aumentan de forma decisiva los practicantes, se refuerza de forma decisiva el universo legendario: el ocio entra, con la década de 1950, en las representaciones y la mitología de nuestro tiempo. De ahí la mayor insistencia sobre los efectos de imagen y la brusca «consternación» provocada por los resultados franceses en los Juegos Olímpicos de Roma en 1960: 5 medallas, ninguna de ellas de oro. *Le Figaro* lo considera una «catástrofe»¹⁷³, *L'Équipe* una «vergüenza nacional», una «decadencia para Francia»¹⁷⁴, antes de lanzar una gran encuesta sobre el «deporte francés humillado»¹⁷⁵. Se ha asentado definitivamente una convicción, que utiliza con fuerza el Gobierno gaullista de la Quinta República: «El lugar de Francia en el deporte mundial está vinculado evidentemente al desarrollo de una conciencia deportiva en la formación de los jóvenes franceses»¹⁷⁶. El Estado de Bienestar legitima el objetivo deportivo: de esta forma se refuerza y oficializa una administración, la creación de una Secretaría de Estado y después de un Ministerio de Deportes. El proceso culmina¹⁷⁷ con la votación de una ley programa integrada en el plan cuatrienal sobre equipamiento deportivo en 1961-1965¹⁷⁸, la creación de «asesores deportivos» y de «educadores deportivos» encargados de una selección de jóvenes y una serie de instrucciones ministeriales para que la escuela se convierta en sede de la «iniciación deportiva» y que el medio día consagrado al deporte se convierta en «perfeccionamiento deportivo»¹⁷⁹. El deporte se impone definitivamente en la escuela como aprendizaje fundamental¹⁸⁰.

¿Pluralidad o convergencia cultural?

Más allá de esta certidumbre pedagógica, la masificación de las prácticas es ya un hecho durante la década de 1970: los jugadores de fútbol alcanzan el millón y medio en 1980, los jugadores de tenis son cerca de 800.000, los adeptos de los deportes de combate y artes marciales se acercan al millón¹⁸¹. Algunos presidentes de federación se enorgullecen de estas cifras en 2005: en fútbol aficionado, tenemos por ejemplo «2 millones de jóvenes, 20.000 clubes, 50.000 partidos semanales, en los que participan 350.000 voluntarios y 27.000 jóvenes árbitros»¹⁸². Multiplicidad de las prácticas y sobre todo multiplicidad de los practicantes. Adquiere un sentido nuevo la enorme diversificación de los gestos: su heterogeneidad multiplica las formas de acción, los momentos, los lugares, los estilos, los efectos. A lo que hay que añadir una enorme diversificación de los espacios. El objeto del entrenamiento se ha diversificado considerablemente, abierto a las más diversas motricidades. También aparece una «poética material»¹⁸³, que multiplica los registros de relaciones y de enfrentamientos: los «cuerpos cóncavos», más receptivos, que juegan con las fintas, la flexibilidad, los «cuerpos macizos», más agresivos, que juegan con los contactos y los choques, la movilización de un imaginario del aire, un imaginario del agua, los vértigos, las raíces, la enorme diversidad en la velocidad y la lentitud, la flexibilidad y la rigidez, las fuerzas y los impulsos. Las opciones, los gustos, se «descompartimentan» de forma definitiva: se afirma un fenómeno de costumbres en el que parecen multiplicarse las inclinaciones individuales y las sensibilidades.

En los polos privilegiados siguen siendo un hecho las diferencias de género: los hombres, por ejemplo, representan el 52 por ciento de los «deportistas» en este momento, pero el 81 por ciento de los «competidores», cifras que recuerdan de forma sugerente la cuestión de la igualdad¹⁸⁴. Siguen estando también presentes las distinciones sociales. Los deportes de combate, por ejemplo, o la marcha, se oponen a los «deportes de ricos», como la vela o el golf, selectivos por causa de los condicionamientos derivados del espacio o del material¹⁸⁵. La motricidad también agranda el foso: los partidarios del aikido se enfrentan socialmente a los partidarios de la lucha, reivindicando una práctica más acrobática y estética, un enfrentamiento más ligero, también, «eufemizando» la violencia, aumentando la distancia de protección y transformando el sentido de los golpes, como podemos ver en el bellísimo estudio de Jean-Paul Clément¹⁸⁶.

Debemos analizar también las tendencias de fondo, las posibles convergencias recientes. Una «efervescencia creadora»¹⁸⁷, con un cambio de la gestualidad y de los juegos, provoca la aparición de más de cuarenta «deportes» desde 1970 (triatlón, bicicleta todoterreno, parapente, *funboard*, cañoning, monoesquí, surf sobre nieve, *freeride*, natación en aguas bravas, ultramaratón, *rollerblade*, *street football*, sambo...). Esta profusión confirma sin duda la movilidad de las modas en la sociedad de consumo de fin de siglo, la prioridad que se da al cambio, el éxito de la publicidad y la renovación que provoca. También lo vemos en la plasticidad acelerada de las técnicas: materiales cada vez más diversificados, inversiones cada vez más grandes en equipos e instrumentos. Nunca habían proliferado tanto las máquinas lúdicas. Nunca habían sido un signo tan claro de hedonismo y de consumo.

El cambio es más profundo. Muchas prácticas nuevas desde los años setenta y ochenta se desarrollan al margen de los deportes tradicionales. Muchas de ellas reivindican una «contracultura», una adscripción específica, una resistencia frente a las instituciones, que parece manifestar ahora la sociedad más individualista. Los «surfistas del Atlántico» confiesan a Jean-Pierre Augustin un «estilo de vida singular y una sensación de diferencia»¹⁸⁸ que los aleja de la red deportista tradicional; los esquiadores de *freeride*, esquí extremo, cuyo territorio está fuera de la pista y en la vertical, también consideran su práctica «una forma de vida, un fenómeno social»¹⁸⁹ más sensible a la naturaleza que a las competiciones organizadas; o los corredores por carretera, que no dejan de luchar por carreras que estén al margen de las estructuras federales, dan prioridad a la aventura colectiva, un amplio *happening* en el que todo el mundo busca unos resultados personales, más que un reto lanzado a los mejores. Las asociaciones de patinaje en línea multiplican las iniciativas urbanas para obtener alguna «libertad de movimientos»¹⁹⁰.

El cambio es más profundo porque la mayor parte de las nuevas máquinas lúdicas, tablas de surf, alas delta, esquís, tablas con vela, ruedas de todo tipo, dejan cada vez más espacio a los juegos que favorecen la información sensorial. Triunfan las actividades de conducción y de deslizamiento, en las que el trabajo de los sentidos puede imponerse al de los músculos, prácticas nuevas en las que la información se convierte en fundamental: el surfista, el navegante en tabla o el paracaidista dan prioridad a la información procedente del cuerpo o del entorno sobre el ejercicio de una fuerza directamente aplicada sobre este medio. La actividad está concentrada en la

«retroacción», su velocidad, su precisión: «Estas máquinas lúdicas concentran en su fabricación los progresos tecnológicos más avanzados y en su utilización los conocimientos racionales más teorizados»¹⁹¹. Los flujos de información se imponen sobre los flujos de energía antes dominantes. Los patinadores urbanos lo explican insistiendo en «el vértigo y la embriaguez»¹⁹². Los corredores urbanos lo organizan a su manera y muchos confiesan que mezclan sensibilidad e implicación, escucha e intensidad: «Cuando corro, me basto a mí mismo, no necesito ir al polideportivo o esperar a mis compañeros, me concentro en la mecánica de mis músculos y en mi respiración»¹⁹³. Dyveke Spino pretende implicar a sus corredores en una vigilancia directamente íntima: «Presto toda mi atención al ruido de mis pies»¹⁹⁴. La «suela inteligente», instrumento que prolonga esta tendencia hasta la caricatura, ofrece, gracias a «sensores colocados bajo el talón», un poder «amortiguador» y una adaptación «a la superficie del suelo, al peso del corredor y al ritmo de su zancada»¹⁹⁵.

El desarrollo de lo sensible

La información y el control sensorial llegan a todas las prácticas deportivas. El reto es decisivo. Entrenadores y comentaristas dan prioridad a la «autovigilancia» de los sentidos. El campeón debe concentrarse en «descubrir» o «recuperar» las sensaciones correctas¹⁹⁶, debe obtener una «imagen de todas las partes de su cuerpo»¹⁹⁷. La maquinaria corporal se ha convertido en un sistema de alerta. No es que la búsqueda de una toma de conciencia de los gestos o un cuestionamiento sobre el espacio interno del cuerpo sean una novedad. Los ejercicios propuestos durante el periodo de entreguerras ya habían explorado la «sensación» de movimiento, sus efectos «impresionables». El enlace entre las dos vertientes del «motor», el control y lo sensible, ya se había explorado antes¹⁹⁸. La novedad está en el papel bruscamente fundamental que adquiere esta conexión. Los métodos se acumulan y proponen —ya en la década de 1960— la búsqueda de un «conocimiento perfecto de las tensiones de su cuerpo»¹⁹⁹, de una «percepción del propio cuerpo»²⁰⁰ total, de una «perfecta imagen de sí»²⁰¹. Se inventan palabras como «atención interiorizada»²⁰², «creación de imagen mental»²⁰³, «repetición mental»²⁰⁴. Se inventan también imágenes, asociadas a la sensibilidad motora: por ejemplo, «un líquido que asciende en un tubo de ensayo»²⁰⁵, que sugiere Orlic, para «guiar» mejor cada contracción muscular, o la «visualización» de las partes del cuerpo «rodeadas de un color particular»²⁰⁶,

para agudizar la toma de conciencia. Simplemente persiguen la voluntad de una percepción exhaustiva de la interioridad: «Todas las sensaciones de cualquier parte del cuerpo deben integrarse en un conjunto coherente»²⁰⁷. El trabajo sobre uno mismo pretende ser más mental que nunca.

Son afirmaciones ambiciosas que aplican de forma muy directa las investigaciones neurofisiológicas contemporáneas que muestran el papel del imaginario de la acción: ayudar a abrir caminos nerviosos, contribuir al papel de los músculos y de los movimientos²⁰⁸. Son a veces afirmaciones poco realistas, sobre todo cuando se trata de su principio y su alcance: la certidumbre de controlar todo el cuerpo controlando el conjunto de las sensaciones, la certidumbre de obtener un control extremo explorando una sensibilidad inagotable. Triunfo del sujeto «hipermoderno», descrito por numerosos análisis contemporáneos, que persigue algún tipo de escucha transparente de sí mismo: esta nueva era de lo sensible no es más que una nueva era del individuo. Su traducción puede ser «deportiva», pero es deslumbrante. La foto de un esgrimista, publicada en 1993 en *L'Équipe Magazine*, sugiere claramente las nuevas referencias: «Gracias a un blanco dotado de señales luminosas, que se encienden de forma sorpresiva, Éric Srecki, campeón olímpico de espada, está en condiciones de estudiar, gracias a un ordenador, sus tiempos de reflexión y de reacción. Y por supuesto, puede mejorar, en la medida de lo posible, su rendimiento»²⁰⁹. Se diseñan «programas motores», que tienen en cuenta «esquemas memorizados»²¹⁰ de movimiento y su complejidad progresiva. También se diseñan «programas de entrenamiento mental», con ejercicios sucesivos, que se perciben en el espacio y en el tiempo. *Input* y *output* vinculados a las posiciones en el espacio, a las sensaciones de movimiento, a las sensaciones internas que asimilan «la adquisición de las habilidades motoras» a un «tratamiento de la información»²¹¹. La imagen dominante de la comunicación ha transformado el modelo ideal del cuerpo: ya no se trata únicamente de fuerza o de estética, sino de la información exhaustiva e inmediatamente disponible.

Hay una consecuencia importante: la apariencia «deportiva», efecto del entrenamiento, también se transforma. La manifestación de sí mismo ya no tiene los mismos perfiles. La actitud física pierde sus «acentos», los que supuestamente reflejan desde hace tiempo el músculo y el trabajo: los torsos fieramente erguidos de los primeros competidores. Ya no tiene que designar la potencia, ni siquiera fijar una imagen condicionada: no hay crispación tónica, sino control, ya no hay amplitud de la fuerza, sino movimiento flui-

do. Los textos lo dicen: «No vamos a pedir “ejercicios respiratorios tres veces al día durante diez minutos”, sino que se preste atención a las necesidades de los pulmones, que ya saben lo que tienen que hacer»²¹². Las fotografías lo confirman, borrando toda tensión aparente de los bustos: por ejemplo, los brazos ya no se cruzan sobre el pecho en signo de determinación obligada, sino que caen a lo largo del cuerpo, favoreciendo posiciones móviles y flexibles. Se olvida la rigidez, destronada por siluetas que el afinamiento de la percepción desearía más disponibles y mejor controladas. Es la diferencia entre los torsos abombados del primer equipo francés de rugby fotografiado antes del partido de Newport el 25 de marzo de 1912²¹³ y los equipos actuales, que cultivan el relax y una sonrisa casi elaborada²¹⁴.

La creencia en el cuerpo «profundo»

Estas vías de lo sensible se hacen más profundas con las prácticas contemporáneas, las de los años setenta y ochenta: las sensaciones ganan en profundidad, los ejercicios tienen otra finalidad. La «información» se convierte en mensaje, el cuerpo se convierte en desvelamiento. La interioridad física deja emerger las «heridas», el malestar, los afectos, movida por una psicología clínica que se dota de objetos más asequibles que el inconsciente evocado por los científicos. La búsqueda parece despertar las huellas de una historia íntima, traumas sepultados en los repliegues de un cuerpo acantonado hasta entonces en la motricidad. De ahí los bloqueos físicos que revelan un sentido más allá de ellos mismos: estos conflictos reconocen su vertiente tónica, estas resistencias manifiestan su destino corporal. Una profusión de textos de los años setenta y ochenta sugieren un desvelamiento de uno mismo a través de la «conciencia profunda del cuerpo»²¹⁵, «liberar el espíritu atacando directamente al cuerpo»²¹⁶, «borrar las contracciones contaminantes» para «encontrar mejor la verdad»²¹⁷. Etapa nueva, sin duda alguna, en la historia del individuo: el trabajo sobre lo íntimo se convierte en práctica de masas, aventura disponible, empresa más fácil de percibir en la medida en que sus datos se conciben como objetos tangibles y concretos.

Insensiblemente, esta imagen que publican las revistas sobre salud en los tratados de «bienestar»²¹⁸, en los tratados de belleza²¹⁹, sugiere una norma en la que el cuerpo desempeña un papel nuevo: el de «interlocutor»²²⁰ que hay que apaciguar, presencia a la que hay que devolver la serenidad, para que sea más coherente con el sujeto, sustituto por fin accesible de las zonas

del yo más huidizas o más ocultas. Hasta el punto de convertir este cuerpo en una instancia casi psicológica: el representante de vertientes oscuras, de mundos sin control, que hay que relajar para existir y ganar en bienestar. Es un proyecto simplificador, por supuesto, caricaturesco pero publicable, fácilmente inteligible, que otorga por fin un sustrato identificable al espacio íntimo que sigue avanzando en la psicologización de nuestras sociedades.

De esta forma, un avance inmenso de manos de la individualización transforma completamente el antiguo modelo de la «confianza en uno mismo», el que se espera del trabajo «muscular»²²¹, a comienzos del siglo XX, en modelo de «autorrealización», al que conduce el trabajo físico «interior», un siglo más tarde.

Las prácticas de «mantenimiento» y de entrenamiento se desplazan, como se confirma por los «eslóganes» de los nuevos gimnasios en la década de 1980, pensados para «abrir un paréntesis en el corazón de la vida activa, recuperar un oasis de frescor, un momento para ocuparse de uno mismo y del propio cuerpo»²²². A medida que aumenta bruscamente su público²²³, el proyecto de estos gimnasios se orchestra alrededor de un tema infinitamente reiterado: el de la «vuelta sobre uno mismo»²²⁴. Todos sugieren un tiempo «entre paréntesis», o un espacio «al margen del tiempo»²²⁵, para garantizar «el redescubrimiento del cuerpo»²²⁶ o mejorar la «armonía con el cuerpo»²²⁷. El proyecto es gimnástico, sin duda, pero consiste en «tomar conciencia del cuerpo, mantenerse a la escucha»²²⁸, postular a partir del cuerpo un bienestar tan psicológico como interiorizado.

Las prácticas de consumo también explican este éxito reciente, esta «gimnasia suave», estos «paréntesis verdes»²²⁹, estos proyectos de «reconfortamiento corporal»²³⁰. El marketing orienta las necesidades: «bonos de prueba»²³¹ para los productos, «juegos saludables»²³² sobre las marcas, concursos que ofrecen estancias gratuitas en balnearios o en «escuelas de la espalda»²³³, abonos para los «*health clubs*»²³⁴, «clubes forma física», «curas para aligerar las piernas»²³⁵, «centros de talasoterapia»²³⁶, cursos de «vitalidad»²³⁷. El alcance no es claramente teórico, la búsqueda no es directamente transparente, pero la tentativa sorda de comprenderse «a través» del cuerpo, de «acercarse a su verdad interior»²³⁸ está fuertemente acentuada.

No cabe duda, hay un amplio espectro de prácticas diferentes, puede haber un abismo entre la vuelta a «la calma interior y las sensaciones auténticas»²³⁹ que proponen las «gimnasias suaves», las de las salas de mantenimiento, y el «adiestramiento» que imponen algunos entrenadores deporti-

vos «demasiado presionados por la obtención de buenos resultados»²⁴⁰. Búsqueda indefinida de la interiorización, sucesión de repeticiones mecánicas, trabajo de exploración, trabajo de «absentización» del otro. Sin embargo, se ha puesto en marcha desde hace tiempo un proceso en el que el entrenamiento para obtener un rendimiento ya no pretende esquivar la «memoria del cuerpo»²⁴¹, en la que el desarrollo «físico» ya no es independiente de un «trabajo mental» sobre uno mismo. De ahí esas combinaciones que aparecen en las palabras del campeón de nuestros días, los temas indefinidamente reiterados como si fueran evidencias: «Un día es mi cabeza, otro día es mi cuerpo»²⁴². Es innegable que este cuerpo se ha convertido en lugar de exploración interminable.

Experiencias radicales

Sin embargo, estas cuestiones se han reavivado recientemente por otro motivo. Y también por otro motivo se ha intensificado un riesgo. Por ejemplo, es imposible ignorar el «extremo» al que conducen algunos entrenamientos: el juego con los límites, en particular, que forma parte del rendimiento, esta contradicción presente desde hace tiempo entre la tensión subyacente y determinados rendimientos y el abandono prometido por el trabajo sobre uno mismo. No es más que una de las contradicciones aparentes de nuestras sociedades: relajarse, abandonarse para aumentar el bienestar y someterse a prueba, pero también obligarse, endurecerse para afirmarse mejor, comportamientos opuestos y sin embargo consustanciales del trabajo de profundización sobre uno mismo²⁴³. El rendimiento, magnificado en el mundo de Pierre de Coubertin, el «exceso» que da «su primera razón de ser al deporte»²⁴⁴ nos hace pensar aquí en el antiguo principio de entrenamientos pensados para resistir mejor los embates de la vida: una superación de uno mismo pensada para endurecerse, un esfuerzo intenso para ganar en seguridad.

Sin embargo, la cuestión se desplaza al mismo tiempo que se desplaza la mirada sobre el cuerpo. El entrenamiento puede rozar el riesgo, jugar con los límites, tender hacia lo ilícito²⁴⁵. La presencia casi confesada del dopaje, su difusión a gran escala, su presencia en el universo de los «pequeños» practicantes, «adolescentes de secundaria»²⁴⁶, son prácticas que pretenden convertir las «desviaciones» en normalidad. Además del peligro que acrean, revelan una actitud nueva en las conciencias de nuestros días, una sensación que comparten muchos actores en una sociedad individualista: la

convicción de que es posible actuar indefinidamente sobre el propio cuerpo, es posible escapar de las raíces físicas, inventarse un organismo de posibilidades todavía imprevisibles. Es lo que afirmaban a finales de la década de 1980 los autores de *300 médicaments pour se surpasser physiquement et intellectuellement*, al enunciar las fórmulas que debían «aumentar las posibilidades» de cada cual: «En el marco de la existencia de individuos con buena salud, el recurso transitorio a estimulantes, tonificantes, no sólo es perfectamente lícito, sino que puede ser útil y a veces indispensable»²⁴⁷. Es una alusión anodina a la certidumbre de una legitimidad: la del «derecho» a desplazar las normas físicas y a actuar sobre ellas, la del «derecho» a «manipular» el propio organismo. Es uno de los efectos del lento movimiento de emancipación de la esfera privada, con sus posibles ilusiones e ingenuidades. Es también uno de los riesgos de desimbolización de la integridad corporal, allá donde las instituciones que durante mucho tiempo dictaron las referencias colectivas iban desapareciendo en gran medida²⁴⁸: «El dopaje sólo es a fin de cuentas la fórmula más corriente que se da a estas prácticas tan extendidas destinadas a la modificación y a la mejora de uno mismo»²⁴⁹.

El dopaje se puede entender como un gesto que prolonga el entrenamiento trivializándolo, el «desarrollo» progresivo de uno mismo: el trabajo cada vez más científico que se ejerce sobre las curas y los regímenes de los deportistas y sobre las formas y cargas lícitas de entrenamiento no es diferente del trabajo cada vez más exigente que se ejerce sobre el uso ilícito de productos dopantes. Entrenarse es dotarse de medios que no son una evidencia «natural»; triunfar es inventar instrumentos, desarrollar habilidades, procedimientos, pacientemente elaborados y calculados.

¿Hay que decir qué más se esconde tras las prácticas dopantes? La voluntad, por ejemplo, de explorar sin fin límites, de experimentar el «más allá» en el espacio más inmediato —el cuerpo, sus envoltorios, sus interioridades—, someterse a prueba, descubrir lo oculto, acrecentar sin fin el registro de las sensaciones. Otra práctica plasma también este cambio hasta la caricatura: la de la búsqueda de los extremos fabricando infinito a partir de la experiencia del cuerpo. La fascinación por la falta de límites de las normas físicas es decisiva en este caso: enfrentamiento de lo definitivo presente en los triatlones, los raids, las velocidades verticales, los descensos rápidos o las aventuras cada vez más «desproporcionadas». La originalidad del fenómeno no está tanto en el sentido de lo extremo como en su diversidad, su extensión a públicos cada vez más amplios, el sentimiento de lo ilimitado transformado

en proyecto de masas. El cuerpo explorado en todos los sentidos asume así el relevo de «infinitudes» ahora más discretas: las que no hace tanto tiempo proyectaban el universo religioso o incluso el universo político. Un juego interminable se instaura con el cuerpo en un mundo que se desencanta: la fascinación de lo extremo con sus impresiones desplegadas, la búsqueda insistente totalmente física, convertida en cultura de masas.

El cuerpo actual y su entrenamiento acentúan en definitiva una doble experiencia de la identidad, una forma doble de «encontrarse» a sí mismo en una sociedad que magnifica el desarrollo personal. Buscar en el primer caso lo que constituye el resorte propio de cada cual, en el segundo lo que permite ampliar el territorio de uno mismo. El «desarrollo» del cuerpo se ha convertido para muchos en el corazón de una experiencia íntima: el ejemplo prioritario de una exploración de la identidad.

Desviaciones y peligros

1

El cuerpo anormal Historia y antropología culturales de la deformidad

JEAN-JACQUES COURTINE

El 25 de diciembre de 1878, un tal Alfred Claessen, director de un circo del otro lado del Atlántico, solicita al prefecto de policía de París autorización para exhibir «una niña-mono (*microcephallus*) de Albania». «Ese fenómeno vivo no supone nada desagradable para los espectadores», argumenta. «Se presenta al público en un local adecuado, y de una manera que no afecta a las buenas costumbres»¹. El local en cuestión no era sino una casa de fieras situada en el bulevar Clichy: la del domador Bidel, que había conquistado al público de los bulevares escenificando falsos combates feroces con leones furiosos.

I. LA EXHIBICIÓN DE LO ANORMAL

Prólogo: barracas de feria y fenómenos vivos

Unos años más tarde, la misma autoridad recibe una solicitud idéntica. Procede esta vez de un súbdito italiano, que pide permiso el 7 de abril de 1883 «para exhibir, en una de las plazas de su ciudad y [ya sea] en una barraca, ya sea [en un] salón, un fenómeno de lo más extraordinario. Son dos niños unidos por el mismo tronco. Tienen cinco años de edad y están vivos; poseen dos cabezas, cuatro brazos y un solo tronco, y dos piernas. Los sujetos nunca han sido exhibidos en París, pero ya han visitado las ciudades más grandes de Italia y de Austria, Suiza, y varias ciudades de Francia»². La carta

está firmada por Battista Tocci, que se presenta como el padre de Giacomo y de Giovanni, los dos «niños-fenómeno». El año siguiente, en Lyon, sobre el escenario del Casino de las Artes, lugar de diversión situado en pleno corazón de los barrios católicos y burgueses de la ciudad, aparece en una fantasía musical Eugène Frédéric Boudou. Su ficha de filiación, establecida por la policía local, lleva, en la sección «señas particulares», las menciones: «frente: baja; tez: manchas de vino; boca: con forma de hocico; rostro: deforme»³. En ese mismo año de 1884, sir Frederick Treves, cirujano en el hospital de Londres, se aventura a entrar en el decorado amarillento de polvo y de desperdicios de una tienda de comestibles abandonada de Mile End Road. Allí ve por primera vez al «especimen humano más repugnante»⁴ que haya contemplado nunca: John Merrick, «el hombre elefante».

Así pues, a finales de la década de 1880, se exhibe a una niña microcéfala entre macacos y leones del Atlas; un padre recorre Europa de feria en feria sacando provecho del espectáculo de su monstruosa progenitura; un tipo con morro deforme se afana por distraer con canciones al público adormecido de una austera ciudad de provincias; un médico prestigioso y pronto célebre frecuenta los bajos fondos londinenses en busca de especímenes teratológicos. Poco más de un siglo nos separa de esos hechos. Sin embargo, nos parece que proceden de un pasado mucho más lejano, de un tiempo superado de la diversión popular, de un ejercicio arcaico y cruel de la mirada curiosa. Esa sensibilidad ha dejado de ser la nuestra: la caravana de la mujer barbuda está vacía y el público ha abandonado las atracciones donde se apiñaba la multitud de ayer, entre los *entre-sorts* del camino de Vincennes. *Entre-sort*: «Se llama así», nos dice Jules Vallès, observador incansable de las curiosidades anatómicas que llenaban ferias y calles parisinas, «al teatro, de tela o de planchas metálicas, coche o barraca, donde se encuentran los monstruos, terneras u hombres, ovejas o mujeres; la palabra es característica. El público sube, el fenómeno se endereza, bala o habla, muge o gime. Se entra [*entre*], se sale [*sort*], y ya está»⁵. Un ejemplo claro del modo en que se asumía este tipo de espectáculo es el hecho de que la visita a los monstruos de las ferias poseía la banalidad rutinaria de las diversiones familiares⁶. En esas fiestas de la mirada que eran las reuniones populares a finales del siglo XIX, la curiosidad de los mirones era libre y el ojo inventariaba sin recato la gran exhibición de las rarezas del cuerpo humano: «fenómenos vivientes», deformidades humanas o animales extraordinarios de las barracas; especímenes teratológicos en frascos o patologías sexuales de los museos de

cera anatómicos; morfologías exóticas y rituales salvajes de los «zoos humanos»; trucos e ilusiones ópticas: «decapitados parlantes», «mujeres araña» o «mujeres lunares»; museos realistas, con sus sucesos sangrientos, o sus episodios de la vida en la cárcel. En los confines de una antropología ingenua, de una feria de órganos y de un museo de los horrores, el espectáculo de los monstruos era todo un éxito.

La historia de los monstruos es también, pues, la de las miradas que se fijaron sobre ellos: la de los dispositivos materiales que inscribían a los cuerpos monstruosos en un régimen particular de visibilidad, la de los signos y de las visiones que los representaban, pero también de las emociones que se sienten a la vista de la deformidad humana. Plantear la cuestión de una historia de la mirada frente a esta última deja entrever una mutación fundamental de la sensibilidad ante el espectáculo del cuerpo en el transcurso del siglo XX.

Diversiones exóticas, gozos mórbidos

De hecho es veinte años antes, hacia 1880, cuando se entra en esta historia. Fue entonces cuando llegó a su apogeo *la exhibición de lo anormal*, elemento fundamental de un conjunto de dispositivos que hacen de la exposición de las diferencias, rarezas, deformidades, enfermedades, mutilaciones y monstruosidades del cuerpo humano el soporte esencial de espectáculos donde se experimentan las primeras formas de la industria moderna del entretenimiento de masas. Hoy día no podemos darnos cuenta del todo, pues nuestra mirada ha cambiado mucho, de lo que pudo ser el alcance de esa forma de cultura visual en el espacio urbano europeo y norteamericano. ¿Cómo comprender que la figura del monstruo pudiera situarse en el corazón de esa teatralización de lo anormal, que haya podido constituir a la vez su origen, su principio de inteligibilidad y su modelo último? El lugar singular que ocupaba entonces entre los «anormales» no escapó a la atención de Michel Foucault.

El monstruo es el modelo poderoso, la forma desplegada por los juegos de la naturaleza de todas las pequeñas irregularidades posibles. En ese sentido, puede decirse que el monstruo es el gran modelo de todas las pequeñas desviaciones. Es el principio de inteligibilidad de todas las formas —que circulan en forma de calderilla— de la anomalía. Buscar cuál es el fondo de monstruosidad que hay detrás de las pequeñas anomalías, las pequeñas desviaciones, las

pequeñas irregularidades, es el problema que se encontrará a lo largo de todo el siglo XIX⁷.

Y, en efecto, si se entreabre la puerta de los lugares de diversión donde se agolpan las multitudes de las últimas décadas del siglo, se observa que un «fondo de monstruosidad» está funcionando detrás de las pequeñas anomalías, pero también de las grandes diferencias del cuerpo humano. Como, por ejemplo, la puesta en escena de la diferencia racial, esa discriminación fundamental en la percepción de los cuerpos, en la que los «zoos humanos» y las «aldeas indígenas» hacen participar a los habituales de los jardines de aclimatación y los visitantes de las Exposiciones Universales⁸. Mucho antes de que Carl Hagenbeck modernizara esas exhibiciones «antropozoológicas» a partir de 1874 en Hamburgo, o antes de que la imagen del «salvaje» no diese paso a la del «indígena» pacificado por los beneficios de la civilización en la década de 1920, no hay duda de que fue en la escena de las barracas de feria, al lado de los monstruos humanos, donde las diferencias raciales fueron por primera vez objeto de espectáculo, frente a miradas dispuestas a adivinar la anomalía monstruosa bajo la curiosidad exótica. Hay que ver en ello la subsistencia de un fondo antropológico extremadamente tenaz, una confusión antigua entre lo deforme y lo lejano, que hace de la monstruosidad corporal la medida del alejamiento espacial y la señal de la alteridad racial. Para Plinio, después de todo, las fronteras del mundo conocido estaban pobladas de razas monstruosas, y las ferias del Antiguo Régimen, como las verbenas del siglo XIX, rebosaban de «salvajes» verdaderos o falsos que exhibían ante las muchedumbres «civilizadas» lo grotesco de las apariencias, la animalidad de las funciones corporales, la crueldad sangrante de las costumbres, la barbarie del lenguaje; mientras que sobre el escenario del Egyptian Hall de Londres se sucedían con regularidad danzas frenéticas y enfrentamientos tribales desde la primera mitad del siglo, en la feria del Trono la mujer «antropófaga» masticaba piedras y tragaba culebras⁹. A la antropología teratológica vulgarizada de Debay no le queda entonces más que sellar en esos términos la legitimidad de la paternidad del animal, del monstruo y del salvaje:

El hotentote ocupa aún hoy el último eslabón de la escala antropológica. Agachados durante días enteros entre basuras, sin pensar en nada, gesticulando, rascándose, devoran, siguiendo el ejemplo de los monos, la inmundicia de

la que están cubiertos; su pereza, su estupidez y su fealdad desagradable no tienen igual en la especie¹⁰.

La proximidad del monstruo y del salvaje era todavía el primero de los espectáculos ofrecidos al visitante que franqueaba el umbral del museo de cera anatómico que el «doctor» Spitzner había abierto en 1856 en la plaza del Château-d'Eau en París¹¹. Las secciones «etnología» y «teratología» están una enfrente de la otra: los bustos de cera del nubio, de la hotentote, del cafre y del azteca charlaban así con un vaciado de los hermanos Tocci, un feto monstruoso en su frasco, el niño-sapo y el hermafrodita de extraña parentela. Pero el «fondo de monstruosidad» atravesaba toda la colección y confería su principio de inteligibilidad y su unidad a la reunión heteróclita de las razas, de las especies, de las deformidades y de las patologías. Y en la parte «reservada» del museo, donde reinaban discretamente las enfermedades venéreas, sigue siendo la monstruosidad la que fomentaba la turbia atracción del espectáculo: catástrofes patológicas, estragos y dilataciones de las carnes, hundimiento de lo humano en el cuerpo bajo la hinchazón de las deformidades mórbidas.

El poder de la normalización

Poderoso modelo, en efecto, el del monstruo, que reina entonces sin rival en el campo de las percepciones de la anomalía corporal. En su presencia, todas las demás distinciones desaparecen. El «hombre elefante», la «mujer-camello», el niño sin brazos, el «negro-blanco», dejan de ser percibidos según su sexo, su edad, su malformación o su raza: todos se confunden en la monstruosidad. Pero su poder de difusión entre las representaciones de lo anormal parece prácticamente ilimitado; coloniza, más allá de los cuerpos, el universo de los signos. En este fin de siglo dedicado a los tormentos de la degeneración física y moral de la especie, es él el que presta su firma al retrato del hombre criminal que conforma la antropología de la peligrosidad¹², él el que da su sello físico o moral a las grandes figuras del crimen que llenan las crónicas judiciales y alimentan el miedo social¹³, cuyos sangrientos desmanes son interpretados sobre la escena del Grand Guignol o inmortalizados en las ceras del Museo Grévin o el de Madame Tussaud. Sede de curiosidad universal, origen de toda rareza corporal, unidad de medida de la peligrosidad social, el monstruo concentra las angustias colectivas y conserva en la mentalidad de la gente muchos de los rasgos del lugar que ayer era aún el suyo. E incluso si ha perdido, en un lento desencanto¹⁴, la al-

teridad radical que temía o veneraba en él la sociedad tradicional, ha ganado un poder creciente de diseminación al trivializarse en la infinidad corriente de las pequeñas delincuencias criminales y desviaciones sexuales:

Digamos en una palabra que lo anormal (y esto hasta finales del siglo XIX, hasta quizá el siglo XX) es en el fondo un monstruo cotidiano, un monstruo banalizado. Lo anormal va a permanecer largo tiempo como *un monstruo pálido*¹⁵.

Lo que Foucault se empeña en caracterizar, discerniendo así la sombra del monstruo que está detrás de las figuras múltiples y cambiantes de lo anormal es, nos dice, la emergencia y después la extensión a toda la sociedad entera del «poder de normalización»¹⁶. Una fórmula límpida de Georges Canguilhem elucida esta relación entre el monstruo y la norma: «En el siglo XIX, el loco está en el asilo donde sirve para enseñar la razón, y el monstruo está en el frasco del embriólogo, donde sirve para enseñar la norma»¹⁷.

En el frasco del embriólogo, pero sobre todo, hay que añadir enseguida, en la escena de la barraca de feria. Pues si se acepta salir un instante del recinto de la ciencia para aventurarse en los recintos del espectáculo popular, se entiende inmediatamente el poder interpretativo de la fórmula: detrás de las rejas del zoo humano o en el recinto de las aldeas indígenas de las Exposiciones Universales, el salvaje sirve para enseñar la civilización, para demostrar sus beneficios, al mismo tiempo que fundamenta esa jerarquía «natural» de las razas que exige la expansión colonial. Detrás de las vitrinas de la morgue, el cadáver que recibe a la muchedumbre dominical de curiosos refuerza el miedo al crimen. En la penumbra del museo de cera anatómico, las figuras de carnes devastadas por la heredosifilis inculcan el peligro de la promiscuidad sexual, la práctica de la higiene y las virtudes de la profilaxis.

Ésta fue, pues, una de las fórmulas esenciales de la formación del poder de normalización en el cambio de siglo: la difusión del dominio de la norma se realizó a través de un conjunto de dispositivos de exhibición de su contrario, de puesta en escena de su imagen invertida. No hay necesidad de medios coercitivos para esta pedagogía masiva, todo lo contrario de un espacio panóptico y una vigilancia de Estado: una red floja y desperdigada de establecimientos de espectáculos, privados o públicos, permanentes o efímeros, sedentarios o nómadas, primicias y después formación de una industria de diversión masiva que distrae y fascina. Inventa dispositivos que actúan sobre la mirada, fabrica una incitación a ver cuya materia prima la

constituirán las especies anormales del cuerpo humano —o ficciones, sustitutos realistas de este último¹⁸.

Esta curiosidad casi universal por las rarezas y las catástrofes anatómicas, esta teratología al alcance de todas las miradas, tienen sin embargo un origen más antiguo y llevan a explorar en profundidad la segunda mitad del siglo XIX. La historia contemporánea de esta forma de cultura visual comienza realmente, como se verá, con la instalación por parte de Barnum de su Museo Americano en Nueva York en la década de 1840. No conocerá ningún cambio hasta la Primera Guerra Mundial, dará después de ésta signos de desfallecimiento, para entrar en la década de 1930 en un agotamiento que llevará a su desaparición progresiva a partir de la década de 1940. Lo que estas páginas quieren describir es la historia del éxito, del declive y de la desaparición de las exhibiciones de monstruos humanos. Tratan de atrapar una mutación fundamental de las miradas sobre el cuerpo de la que el siglo XX ha sido el teatro ambiguo y complejo: la de la difícil extracción del cuerpo anormal de la excepción monstruosa y de su lenta y paradójica inclusión en la comunidad de los cuerpos, transformación esencial para quien quiere aprehender las formas de constitución de la individualidad moderna, a través de esa parte fundamental de la identidad que se refiere al cuerpo.

¿Por medio de qué transformación de la mirada sobre el cuerpo no se veía en otros tiempos más que monstruosidad allí donde empezó a percibirse una discapacidad? ¿Por medio de qué cambio de perspectiva se ha aprendido después a discernir una minusvalía? ¿Según qué evolución de la sensibilidad parecemos decididos hoy día a no distinguir ya más que la dispersión infinita de las diferencias en el espectáculo de las pequeñas y grandes anomalías del cuerpo humano?

El comercio de los monstruos

Pero volvamos a los inicios de esta historia. La versatilidad cultural del monstruo era indisociable de la intensidad del comercio del que era objeto. Así pues, la historiografía del viejo París¹⁹ hace un sitio considerable a los «fenómenos vivos» entre las distracciones parisienses. La ciudad acaba por aparecer como la capital mundial de la curiosidad, un cruce de caminos de lo único y de lo extraño, *el gran bazar de las monstruosidades*:

Todo lo que hay de hermoso, de singular, de raro o de único en la superficie del globo parte de inmediato hacia París, como una flecha hacia su blanco

[...]. Si nace en algún lugar uno de esos fenómenos que hacen retroceder a la naturaleza ante su obra (una ternera con dos cabezas, un hombre sin brazos, un niño monstruoso capaz de ahogar a una hidra en su cuna, o tan bonito y frágil que podría caber entero en el zapato de Cenicienta...) ¡se va a París! Un cíclope que no tenga más que un ojo en medio de la frente, una mujer con barba, una rata tan grande como un buey, un mirlo blanco, un hombre con cola, un hombre perro cubierto de pelos, rápido, ¡a París! [...] ¡Sigam a todo el mundo! Una pequeña melodía de clarinete y una gran caja, eso está hecho. Miren ahora en esa cubeta, sobre esa mesa, en ese cajón, y encontrarán el monstruo que quieran²⁰.

Y las barracas se multiplican de manera astronómica en la feria del Trono, desde el año 1850 hasta la última década del siglo. Esta feria antigua no reunía en 1806 más que a una veintena de feriantes frente al hospital Saint-Antoine, en Pascua. Serán 200 en 1852, 1.600 en 1861, y 2.424 en 1880²¹, a medida que los *entre-sorts*, progresivamente expulsados del centro de la capital, lleven a cabo un lento desplazamiento hacia la periferia. Las exhibiciones teratológicas que prosperan en ella rebasan pronto el recinto de la feria y se extienden por los bulevares. Amenazan con invadir la ciudad. Los monstruos han entrado en París: se exponen en las salas traseras de los cafés, aparecen en el escenario de los teatros, se les invita a veces a los salones particulares para representaciones privadas. Alphonse Daudet nos dice en la misma época que no es raro encontrarse de narices por cualquier calle con «los monstruos, accidentes de la naturaleza, todas las excentricidades, todas las rarezas [...] albergadas entre dos grandes sábanas sujetas con una cuerda, con la hucha de la recaudación sobre una silla»²².

La monstruosidad humana es, pues, objeto de un comercio como cualquier otro. Pero esas exhibiciones, con excepción de su reunión periódica en las verbenas populares provinciales o parisinas, siguen siendo muy dispersas, a pesar de las nuevas formas de concentración y de mecanización de las distracciones que ven desaparecer, con el cambio de siglo, muchos pequeños «saltimbanquis» para dejar paso a los grandes industriales de la feria. Resueltamente nómadas, generalmente precarios, los espectáculos de curiosidades humanas no estuvieron nunca en Francia realmente integrados en los grandes circos itinerantes o en los museos de curiosidades establecidos en el interior de las ciudades. Seguirían siendo lo que siempre fueron:

una artesanía de la curiosidad, una buhonería de la deformidad, un pequeño comercio de lo raro. Los franceses esperan aún a su Barnum.

Encontraremos el mismo fervor comercial en Inglaterra, aunque bajo formas sensiblemente diferentes. En la primera mitad del siglo XIX, todos los *penny shows* que en el pasado atraían a los mirones a Bartholomew Fair y a las tabernas de Charing Cross²³ seguían prosperando. La demanda no decayó en la segunda mitad del siglo XIX, todo lo contrario: siempre en multitud, pero esta vez en tren, los londinenses van a pasar el día y a contemplar las criaturas extrañas que se exhiben en las ferias de Croydon y de Barnet²⁴. Tanto en Londres como en París, la multiplicación de las curiosidades humanas es tal que es imposible hacer un cálculo. La capital ve pasar un contingente de mujeres barbudas, después un desfile de gigantes, seguido de un regimiento de enanos que se pierden tras las huellas del «general» Tom Thumb (literalmente Tom Pulgar), cuya llegada triunfal es orquestada en 1844 por Barnum. Las atracciones monstruosas cambian de escala, internacionalizándose. Después de que Chang y Eng Bunker, los hermanos siameses originales, desembarcaran en Londres en 1829, la ciudad se convertirá en paso obligatorio de la gira europea de los huéspedes de Barnum, que van a aparecer sobre todo en el escenario del Egyptian Hall, el primero de los grandes museos de curiosidades, fundado en 1812 por William Bullock²⁵. Los ingleses tuvieron así el privilegio de ser los primeros en recibir a Tom Thumb, pero también a Henry «Zip» Johnson, *alias* «What-is-it?» o «el eslabón perdido»; a Harvey Leech, «el enano mosca», y, finalmente, a Julia Pastrana, cuyo pelo le cubría la cara y que acabó por instalarse definitivamente allí: muerta de parto en Moscú en el transcurso de su gira, volvió debidamente embalsamada para alegrar post mórtem a las masas británicas. El cuerpo del monstruo comparte con el del santo el antiguo privilegio de alimentar en forma de reliquia la curiosidad de la multitud.

Barnum y el Museo Americano

Pero todavía no se había visto nada. Phineas Taylor Barnum funda en 1841 su American Museum en el corazón de Manhattan, que se convertirá en la atracción más frecuentada de la ciudad y de todo el país: de 1841 a 1868, fecha en la que el museo fue destruido por un incendio, se calcula en 41 millones el número de sus visitantes²⁶. Su creador decía: «Fue la escalera gracias a la cual me alcé hasta la fortuna»²⁷. Existían sin duda en las ciudades estadounidenses, antes de la guerra de Secesión, museos de

curiosidades que presentaban colecciones de historia natural para educar a la población. Coexistían con *freak shows* que recorrían toda la gama de anomalías del cuerpo humano en un gran desorden taxonómico²⁸. Barnum supo unir los dos tipos de establecimientos en un lugar único de diversión capaz de calmar la sed de distracción de una población neoyorquina en pleno crecimiento, donde se codeaban nuevos inmigrantes y nativos del lugar, clase trabajadora y clase media, hombres y mujeres, habitantes de las ciudades y visitantes venidos de lo más profundo de la Norteamérica rural²⁹. Y sobre los escenarios y en las galerías del American Museum, son sin duda los monstruos los que constituyen el centro del espectáculo. En el edificio de Broadway donde se iba a pasar el domingo en familia y comer en compañía de fenómenos vivos, para gran alegría de los niños y edificación de todos.

Lo que Barnum había inventado —esa aclimatación de los monstruos humanos en un centro de ocio que ofrecía conferencias, presentaba demostraciones «científicas» de mesmerismo o de frenología³⁰, ponía en escena espectáculos de magia, de baile y obras de teatro, mostraba dioramas y panoramas, organizaba concursos del bebé más guapo³¹ a la vez que hacía rugir a los animales salvajes y bailar a las tribus indias, esa concentración en un solo lugar de atracciones que no conocían hasta entonces una existencia más que dispersa— no era nada más que el disparo de salida de una nueva época en la historia de los espectáculos, la entrada en la época industrial de la diversión: la inauguración del primer gabinete de curiosidades de la era de las masas, de una especie de *Disneylandia de la teratología*, si se permite aquí esta formulación voluntariamente anacrónica, que tiene sin embargo el mérito de indicar entre qué manos se encuentra hoy día parte de la herencia de Barnum. Pues éste es un empresario capitalista moderno, el primero de una larga dinastía de industriales del espectáculo. Antes que él, el cuerpo monstruoso no es mucho más que una rareza solitaria que desprende un beneficio marginal en una pequeña economía de la curiosidad. Después de él, es un producto que dispone de un valor añadido considerable, comercializable en un mercado masivo, que satisface una demanda creciente y suscita sin cesar nuevos apetitos de la mirada³². Hay que insistir por última vez: el espectáculo y el comercio de los monstruos, muy lejos de ser actividades turbias o marginales, sirvieron de campo de experimentación a la industria de la diversión de masas en los Estados Unidos —y, en menor medida, en la Europa— de finales del siglo XIX.

II. EL CREPÚSCULO DE LOS MONSTRUOS

El legado de Barnum es considerable. Sigue siendo uno de los inventores de las formas modernas de la publicidad, y el *freak show* fue sin duda alguna uno de sus primerísimos laboratorios. Pero su nombre evoca igualmente su talento para el timo (*humbbug*) y la habilidad con la cual conseguía hacer pasar monstruos falsos por verdaderos; inventarle a George Washington un ama de cría negra de ciento sesenta y un años o hacer del improbable ensamblaje de un cuerpo de pescado y una cabeza de mono la auténtica «sirena de las islas Fiyi»³³. Barnum era un maestro de la ilusión óptica, un precursor de los «efectos especiales». Concibió así puestas en escena del cuerpo monstruoso que iban a servir de modelo a la exhibición de las deformidades hasta el siglo siguiente. Pues las curiosidades humanas no eran simples ruinas corporales, caídas del cielo sobre los campos de las ferias, desprovistas de todo artificio y ofrecidas, revestidas sólo de su miseria anatómica para asombro de la multitud. El teatro de la monstruosidad obedecía a dispositivos escénicos rigurosos y a montajes visuales complejos: excepción natural, el cuerpo del monstruo es también una construcción cultural.

La rareza morfológica quedaba pues sometida a modos de presentación canónicos que cumplían funciones precisas³⁴. Lo primero, atraer la vista, mantener la mirada cautiva y dirigir los pasos titubeantes del mirón hacia el umbral de la barraca. Ésta ofrecía a los paseantes, literalmente, «atracciones» en las que los monstruos figuraban como «diversiones» o «distracciones», es decir, si hacemos caso de la etimología, lo que «desvía del camino» y después «atrapa» al espíritu del que pasa. Pero las escenificaciones y los disfraces responden a una necesidad más antigua y más profunda. Los decorados en los que se coloca el cuerpo de los monstruos, los signos con los que se cubren tienen otra función: preparar la mirada del espectador ante el choque perceptivo que provoca el cara a cara con las figuras extremas de lo anormal.

El aleteo de la mirada

Faltan preguntas fundamentales: ¿qué efecto producía el espectáculo de los monstruos sobre la mirada? ¿Cómo atrapar los resortes psicológicos de la fascinación que la exhibición de los fenómenos vivos ejercía sobre su público?

Detengámonos un instante, para empezar a responder, ante el cartel que, en el exterior de la barraca, invitaba a la exhibición de los hermanos

Tocci³⁵. Los gemelos ocupan el centro. Sus dos piernas, sólidamente plantadas en el suelo, sostienen sin esfuerzo los dos troncos que se separan por encima de la cintura, los cuatro brazos y las dos cabezas. El cuerpo es perfectamente simétrico, según una línea que lo divide de arriba abajo. A ambos lados, los órganos se corresponden, totalmente iguales: dos caras de rasgos similares, cabellos con la misma caída, hombros y brazos que se inclinan en el mismo ángulo. Como si estuviéramos viendo no dos torsos, sino uno solo cuya imagen se reflejara en un espejo. El cartel exhibe y borra la monstruosidad, turba y tranquiliza la mirada: si el ojo sigue el eje vertical de la simetría, ese cuerpo doble podría ser muy bien uno solo, enfrente a su propia imagen. Del mismo modo, en ese decorado todo está al servicio de la tranquilidad de la percepción. Están reunidos los elementos canónicos de un estudio de fotógrafo o de pintor: el telón de fondo con dobles columnas, el inevitable helecho, el interior confortable y burgués y el trajecito de marinero con gran cuello con el que se agobia a niños y niñas en los rituales fotográficos de la época. El cuerpo inquieta pero el decorado tranquiliza. La morfología es rara, pero los rostros son angelicales, el aspecto cuidado, los tonos pastel, el tema respetable y el espectáculo decente: la visita puede comenzar.

Pero muy pronto otra imagen se superpone a la de esa banalización de un cuerpo tan extrañamente inquietante. La mirada que recorre la representación se ve de pronto atrapada por el trazado de otro eje de lectura, esta vez horizontal. Escinde el cuerpo por la cintura, separando la parte de arriba de la de abajo. La monstruosidad surge entonces del ensamblaje de esos dos troncos sobre esas dos piernas. Las partes superior e inferior del cuerpo parecen disociarse: al modo de los utensilios desparejados, parecen haber sido atornilladas por la cintura para componer una muñeca grotesca, concebida a partir de los órganos dispares de los juguetes desmembrados. Y el ojo se inquieta de nuevo: ¿qué hacen ahí esos cuatro brazos colgados sobre dos piernas, esos cuatro ojos donde no hay más que dos pies? La turbación crece y con ella el deseo de ver: bajo ese traje unisex, esas fisonomías de muñeca, medio niña, medio niño, ni niña ni niño, ¿qué sexo se esconde pues? ¿Y tiene el monstruo un solo sexo, como indicaría la parte de abajo de su cuerpo, o quizá dos, como lo exigiría la parte de arriba? La mirada se asusta ante ese enigma anatómico. Pues los dos ejes de lectura que organizan la representación, y que hemos desunido aquí mientras la analizábamos, aparecen por supuesto simultáneamente. El ojo oscila entonces hasta el infinito,

desplazándose sin poder detenerse, percibiendo tan pronto dos cuerpos como uno solo; a veces dos cuerpos en uno, a veces un cuerpo dividido en dos. Ese *aleteo de la mirada* está en la base de la curiosidad por las monstruosidades corporales. El éxito del comercio de los monstruos y el beneficio que se podía sacar de ellos en los campos de las ferias procedían del hecho de saber desencadenarlo, mantenerlo en movimiento y prometer la satisfacción del deseo que lo anima.

Comprender la atracción que ejercía la exhibición de los fenómenos vivos sobre el público exige, pues, resistirse, para desplazar la atención de éstos a la propia operación de ver. Se advierte entonces la omnipresencia de esa turbación de la mirada que provoca el cartel que invita a la contemplación de los hermanos siameses.

Puede ser el caso de Jules Vallès, al que una mezcla de curiosidad y compasión, de gusto por lo insólito e identificación con los marginales, refractarios y abandonados de la sociedad empujaba sin cesar hacia las puertas de las barracas: «Entraba, sigo entrando: siempre me han gustado los monstruos»³⁶. De este modo se habría cruzado en su existencia con varias mujeres barbudas desde aquella que, en su primera juventud, presidía la educación sentimental de sus condiscípulos de clase de secundaria³⁷. Vallès compartía sin duda aquella pasión con sus contemporáneos: de Madeleine Lefort a madame Delait, la mujer barbuda es una figura fundamental en la imaginación erótica y teratológica del siglo XIX. Un buen día, su portera avisó a Vallès: hay aquí un viejo que lo espera.

Y, alzando el rostro, *él* me miró, y luego *ella* añadió:

—Soy LA MUJER BARBUDA.

Yo esperaba desde hacía días aquella visita, pero no creía tener que enfrentarme a unos pantalones y encontrarme ante un hombre. Observé con una especie de susto aquella mascarada fúnebre; no me atrevía a reconocer un corazón de mujer —que me habían descrito como cariñosa— bajo la indumentaria de aquel anciano [...] ¡Era ELLA! Se adivinaba a pesar de todo su sexo por lo agudo de su voz, y la mano que acariciaba su barba era rellena y hermosa [...]. Llevé el monstruo a mi casa. *Él* o *ella* (¿cómo decirlo?), *ella* o *él* se sentó frente a mí y me contó en tres palabras su historia³⁸.

¿Él o *ella*? *¿Ella* o *él*? La oscilación enunciativa, la indecisión del género gramatical traducen la profundidad de la turbación que se adueña de la mi-

rada de Vallès, su tremendo susto ante la «mascarada fúnebre» de la confusión de sexos. Las réplicas de ese seísmo ocular se hacen sentir por todas partes donde la mirada se ve directamente expuesta al cuerpo del monstruo. «Una criatura atemorizante que parecía no poder salir más que de una pesadilla»: sir Frederick Treves confiesa su «repugnancia» cuando se le aparece por primera vez, medio hombre, medio bestia, John Merrick, el hombre elefante³⁹. Miedo perceptivo semejante el que siente Victor Fournel al ver a un joven exhibido en compañía de un cordero de ocho patas en una barraca de feria: ofrecía alternativamente a las miradas la piel blanca que cubría una parte de su rostro y «la verdadera piel de negro» que decoraba la otra. La exhibición lleva a Fournel a sacar una conclusión alucinada: acaba por reconocer «la jeta de un jabalí»⁴⁰.

Puestas en escena teratológicas

Una pareja de hermanos siameses, una mujer barbuda, un hombre elefante, un negro blanco: esas curiosidades humanas mezclan identidades, confunden sexos, condensan especies, mezclan razas. El teatro de los monstruos ponía en escena una transgresión —real o simulada— de las leyes de la naturaleza⁴¹. Excepción de las normas biológicas, inestabilidad del proceso vital, fracasados de la generación; irregularidad de las formas humanas, precariedad de su estructura física, fragilidad de la envoltura: los curiosos que acuden para experimentar la visión del monstruo ven formarse el inventario de un desorden radical del cuerpo humano y representar, sobre el escenario de la barraca, el drama del orden frente a la vida. Fenómenos «vivos»: sin duda hay que entenderlo aquí de manera literal.

La existencia de monstruos cuestiona el poder que tiene la vida para enseñarnos el orden. Debemos, pues, comprender en la definición del monstruo su naturaleza de vivo. El monstruo es el vivo de valor negativo [...] El contravalor vital es la monstruosidad, y no la muerte⁴².

Inquietante diversión y paradójico espectáculo, sin embargo, el que ofrecen esos «seres vivos de valor negativo». Sin que sea necesario volver aquí a una historia de la sensibilidad ante la deformidad humana⁴³, no es de extrañar que algunos de los terrores y fascinaciones que la recorren se puedan sentir aún en el choque perceptivo provocado por las distracciones teratológicas del cambio de siglo: el «temor» que siente Vallès, la «repugnan-

cia» que experimenta Treves o el asombro casi alucinado de Fournel son buena prueba de ello.

Pero también es conocida la banalidad de las citas con los habitantes de las barracas para el público de ayer. Lo que plantea a los espectadores en los que nos hemos convertido una serie de preguntas: ¿cómo podía hacerse del temor una distracción, de la repugnancia una diversión, del miedo un disfrute? ¿Qué iban a buscar aquellas muchedumbres a Barnum o a la feria del Trono? Esas preguntas nos resultan familiares, pero hoy día solemos plantearnoslas a propósito de la percepción *de signos* —lo *gore*, el horror cinematográfico, algunas formas de abyección televisiva— *y no del cuerpo*. Hay precisamente en este desfase de tiempos, de objetos y de sensibilidad, un principio de respuesta. Pues es al poner cierta distancia poco a poco con la inquietante proximidad de los cuerpos monstruosos, al tratar de disimular bajo signos su alteridad radical, inventando puestas en escena tendentes a atenuar la turbación que llevan en sí, cuando se hace figurar a esos cuerpos «birriosos»⁴⁴ entre los primeros actores contemporáneos de la diversión masiva. Es, pues, fundamental separar el momento del cara a cara con el monstruo del cuerpo del monstruo, la presencia de este último en el campo inmediato de la observación, su proximidad corporal con el espectador, de todas las formas, comunes o científicas, de su representación. Es preciso, en otros términos, *distinguir al monstruo de lo monstruoso*⁴⁵ y saber encontrar la singularidad del cuerpo bajo la proliferación de los signos.

Es muy interesante observar, en la segunda mitad del siglo XIX y las primeras décadas del siguiente, el teatro de la monstruosidad humana: los monstruos siguen estando presentes, sin duda, en carne y hueso, sobre los escenarios de las barracas de feria, pero ya se adivina, en los decorados de los que se les rodea, los trajes que se les confecciona y los papeles que se les hace representar, que se está abriendo una distancia mayor y que se interponen signos más numerosos entre los cuerpos y las miradas. Se entrevé en su obsesiva presencia la filigrana de su próxima desaparición.

Las puestas en escena, por tanto, se multiplican. Los monstruos están presentes, para empezar, en los tablados de los teatros. En la Bowery, en Picadilly o en los Grands Boulevards, por todas partes donde el *burlesque* hace furor, interpretan sus propios papeles en los vodeviles⁴⁶. Pero se inventan además puestas en escena a su medida. Se reconocen generalmente dos tipos, el modo «exótico» y el modo «prestigioso»⁴⁷, sin verse siempre muy bien hasta qué punto les son necesarias esas formas.

Selvas de cartón piedra y otras ficciones exóticas expresan la rareza anatómica a través de la distancia geográfica y de la diferencia racial. Cuando Chang y Eng Bunker, «octava maravilla del mundo», vanguardia de los siameses en el siglo, desembarcan en Boston en 1829 en el equipaje de un cazador de monstruos a la vuelta de un «safari» por el antiguo reino de Siam, no les basta con exhibir la singularidad anatómica que les aflige; necesitan, para «explicarla», desplegar toda la panoplia del orientalismo y se hacen acompañar por una serpiente pitón en una jaula⁴⁸. La monstruosidad se reconoce enseguida por su decorado salvaje.

Castraciones burlescas

A cada infortunio corresponde su puesta en escena particular: fantasmagorías principescas «agrandan» el cuerpo del enano y disipan la incomodidad que provoca en la mirada esa encarnación de la debilidad y de la disminución humana. Barnum fue el estratega sin rival de esta apoteosis del enanismo; él, que había comprendido perfectamente que cuanto más pequeño es un ser, más alto se le puede hacer subir. Como el Viejo Mundo era el único que podía otorgar títulos de nobleza, el *showman* exporta sus curiosidades al viejo continente: Charles Stratton se convierte en el «general» Tom Thumb y recorre Europa en carroza en una *tournee* triunfal durante la cual lo reciben las más prestigiosas cortes europeas, es celebrado por la prensa popular y aclamado por las masas trabajadoras⁴⁹. Y sus oscuros colegas de la barraca se afanan también, más humildemente, en «reparar» a su manera una imagen del cuerpo cuya incompletitud fascina pero inquieta: Nicolai Wassiliewitsch Kobelkoff, «el artista-tronco», al retomar los giros de una tradición multiseular⁵⁰, se las arregla tan bien sobre un escenario de teatro en el bulevar Saint-Martin que llega a hacer olvidar el malestar que provoca al público el espectáculo de sus miembros inexistentes.

Los hombres-tronco son, pues, no sólo curiosos ejemplos de esas curiosas anomalías que se encuentran a veces en la especie humana, sino que muestran cómo algunos individuos, a base de paciencia, de trabajo y de ingenio, consiguen reemplazar los órganos de los que carecen⁵¹.

Una tarjeta postal que se vendía a la salida del espectáculo remata la demostración: el hombre tronco está rodeado en ella de su abundante prole, es decir, que vemos, literalmente, a los «miembros» de su familia.

Un último caso, una especie de fantasía anatómica universalmente apreciada desde las barracas de feria a los *freak shows*, confirma el sentido de esos dispositivos: el «matrimonio de los extremos» empareja deformidades «complementarias» y propone encontrar así una imagen «normal» del cuerpo sugiriendo una especie de media morfológica: el hombre-esqueleto se casa con la mujer más gorda del mundo, el gigante se enamora perdidamente de la enana, el hombre sin piernas sostiene el manillar de la bicicleta cuyos pedales acciona el manco... El efecto burlesco está garantizado.

Ya sea mediante una imaginaria de la lejanía salvaje, del prestigio social, del mérito laborioso o del emparejamiento grotesco, por todas partes *el fantasma del cuerpo normal* flota sobre la exhibición teratológica. Se perciben entonces más claramente los resortes psicológicos de la curiosidad fascinada por la monstruosidad humana: si el cuerpo del monstruo vivo provoca ese aleteo de la mirada, si ocasiona semejante choque perceptivo, es debido a la violencia que provoca en el propio cuerpo del que posa los ojos en él. La incorporación imaginada de la deformidad turba la imagen de la integridad corporal del espectador, amenaza su unidad vital⁵². El que asiste a la exhibición del «artista-tronco» del bulevar Saint-Martin es empujado a sentir, frente al cuerpo sin piernas ni brazos de Kobelkoff, en la intimidad de su propia carne, algo así como la experiencia de un *miembro fantasma invertido*: sentir en el seno de la imagen del cuerpo propio no la presencia de un miembro ausente, sino la ausencia de un miembro presente. Los ejercicios sobre el escenario del hombre-tronco «disimulan», pues, la monstruosidad del cuerpo bajo simulacros compensatorios y se empeñan en disipar la angustia en una restauración imaginaria de la totalidad corporal. El espectador de la barraca va a perder, frente al monstruo, una parte de su cuerpo, y luego a recuperarla. Se piensa que esta representación burlesca de la castración no puede acabarse sino en el alivio de la hilaridad. Cuando resuenan las carcajadas del cómico grotesco, la rareza inquietante nunca anda muy lejos.

Voyeurismo de masas

La cultura visual cuya base era la exhibición de lo anormal no se limitaba a los espectáculos de las ferias y a los museos de curiosidades. El caso de Barnum sigue siendo ejemplar: él comprendió desde el principio que el desarrollo de la prensa popular iba a proporcionar una caja de resonancia sin igual para la comercialización de lo raro. Él mismo y sus colegas inundaron

los periódicos de relatos edificantes del infortunio y de la redención de los monstruos; detallaron su vida sentimental, organizaron y celebraron sus uniones matrimoniales, se inclinaron enternecidos sobre sus cunas. Sólidamente apoyados sobre las estructuras narrativas del cuento popular, secularizaban, en la era de la formación de la sociedad de masas, la antigua tradición de las maravillas y de los prodigios. Lo monstruoso aseguraba la irrupción de lo extraordinario en la banalidad de lo cotidiano. Esos relatos se acompañaban de imágenes que procuraban una sensación de lo insólito en el paisaje de impresiones visuales del lector y del espectador urbanos. Las ficciones convertían a los monstruos en signos y ponían en circulación «la calderilla de la anomalía». Se desarrollaron entonces prácticas singulares.

Pues los espectadores de la barraca de feria rara vez salían de ella con las manos vacías. Conservaban en forma de tarjetas postales el recuerdo de su breve encuentro con los fenómenos de feria. Hay que decir que esas imágenes no tenían en esa época nada de rarezas de coleccionista. Todas las barracas de la feria del Trono y los *side shows* de Estados Unidos las ofrecían a sus clientes en formato de tarjeta postal o de tarjeta de visita ilustrada, sobre todo después de que los progresos de la tecnología fotográfica permitieran, a partir de 1860, su producción masiva. Algunos estudios se especializaron enseguida en el retrato de lo raro: para ir del Museo Americano de Barnum al estudio de Mathew Brady, famoso por sus clichés de Lincoln y sus crónicas fotográficas de la guerra de Secesión, los monstruos no tenían más que cruzar la calle. Y allí, entre las celebridades literarias y políticas de la época, el general Tom Thumb, Chang y Eng, Annie Jones, la mujer barbuda, y Henry «Zip» Johnson («What-is-it?») posaban en palacios o junglas de tela⁵³. El mismo fenómeno tenía lugar en Francia o en Inglaterra: estudios y empresarios de la tarjeta postal no desdeñaban hacer semejantes imágenes.

Lo cierto es que poseían un valor comercial que confirma que la curiosidad por las rarezas del cuerpo humano no se satisfacía únicamente frecuentando ocasionalmente las ferias y con la contemplación furtiva de los habitantes de las barracas. Generalmente adquiridos durante las visitas, los retratos de monstruos encontraban su sitio en los álbumes de fotos del cambio de siglo, entre los recuerdos de la excursión: al final del álbum, tras el desfile de las generaciones, modestos campanarios de iglesias de pueblo y maravillas de los monumentos de la capital se codeaban con los «errores de la naturaleza». Hasta el punto de que las localidades a las que nada distinguía llegaron a

enorgullecerse por poseer, a falta de una iglesia románica, una curiosidad humana. ¿Quién habría oído hablar de Thaon-les-Vosges a principios del siglo XX si no fuera por la serie muy difundida de tarjetas postales que exhibían en su salón, su caleza o encaramada en una bicicleta a la señora Delait, la mujer barbuda?⁵⁴ ¡No todas las comunas de Francia podían tener el Mont-Saint-Michel!

La cuestión planteada aquí es la de la exploración de la diversidad de las formas materiales de una cultura visual masiva. Los modos de difusión de esas curiosas tarjetas postales demuestran de nuevo que la exhibición de lo anormal tiene por objeto la propagación de una norma corporal. El monstruo es una excepción que confirma una regla: la normalidad del cuerpo urbanizado del ciudadano que la ronda de estigmatizados que desfilan ante el objetivo invita a reconocer en el espejo deformante de lo anormal. El ejemplo francés es aquí particularmente ilustrativo. La percepción de las excentricidades del cuerpo que ilustran las postales se parecía en efecto a las distracciones del viaje, a una exploración de la periferia del territorio nacional, a una inmersión en la profundidad de las campiñas lejanas, a la constatación de una detención o un retraso del tiempo biológico y social que allí reinaba. Con excepción de las representaciones de las ferias, de la imaginaria médica y de un exotismo con trazas de etnología, la iconografía fotográfica de la deformidad corporal está estrechamente unida, desde la segunda mitad del siglo XIX hasta la década de 1930, a los desplazamientos del turismo interior. Cuando se va a los Altos Alpes, se adquiere la imagen de un «cretino del Pelvoux»; en Bretaña, de una centenaria huraña; en Auvernia, de un eremita hirsuto; en cualquier parte, del tonto del pueblo. La rareza anatómica, el retraso mental o la apariencia grosera son elementos esperados de lo pintoresco rural, al que aportan su toque indispensable de autenticidad humana. La curiosidad hacia esas representaciones fotográficas de minusvalías, de patologías o, simplemente, de apariencia corporal campesina «teratologizada», era legítima, corriente, ampliamente compartida, y el gesto que consistía en enseñarlas a los amigos o en mandarlas a los parientes, banal. Los aficionados a las postales adquirían así, ante sus familiares y amigos, una posición bastante parecida a fin de cuentas a la del que mostraba las curiosidades con respecto a sus clientes: es decir que, discreta pero poderosamente extendida por la infinita diseminación de las prácticas corrientes, la curiosidad hacia el espectáculo de las deformidades humanas desbordaba en gran medida el recinto de las ferias y de los museos para fun-

cionar en cadena, para difundirse en una red. El siglo XIX había inventado, con total inocencia, *el voyeurismo de masas*. Circulaban un poco por todas partes, por utilizar el mismo modo de hablar que Foucault, los monstruos «pálidos» de la anomalía. Lo más asombroso, para acabar, es quizá, para la mirada actual, la ausencia total de comentario sobre la excentricidad de los sujetos en las palabras que acompañaban a la mayoría de las tarjetas enviadas. Se manda la foto de un cretino de los Alpes: «Besos de Briançon»... La Francia del interior también tenía sus pueblos indígenas⁵⁵.

La comercialización sistemática de las últimas tarjetas postales de monstruos data de finales de la década de 1930. No se volverá a encontrar prácticamente más que algún gigante ocasional o algún enano perdido. Ironías de la historia: la última serie editada tuvo como tema el «Reino de Lilibut», un pueblo de enanos instalado en la plaza de los «Inválidos» con ocasión de la Exposición Universal de 1937⁵⁶. Habían llegado a ocupar con toda naturalidad el lugar que la desaparición de los pueblos indígenas había dejado vacío, pues Lyautey consideró inoportuno a partir de 1931 la presencia de exhibiciones raciales en aquellos lugares. Sobre la cuestión de saber quién, si enano o salvaje, iba a conservar durante más tiempo la prerrogativa de servir de hazmerreír al espectáculo del progreso en marcha, los monstruos tuvieron, al menos en esta ocasión, la última palabra. Triste privilegio...

Una pornografía de la minusvalía

Examinemos, para concluir sobre este punto, una postal de este tipo, una imagen de los siameses que Battista Tocci enseñaba a los clientes de su barraca⁵⁷. El saltimbanqui no ha mentido: cuatro brazos, dos cabezas, dos torsos, dos piernas, un sexo. El fenómeno es «natural». No es el resultado de una de esas «barnumizaciones» de las que rebosaban las ferias del siglo XIX, un «albino de Australia» nacido en Nueva Jersey o un «salvaje de Borneo» procedente de Pantin. La puesta en escena del monstruo rompe aquí con las ficciones salvajes, las ensoñaciones exóticas o las fantasmagorías principescas: el uso de las convenciones del retrato de estudio será cada vez más frecuente en la exhibición fotográfica de las deformidades en el transcurso de las dos últimas décadas del siglo XIX y las dos primeras del siguiente. La inscripcón en el marco banal que acoge generalmente la imagen de los individuos corrientes es una de las señales de que hay un deseo de normalización de las monstruosidades humanas. Es sumamente paradójico, sin embargo, querer convertir a los monstruos en individuos como los demás. Muy lejos

de obedecer a las leyes de un género, el cuerpo monstruoso contamina el orden de las cosas y vuelve extraño el decorado más familiar.

Pues hay que añadir aquí que Tocci tampoco dice toda la verdad: los brazos exteriores de los dos niños están apoyados sobre cada uno de los dos sillones. Sin éstos, se caerían, pues Giacomo y Giovanni Tocci no podían desplazarse, ni siquiera sostenerse de pie. Se percibe entonces brutalmente lo que ocultaba el cartel: las dos piernas, inútiles y asimétricas, cuelgan de los torsos, que están a su vez colgados de sus apoyos. El «fenómeno vivo» está inválido. De pronto, toda la representación, desequilibrada, vacila: los sillones, de pronto desprovistos de su uso ordinario en los rituales fotográficos, aparecen como lo que son; dos enormes muletas, prótesis de salón. El decorado también se desnuda y se pliega entero a la naturaleza de la exhibición: desprovisto de su respetabilidad de convención, ya no es más que una coartada de la cosa mostrada, un puesto anatómico.

Subvertir los contextos de su aparición, volver inestables los marcos de referencia de su presentación, son algunas de las propiedades del cuerpo monstruoso⁵⁸. Bajo su efecto, otro género fotográfico se superpone imperceptiblemente al del retrato: la fotografía médica⁵⁹. Como en esta última, el fondo parece retroceder y abstraerse ante la presencia masiva del síntoma teratológico; la sobreexposición del cuerpo desnudo intensifica la visibilidad de los signos; las miradas de los gemelos, fijas en el objetivo, llevan dentro la melancolía resignada de tantos pacientes que fueron objeto de la curiosidad fotográfica de los médicos del siglo XIX, ese siglo que «se empeña en naturalizar a los monstruos»⁶⁰.

Pero la representación se escurre de nuevo, escapando al marco perceptivo que impone la imaginería médica de la época. Un detalle insólito lo indica: el ramo de flores que ofrecen al observador los brazos extendidos de los gemelos no tendría lugar en la clínica fotográfica de los hospitales. Pues es a la curiosidad del mirón de las ferias a quien se dirige este espectáculo. Una luz cruda ofrece a la mirada de éste lo que, en el fondo, nunca dejó de querer contemplar desde el momento en que, atraído por el guiño del cartel, sus pasos lo llevaron al umbral de la barraca. La fotografía pone gran cuidado en exhibir aquello a lo que el cartel no hacía más que aludir veladamente: *el sexo de un monstruo*. El ojo del espectador es conducido de inmediato hacia otro lugar de la representación: esa doble mirada que lo contempla fijamente. El aleteo de la mirada recomienza con renovados ímpetus, el ojo recorre sin poder detenerse ese triángulo que, de la mirada de

uno a la del otro, le lleva de vuelta inexorablemente al sexo expuesto. Y si la curiosidad se cansase, si un pudor repentino o un malestar tardío desviase al ojo saciado, la disposición de la imagen le haría volver a ello enseguida: el ramo de flores que blanden por encima de las cabezas los brazos interiores de los niños, simétrico al sexo con relación al eje de la mirada, no tiene otra función.

Dos cuerpos desnudos y confundidos, un sexo expuesto, una doble mirada que observa al que mira, una ofrenda extrañamente desplazada: entremezclados, en la postal, en la puesta en escena del retrato y en las alusiones a una semiología médica, los elementos esenciales de un dispositivo pornográfico estaban aquí reunidos⁶¹. He aquí, pues, el espectáculo ambiguo para el que Battista Tocci pedía autorización en París. Hoy ya no se puede contemplar sin repugnancia, ni siquiera escribir sobre él sin sentir malestar. Su naturaleza, a nuestros ojos, no deja ninguna duda: una explotación comercial de la invalidez, un monstruoso *striptease*, una *pornografía de la minusvalía*.

Pero no deberíamos confundirnos: esa percepción no era la de la muchedumbre que frecuentaba las barracas de la feria del Trono desde la segunda mitad del siglo XIX hasta la década de 1920. Para las miradas de entonces, la factura de la exhibición propuesta por Tocci era «clásica»: así es como los empresarios de espectáculos revestían a los monstruos de su valor como mercancía, así es como los mirones de las ferias los consumían a veces con la mirada, así es también como sus imágenes eran adquiridas, conservadas, regaladas o enviadas por el público de curiosos. Lo que nosotros sentimos de la obscenidad del espectáculo, de la degradación de sus actores, del carácter pornográfico de la sollicitación visual, todo lo que en esta exhibición hiere la sensibilidad en que se ha convertido la nuestra, todo eso fue lo que atraía en otros tiempos a los parisinos que buscaban distracciones. Durante mucho tiempo, acudieron no a pesar, sino *a causa* de ello, movidos por una curiosidad despreocupada allí donde nosotros no percibimos más que un voyeurismo malsano. La sustitución progresiva, en el transcurso de los siglos XIX y XX, de la segunda sensibilidad a la primera constituye así la cuestión principal de este trabajo.

El epílogo de la estancia parisina de Battista Tocci y de sus hijos permite situar uno de los primeros momentos en los que empieza a funcionar ese cambio de sensibilidad, y precisar sus formas y sus condiciones. La prefectura opondrá a la petición de Tocci una negativa categórica. «No creo que

semejantes monstruosidades deban ser exhibidas en público. Deberían estar solamente en la facultad de medicina», dictamina tajantemente el funcionario responsable⁶².

Todo el interés del asunto Tocci está ahí: indica el momento en el que la exposición de las monstruosidades humanas deja de ser banal para volverse chocante, demuestra que se ha franqueado un umbral en la tolerancia al espectáculo de la deformidad corporal, que la definición de los objetos, de los actores y de los medios del ejercicio de la curiosidad hacia los monstruos ha cambiado. Los términos de la prohibición irán sin embargo más allá de la negativa a Tocci: anuncian el destino que será el de los fenómenos de feria en nuestro siglo, su cercana desaparición de los lugares públicos de diversión, la preocupación moral de la que se vuelven objetos, su limitación al espacio medicalizado de la investigación científica.

En efecto, a partir de la década de 1880, todo un puñado de indicios confirma que el asunto Tocci no es un caso aislado, sino que por todas partes, en la Europa de las distracciones populares, aparece una nueva sensibilidad ante la miseria anatómica y moral de las curiosidades humanas. El caso de John Merrick es igualmente ejemplar: se prohíbe en Londres en 1883 la exhibición del hombre elefante. La crueldad y el horror del espectáculo resultan insoportables al médico filántropo que es Treves cuando lo ve por primera vez: «El exhibidor —como si se dirigiera a un perro— lo interpeló brutalmente: “¡En pie!”. La cosa se levantó lentamente y dejó caer la manta que escondía su cabeza y su espalda. Apareció el espécimen humano más repugnante que haya contemplado nunca»⁶³. Deambulando entonces de feria en feria por el norte de Europa, prohibido en la mayor parte de los lugares de diversión popular, desprovisto de su valor de mercancía, John Merrick será recibido gracias a Treves en el Hospital General de Londres, donde acabará tranquilamente su patética existencia, a expensas de la caridad pública. Fin ejemplar el del hombre elefante: un exhibidor de curiosidades y un médico se disputan a un monstruo, queriendo ambos satisfacer dos tipos de curiosidad y conseguir dos tipos de provecho. Apoyado por el rigor de las autoridades y sostenido por el interés caritativo de la opinión, el médico gana al saltimbanqui, el hospital sustituye a la barraca y el cuerpo del monstruo, arrancado al teatro de lo deforme, se convierte de pleno derecho en sujeto de observación médica y en objeto de amor moral. Iba a pasarse una larga página de la historia de los monstruos humanos.

III. HORRIBLEMENTE HUMANOS

Pero la página había empezado a pasarse sin que lo supieran realmente en los lugares donde se exhibía a los monstruos para solaz de la multitud: desde las primeras décadas del siglo XIX, el monstruo había encontrado en los trabajos de los Geoffroy Saint-Hilaire⁶⁴ un lugar en el seno de la creación y su sentido en la lógica del orden natural.

La ciencia de los monstruos

Ruptura decisiva en la historia de las concepciones de la monstruosidad fue esa invención de la teratología científica, fundada sobre los progresos de la embriogenia y de la anatomía comparada⁶⁵. Una ciencia autónoma de las anomalías de la organización reordena de arriba abajo el pensamiento de lo monstruoso. Trastorna la mirada que se vuelca sobre el cuerpo anormal y formula respuestas inéditas a preguntas muy antiguas. Se ha acabado definitivamente, en efecto, con la monstruosidad como manifestación diabólica o divina, aberración curiosa, producto grotesco de los delirios de la imaginación femenina, fruto incestuoso de la relación entre el hombre y la bestia. «La monstruosidad ya no es un desorden ciego, sino otro orden igualmente regular, igualmente sometido a leyes»⁶⁶: el monstruo obedece a la ley común que rige el orden de lo vivo⁶⁷. Está doblemente inscrito en él. Por una parte, la desviación monstruosa se relaciona con la normalidad de la especie por medio de un lazo que, además, explica su génesis. Étienne Geoffroy Saint-Hilaire adivinó el embrión bajo el monstruo: éste no es otra cosa sino un organismo cuyo desarrollo se ha interrumpido. El antiguo enigma queda resuelto sin la ayuda de las fábulas del origen: el monstruo no era, pues, más que un hombre inacabado, un «embrión permanente», la naturaleza «detenida por el camino»⁶⁸. Por otra parte, cada monstruo especial se concibe como la manifestación de un tipo monstruoso, reconocible por su estructura: el acéfalo, el cíclope humano, se caracterizan por rasgos de organización que permiten acercarlos a otros monstruos especiales que presentan desviaciones estructuralmente parecidas. No le queda, pues, a Isidore Geoffroy Saint-Hilaire más que terminar la obra paterna, dotando al universo de las anomalías con una clasificación rigurosa y un léxico racional. Y a Camille Dareste más que aportar, un poco más avanzado el siglo, la prueba experimental, perfeccionando la teratogénesis que le permite, por medio de una manipulación sistemática de sus huevos, fabricar a voluntad pollos mons-

truosos⁶⁹. Lo anormal permite a partir de ese momento comprender lo normal, y la frontera que los mantenía separados se desdibuja: es «imposible decir dónde acaba el estado normal y dónde empieza la anomalía, puesto que ambos estados no pueden tener un límite tajante»⁷⁰.

La historia de la teratología invita, pues, a tener en cuenta en su justa medida el corte que instauró el siglo XIX en la representación científica de la monstruosidad. Se desmorona entonces una larga historia que estuvo durante mucho tiempo casi inmóvil: doble grotesco, pariente bestial, negación viva del hombre, el monstruo acababa por entrar finalmente en el orden de las cosas. «El orden volvía al mundo del desorden aparente; [...] quedaba demostrado que incluso los fuera de la ley tienen sus leyes», comenta en 1948 Étienne Wolff en su *Science des monstres*⁷¹, en una paráfrasis casi literal de las formulaciones de Isidore Geoffroy Saint-Hilaire más de un siglo antes. Pues el siglo XX las ratificó en su conjunto, conservando el marco general de la descripción, la clasificación y la nomenclatura de los Geoffroy Saint-Hilaire y de Dareste⁷². La medicina y la biología se apropiaron del monstruo desde entonces. El desarrollo a principios de siglo de la genética y de la embriología abrió un campo nuevo de interrogaciones científicas: el monstruo puede ser el producto de mutaciones provocadas en laboratorio. A partir de 1932, Wolff funda la teratogénesis experimental y descifra la unión entre anomalías provocadas y deformidades hereditarias. Y a finales de la década de 1940 se evalúan mejor los efectos teratogénicos del medio ambiente, sustancias químicas y radiaciones ionizantes. La monstruosidad, consecuencia de la polución industrial o daño colateral de la guerra nuclear, pronto provocará nuevos temores.

Así pues, el periodo de un siglo que, desde 1840 a 1940 aproximadamente, contempla el apogeo, la decadencia y después la desaparición de la exhibición de lo anormal es también el que conoce la invención y después la formación de una teratología científica: la representación de los monstruos humanos debía convertirse inevitablemente en tema de un conflicto entre una *cultura del voyeurismo* y una *cultura de la observación*. Isidore Geoffroy Saint-Hilaire supo eliminar la confusión entre lo monstruoso y lo anormal, clasificar las anomalías según la gravedad de su naturaleza y reservar la palabra «monstruosidades» para las desviaciones más graves⁷³. La teratología también hará imposible que se dé otra confusión entre el monstruo y el inválido, y esa distinción va a tener considerables consecuencias, como se verá, respecto al destino social y al tratamiento ético de la deformidad

humana⁷⁴. Los Geoffroy Saint-Hilaire redujeron la percepción del cuerpo monstruoso a una ascesis racional de la mirada. La turbación perceptiva que está en el fondo de la fascinación por las deformidades humanas es precisamente lo que el naturalista se empeña en reducir en la clasificación ordenada de las especies teratológicas: a todas las formas estupefactas del asombro sustituye el distanciamiento razonado de la observación. El sabio moderno «admira, también; pero, además, comprende, se explica el espectáculo que tiene ante los ojos»⁷⁵. El surgimiento de una mirada racional va a la par con el rechazo del discurso que «explica» los fenómenos vivos en la esfera de la diversión comercial. Cuando el «Museo Gigante Americano» de Barnum y Bailey recorre triunfal Europa en los primeros años del siglo XX, su *side show* pretende exhibir, junto a las fieras de una gigantesca casa de fieras, la colección más importante de monstruos humanos jamás reunida en el viejo continente, «todos los fenómenos vivos, todas las anomalías humanas, seres maravillosos, criaturas extrañas, los caprichos y las excentricidades de la naturaleza»⁷⁶. Se consuma entonces el divorcio entre las representaciones comunes del monstruo como desorden de la naturaleza y su negación científica por medio de la teratología: «No existe formación orgánica que no esté sometida a leyes; la palabra «desorden» [...] no podría ser aplicada a ninguna de las producciones de la naturaleza [...] Se sabe bien, en zoología, que esas especies no tienen nada de irregular, nada de extraño»⁷⁷.

Los efectos de esa racionalización de la mirada que se proyecta sobre las curiosidades humanas se irán haciendo sentir poco a poco hasta llegar al mundo de las diversiones populares. No porque de pronto agote el flujo de curiosos, que se seguirán empujando hasta los años veinte y treinta a la puerta de las barracas de feria. Pero va a privar progresivamente de legitimidad científica la exhibición de lo anormal, que podrá invocar cada vez más difícilmente la excusa del saber y el padrinzago de la ciencia. Esta canalización racional de la curiosidad se encontrará, de hecho, en la segunda mitad del siglo XIX, con preocupaciones morales y políticas que pretenden luchar contra la ociosidad y controlar el tiempo libre de las clases trabajadoras, vigilar y organizar los placeres de la multitud popular. Ese movimiento, que conoce un desarrollo especialmente espectacular y precoz en Inglaterra, se esfuerza por establecer las bases de una cultura pública del ocio que favorezca los pasatiempos cultivados en detrimento de las distracciones anárquicas y ruidosas que proporcionaban aún a los habitantes de las ciudades una buena parte de sus diversiones⁷⁸. El espectáculo de los monstruos y los esta-

blecimientos que los albergan, herederos de las ferias y del carnaval, acabarán por resentirse de la asistencia de las masas a esos instrumentos de educación pública abiertos a todos en que se convirtieron los museos; así pues, a partir de 1857, el British Museum se beneficia de un programa de electrificación que permite las visitas nocturnas y acoge, hasta 1883, a más de 15 millones de visitantes. Las *Illustrated London News* proclaman, desde mediados de siglo, que los tiempos ya no son propicios a la credulidad de la muchedumbre.

Otrora los museos albergaban sin duda a monstruos contrahechos, y propagaron así en gran medida los errores populares; hoy día, semejantes imposturas están descartadas, y todo exhibidor de curiosidades haría mejor en temer los deseos de investigación de la opinión pública iluminada⁷⁹.

En nombre de esa educación racional del público se elevan voces cada vez más numerosas, incluso en Estados Unidos, donde sin embargo los *freak shows* se llenan, que fustigan la naturaleza de las distracciones ofrecidas por Barnum. «Una colección caótica, polvorienta, deshonorada [...], sin organización científica, sin catálogo, sin guardianes, e incluso a menudo sin etiquetas, nada más que un montón heterogéneo de curiosidades»⁸⁰, he aquí el epitafio publicado por *The Nation*, órgano de expresión influyente de las élites protestantes reformadoras, tras el incendio que destruyó en 1865 el Museo Americano. «Los amantes de las curiosidades [...] ¿estarían satisfechos de la existencia de las colecciones actualmente destruidas, o más bien se sentirían insultados por su insuficiencia, su desorden, la negligencia de su estado, y su importancia evidentemente secundaria?»⁸¹. La comparación es cruel, continúa el periódico, entre el orden sabio que reina en el seno de las colecciones del British Museum y el desorden monstruoso que atiborra las galerías del American Museum. Barnum, a la defensiva, se ofrece entonces a añadir un establecimiento de educación popular gratuito al Museo Americano reconstruido, con el fin de elevar el gusto del público del Nuevo Mundo⁸². ¿Es necesario precisar que este último nunca vio la luz?

El aumento de la compasión

Un sentimiento nuevo de compasión aparece progresivamente durante el transcurso del siglo XIX: el destino de la mirada contemporánea sobre las deformidades del cuerpo se pone en juego. El reconocimiento, gracias a la

teratología de los Geoffroy Saint-Hilaire, del carácter indudablemente humano de las monstruosidades, sin duda constituyó un factor importante de esa mutación de la sensibilidad. Por ello es difícil seguir del todo a Michel Foucault en su análisis del carácter excepcional del monstruo humano.

Foucault ve aparecer acertadamente la cuestión del monstruo en un medio que él califica de «jurídico-biológico»:

No hay monstruosidad más que donde el desorden de la ley natural viene a tocar, a hacer caer, a inquietar al derecho [...]. El desorden de la ley natural empuja al orden jurídico y ahí aparece el monstruo⁸³.

Según este doble registro, el monstruo constituiría una infracción de las leyes, contraviniendo a la vez las reglas de la sociedad y el orden de la naturaleza. El monstruo es «contra natura» y está «fuera de la ley»⁸⁴. No se podría decir sin embargo que el desarrollo de una teratología científica confirmara la parte «biológica» de la interpretación: los principios sobre los que se basa establecen que el monstruo, lejos de ser «contra natura», obedece enteramente a las leyes de esta última. La teratología constituyó un avance crucial en el conocimiento de lo vivo, pues demostró la pertenencia a la especie humana de formas de vida que parecían manifestar hacia ella una denodada alteridad. Su lección es clara y simple: el cuerpo monstruoso es un cuerpo humano.

Evidentemente eso no podía quedar sin efecto en la propia esfera jurídica. El establecimiento por parte de la ciencia del carácter humano de las monstruosidades iba a tener consecuencias fundamentales respecto a la atribución de una personalidad jurídica a los monstruos: como no era «contra natura», el monstruo no tenía por qué quedar «fuera de la ley». Los efectos de la invención de la teratología no se hicieron sentir sino muy lentamente en la esfera del derecho. Hizo falta para ello sacar a la monstruosidad de un universo de exclusión radical y de crueldades arcaicas, sancionado por la ley⁸⁵. La mayoría de los tratados jurídicos de principios del siglo XIX, siguiendo a sus predecesores, niegan a los monstruos el disfrute de los derechos civiles, sobre todo el de transmitir y suceder. Algunos sostienen además, contra toda evidencia científica, la tesis «adulterina» del comercio bestial, y legitiman incluso a veces el infanticidio teratológico: «No puede cometerse homicidio ni sobre un muerto ni sobre un monstruo»⁸⁶, afirma el *Traité du droit criminel français* de Rauter en 1836, año en el que sin em-

bargo acaba de aparecer el *Traité de tératologie* de Isidore Geoffroy Saint-Hilaire. Los códigos civiles van a ir corrigiendo este asunto progresivamente en el transcurso del siglo; así, en Alemania, si los seres que nacen sin forma ni figura humana no pueden disfrutar ni del derecho de familia, ni del derecho civil, no se les puede sacrificar sin haber obtenido la autorización de un magistrado. En Inglaterra, la cuestión esencial sigue siendo la de la atribución del carácter humano, que condiciona la inclusión del monstruo en el derecho común de las personas. Sigue siendo esa cuestión la que se encuentra en el fondo de los comentarios de Eschbach sobre la legislación concerniente a los monstruos en Francia⁸⁷, donde se advierte por primera vez de manera tan clara la huella de los descubrimientos teratológicos: el jurista de Estrasburgo refuta para empezar el legado arcaico de la tesis adulterina y luego se empeña en definir la demarcación entre el ser normal y el monstruo, que expresa así: «Todo ser que sale del seno de una mujer es humano; puede no tener personalidad civil; pero eso no es resultado de su deformidad; no es más que la consecuencia de su no-viabilidad y de su incapacidad; es solamente susceptible de tutela, es inviolable». La ciencia había reinstalado al monstruo en su justo lugar en el orden de la naturaleza; el derecho lo reintegra en su lugar en el orden de la ley.

La cuestión de la viabilidad se convierte así en un elemento esencial de la apreciación jurídica, y ha colocado al derecho bajo la dependencia del dictamen médico. A partir de ese momento será el médico el que deba juzgar la viabilidad de un monstruo, según las categorías establecidas en un cuadro sinóptico de Geoffroy Saint-Hilaire: seres nacidos muertos, seres nacidos que sólo viven unos instantes, hasta treinta años, con una duración de vida normal. El imperio médico se extiende entonces, más allá del cuerpo del monstruo, a su personalidad jurídica, a las condiciones de su engendramiento, al pronóstico de su fin: el monstruo se convierte de pleno derecho en un sujeto de medicina legal. Es además el médico forense el que detectará las maniobras culpables en caso de que se sospeche infanticidio teratológico. Y su intervención, añade el doctor Martin, «se reclamará en cuestiones que, aunque menos graves que las precedentes, tienen sin embargo su interés social; así puede suceder que la autoridad que niega o concede el derecho de exhibición de monstruos deba ser informada sobre la realidad del fenómeno, a fin de que la curiosidad pública no sea engañada con una superchería; en ese caso, una inspección superficial bastará para disipar la incertidumbre y fijar una administración sobre ese punto»⁸⁸.

En el campo de la exhibición de lo anormal, la mirada médica llega a adquirir la fuerza de la ley.

Lo que nos lleva de vuelta a la esfera de la diversión. Poco a poco, las miradas van dudando a la entrada de la feria, se sienten incómodas y al final se van. Pues se manifiesta cada vez más claramente una sensibilidad nueva hacia esas rarezas anatómicas que arrastran desde hace tanto tiempo su precaria existencia por los tablados de las ferias. Se va a reconocer su humanidad y a sentir su sufrimiento.

Aparecen entonces formas de interés inéditas. En la Inglaterra victoriana proliferan las puestas en escena novelescas de la monstruosidad, renovadas por un compromiso poderoso y ambiguo que oscila entre voyeurismo y compasión. Se vio a la misma reina Victoria, considerada tan pudorosa, encaprichada con el «general» Tom Thumb, fabricado por Barnum. Alexandra, princesa de Gales, va a tomar el té con John Merrick, el hombre elefante, en el hospital de Londres, donde éste fue acogido. Ella le da una foto dedicada, que presidirá la cabecera del pobre infeliz. Él le escribe para agradecerse. Mantienen una correspondencia. Sir Francis Carr Gom, director del hospital, preocupado por financiar la estancia administrativamente injustificable de un monstruo entre los enfermos, avisa a la prensa⁸⁹. Ésta se ocupa inmediatamente del asunto. Las clases medias británicas, conmovidas hasta las lágrimas, hacen llegar sus donativos, hasta el punto de que, en una semana, el hombre elefante consigue una pensión de por vida. La conmiseración hacia los desafortunados anatómicos se ha extendido entre la alta sociedad, y ha generado nuevos circuitos financieros; aparece una *economía de la compasión*, que se distingue de las prácticas tradicionales de recogida de donaciones en el marco de las antiguas formas religiosas de administración de la caridad o en el de las instituciones estatales de asistencia a los inválidos. Se trata esta vez de una llamada directa, que se dirige individualmente, por un medio publicitario masivo, a cada uno de los que sabrán reconocer a distancia en el monstruo a un semejante. Ahí está en efecto la paradoja fundadora de la compasión hacia los monstruos humanos, que tiene origen a finales del siglo XIX y que conocerá un apogeo sin igual en el transcurso del siglo siguiente. Se trata de un extraño amor al «prójimo» *que crece proporcionalmente con el alejamiento de su objeto*⁹⁰.

La literatura del siglo XIX tuvo en ese cambio de la sensibilidad un papel esencial. En autores tan diferentes como Baudelaire, Banville, Hugo o Vallès, entre los cronistas del viejo París, como Victor Fournel y muchos

otros, se vio aparecer una galería de saltimbanquis miserables, «pobres pájaros de paso» y, entre ellos, las curiosidades de la calle, los «fenómenos vivos» de las ferias, fantasmas del pavimento parisino. Novelas, crónicas y gacetas cuentan la miseria sentimental de los monstruos, las penas de amor de la gigante y los tormentos de los enanos. Los monstruos son desprovistos del mito de su felicidad, que servía en el campo de las ferias de telón de fondo de su infortunio. Se cuenta el destino trágico de la mujer barbuda, enamorada de un actor del Châtelet, ridiculizada por la multitud cuando aparece con ropa femenina, que muere de amor. El tema gusta a Vallès, especialmente sensible a las formas precarias de existencia de esas «celebridades de la calle», quien les dedica largos relatos biográficos, hasta hacer de ellos personajes novelescos, como el héroe del *Bachelier géant*. Les da dos tipos de biografías, la ascendente y la descendente, que recorren de arriba abajo la escala social: están los monstruos, curados milagrosamente o con suerte, que escapan al destino que parecía seguro. Y la tropa de los que se deslizan inexorablemente en la decadencia, se unen al ejército de las sombras de la calle y acaban en el arroyo su miserable existencia: es el bachiller gigante de Vallès, el personaje del saltimbanqui erudito, que ha tomado clases, que habla latín, cuya monstruosidad física condena sin embargo a la desgracia.

¿Por qué, pues, tantos monstruos literarios y, sobre todo, por qué tantos monstruos desgraciados? ¿Por qué tantas quejas, tantas lamentaciones? La de Frankenstein, monstruo soltero, que no quiere sino ser «unido a la cadena de los seres», pero cuya soledad hiela su dulzura natural y lo conduce hacia el más abominable de los crímenes. La de Quasimodo, tanta tristeza y tanta dulzura repartidas en una mueca. La de Gwynplaine, con su risa monstruosa fija en el rostro, cuya alma adivina Déa, la ciega. El alma de un monstruo... Quizá Théophile Gautier respondió a la pregunta en un artículo del *Moniteur universel* en el que habla de un espectáculo de enanos en la sala Hertz:

Cuando hay escasez de obras, los monstruos, los fenómenos y las curiosidades aprovechan para hacer su aparición. El jueves pasado, en la sala Hertz, tres seres fantásticos, el más grande de los cuales no llegaba a las treinta pulgadas de alto, hicieron sus demostraciones. Vienen de Alemania, la patria de los gnomos y de los Kobolds [...] Esta exhibición divirtió mucho, y los tres enanos se equiparán quizá a Tom Thumb; son en todo caso más vivaces, más alegres, más espirituales. Por nuestra parte, sin duda, preferiríamos para nuestro espectáculo tres hermosas mujeres, tres hermosos niños o tres bellos hombres. La defor-

midad no es cómica, supone sufrimiento y una especie de vergüenza. En esos cuerpecillos contrahechos y encogidos, en esos homúnculos extraídos del alcohol, hay al fin y al cabo un alma, un alma turbada en el fondo de una caja mal hecha y quizá llena de amargura⁹¹.

Éste habría sido uno de los descubrimientos científicos, literarios y estéticos fundamentales del siglo XIX, cuya herencia nos ha sido transmitida íntegramente: los monstruos tienen un alma. Son humanos, *horriblemente humanos*.

La policía de la mirada

Peño la compasión por la deformidad no era compartida unánimemente. Las autoridades administrativas, sacudiéndose de encima una larga indiferencia, se preocupan ante los peligros a los que se expone el orden y la moral pública con su exhibición, quieren reglamentarla y después hacerla desaparecer.

El movimiento era más antiguo, como ya hemos visto, en Inglaterra, donde la clase media reformadora se colocó a la vanguardia del combate por la moralización de la clase trabajadora, apoyada por la policía, preocupada por el orden urbano, y los empresarios capitalistas, inquietos por los rendimientos del trabajo. En Francia, los intentos de control de la esfera del ocio se vuelven más insistentes a partir del Segundo Imperio y culminarán en las dos últimas décadas del siglo y las dos primeras del siglo siguiente, animados por la cruzada sanitaria y moral llevada a cabo contra el peligro de la degeneración. Una de las respuestas a las amenazas que se sentían respecto al peligro venéreo y la decadencia física y moral de la población adquiere la forma de un empeño por esterilizar moralmente la cultura visual que florecía en las verbenas y los museos de curiosidades.

Las barracas de feria fueron los primeros objetivos de esta policía de espectáculos. De 1860 a 1920, una avalancha de textos administrativos inunda de restricciones la práctica del oficio de saltimbanqui y la exhibición de curiosidades humanas⁹². Se trata de impedir desde 1863 la puesta en escena de mutilaciones e invalidez, cerrando el acceso de la profesión a los «ciegos, sin piernas, mancos, lisiados y otras personas inválidas»; se pide en 1893 una vigilancia muy especial de las «exhibiciones de fenómenos, museos de anatomía, sonámbulos, charlatanes»⁹³; se acaba por prohibir en 1896 las «exhibiciones de fenómenos vivos, los espectáculos que presenten un carác-

ter obsceno o repugnante, las exhibiciones de mujeres bajo cualquier forma y, en general, los espectáculos llamados de *barraca de feria*»⁹⁴.

Pero sigue habiendo una gran distancia entre la regla y la práctica⁹⁵. Esos espectáculos forman parte de una cultura visual profundamente enraizada en costumbres perceptivas demasiado antiguas como para ser erradicadas fácilmente. Pero el recuerdo de las prohibiciones se hace de manera cada vez más insistente en los días anteriores a la Gran Guerra: se ha llegado a un umbral de tolerancia administrativa respecto a la exhibición de lo anormal.

Se deduce de las quejas diversas e informaciones que me llegan que esas [prohibiciones] son a menudo olvidadas o desconocidas. Los espectáculos ofrecidos por cierto número de «museos anatómicos» constituirían, particularmente, ultrajes decididos a las buenas costumbres; comprenderían, entre otras cosas, escenas repugnantes de partos, exhibiciones de órganos sexuales, unos normales, otros deformes o aquejados de enfermedades diversas. Tengo el honor de llamar su atención sobre esos hechos, que parecen bastante generalizados⁹⁶.

El programa de esta policía de la mirada es doble. Se trata, por una parte, de sustraer a los ojos del público el espectáculo ayer todavía banal del cuerpo desnudo, sexuado, deforme y enfermo, considerado a partir de entonces sólo desde el punto de vista de la obscenidad y de la basura. La civilización de las costumbres populares encontrará en los años veinte y treinta un terreno de cruzada privilegiado en la cultura visual del entretenimiento, confundiendo en la misma reprobación a fenómenos vivos, museos anatómicos, exhibiciones pornográficas y representaciones de violencia y desenfreno en los carteles de los cines de feria⁹⁷. Pero se trata por otra parte de justificar la sanción moral permitiendo que sólo la inspección médica pueda observar legítimamente el espectáculo de las anomalías corporales. Así pues, los feriantes que habían creído poder poner sus atracciones bajo los auspicios de las ciencias anatómicas se encontrarán atrapados: un decreto del alcalde de Lyon de abril de 1920, además del recuerdo ahora rutinario de la prohibición de los fenómenos vivos, instaura una visita médica previa a los museos de anatomía.

Esos museos serán visitados, antes de su apertura, por médicos delegados de la administración municipal, que podrán, según la naturaleza de las piezas presentadas al público, hacer retirar las que no tuvieran un carácter científico, o ponerlas aparte para que no sean mostradas más que a los adultos, de los que

ellos determinarán la edad, que no podrían ser dejadas sin inconveniente a la vista de determinadas categorías de público⁹⁸.

La mirada médica reina a partir de ese momento sobre la exhibición del cuerpo anormal. Ya se había aventurado, desde finales del siglo XIX, más allá de los límites comúnmente admitidos de su saber para esbozar una historia artística de la deformidad⁹⁹. En ese momento decide lo que puede verse o no. Cuadricula a la población determinando, por edad y por sexo, los riesgos unidos a la frecuentación de las barracas. Su poder no deja de aumentar. Pues el momento en el que se oyen expresarse en voz alta las primeras condenas del espectáculo de los monstruos humanos es el mismo en el que se inventan formas inéditas de clasificación psiquiátrica que tienen precisamente la mirada por objeto: la década de 1880 es la que nombra y describe las perversiones y, entre ellas, las «pulsiones parciales» que se basan en una «erotización de la mirada», voyeurismo y exhibicionismo. El recurso a la intervención médica en los dispositivos jurídicos y administrativos de control de la cultura visual va a extender desde ese momento el campo de las anomalías *de los objetos a los sujetos*, de las deformidades expuestas a las miradas que se posan en ellas, de la pulsión curiosa a la calificación psicológica del que se abandona a ellas. La curiosidad hacia los monstruos humanos, cuando se ejerce fuera de la esfera médica, será viciosa, malsana, perversa: una infracción reprensible en lo que se refiere a la ley al mismo tiempo que una desviación psicológica en lo que se refiere a la norma.

Para concluir, se podría subrayar que, inversamente, la genealogía del rechazo legal y médico de la exhibición de lo anormal permite entender que en el principio mismo de la clasificación psicopatológica de las perversiones se encuentra la tentación de una criminalización de la mirada. El origen de ésta estaba tanto en los temores políticos y sociales suscitados por el espectáculo de lo anormal o el temor a lo degenerado como en las lógicas de un deseo puro de conocimientos médicos¹⁰⁰. ¿Hay que asombrarse de semejante confusión? Charles Lasègue, autor en 1877 del primer gran tratado médico-legal dedicado al exhibicionismo, fue igualmente el primer médico-jefe del depósito de la «enfermería especial» de la prefectura de policía de París.

La invención de la minusvalía

El cuerpo monstruoso, censurado por la policía de espectáculos o socorrido por la compasión pública, sale poco a poco del universo de las distraccio-

nes populares. La percepción de la deformidad humana, largo tiempo identificada con la figura del monstruo, tiende a fragmentarse: el cuerpo inválido se disocia progresivamente del cuerpo monstruoso y se convierte en objeto de preocupaciones médicas unidas a su reeducación. Este proyecto, aparecido a finales del siglo XVIII en el seno de la medicina de las Luces, que se hace cargo de sordos o de ciegos, se extenderá en el transcurso del siglo XIX a la invalidez física, multiplicará las instituciones y las técnicas ortopédicas, favorecerá la reinserción por medio del trabajo, secularizará y pasará al Estado el deber de asistencia hacia aquellos que sufren los infortunios del cuerpo¹⁰¹. Esto culminará en la ley de 14 de julio de 1905, que prevé las formas de ayuda destinadas a «los que sufren una invalidez o una enfermedad reconocida como incurable». Está estrechamente unido al desarrollo de un igualitarismo democrático que se dedica a partir de ese momento a reducir formas de exclusión consideradas irremediables durante mucho tiempo, puesto que son percibidas como consecuencias de las desigualdades «naturales» entre los cuerpos.

Pero es después de la Primera Guerra Mundial cuando el reconocimiento de la invalidez se hará sentir de manera más clara entre las normas sociales de percepción del cuerpo. La vuelta de la multitud de mutilados a la sociedad civil, la experiencia generalizada de la amputación, el espectáculo del cuerpo desmembrado y la frecuentación cotidiana del cadáver, la profundidad del trauma y del sufrimiento psíquico inscriben la desfiguración y la vulnerabilidad del cuerpo en el centro mismo de la cultura perceptiva¹⁰². La masa de mutilados de guerra se une a la multitud de accidentados en el trabajo, de los que pasó a ocuparse la ley de 9 de abril de 1898; tanto en un caso como en el otro se desarrolla un discurso de asistencia que impone la necesidad de una reparación, el reconocimiento de una responsabilidad y de una solidaridad colectivas y el recurso al Estado¹⁰³, cuya implicación crece en el transcurso de la década de 1920 a través de un conjunto de medidas de integración, de reclasificación y de reeducación¹⁰⁴. La deficiencia corporal entra entonces a la vez en un universo de culpabilidad y de obligaciones morales, y en una cultura médica y social de reparación. La sociedad reconoce su deuda hacia el que ha pagado el caro tributo de su cuerpo con la sustitución protética del miembro amputado y la reintegración social al lugar perdido. El siglo XIX había separado al monstruo del inválido y había emprendido la reeducación de este último. Los años de entreguerras sustituirán al mutilado por el inválido, y no verán ya en la invalidez más que una «insuficiencia que hay que compensar, un fallo que hay que hacer desapare-

cer. Expresar ese cambio va a ser una de las funciones del nuevo lenguaje, el de la “minusvalía”. Noción general en fin: va a extenderse a todos los minusválidos, a todas las formas de minusvalía. En los años veinte, se produce un cambio y se instala una nueva lógica»¹⁰⁵.

Veremos difundirse inevitablemente esa lógica después de la Segunda Guerra Mundial. Pero produce efectos sensibles desde los años veinte en el universo de la diversión de masas. Ha aprendido a reconocer en la deformidad humana una deficiencia que hay que compensar, y a veces incluso en el monstruo a un semejante en potencia. El voyeurismo no puede seguir ejerciéndose con la inocencia cruel y la indiferencia lúdica que hasta hacía poco lo caracterizaban. Así pues, la circulación de postales de curiosidades humanas empieza a escasear en los años veinte y tiende a convertirse en anecdótica en los años treinta, con excepción notable de las de pueblos y *troupes* de enanos, cuyo reagrupamiento periódico nada parece perturbar ni evitar su éxito popular hasta la Segunda Guerra Mundial¹⁰⁶. La cultura visual de los *freak shows* no está agotada, sobre todo en Estados Unidos, donde, en ausencia de confrontación masiva con los horrores corporales de la guerra, su desarrollo se vio mucho menos frenado. No es el caso en Europa, donde deben inventarse formas de compromiso entre las lógicas espectaculares de la exhibición de lo anormal y las exigencias morales de la compasión caritativa. Se ven entonces emparejarse en extrañas tarjetas postales invalideces «complementarias»: ciegos y paralíticos, «unidos por la desgracia» o «víctimas del deber», recorren las carreteras de Francia en curiosos periplos en los que se mezclan las puestas en escena del *freak show* con las laboriosas y rentadoras romerías del compañerismo y el peregrinaje.

Así pues, la ciencia restableció el derecho a la humanidad biológica para el monstruo, el derecho lo acogió en el seno de las personas jurídicas y el aumento de un sentimiento de compasión, secundado por el desarrollo de una medicina reparadora y caritativa, consiguió la vuelta a la comunidad de los hombres de aquellos que durante tan largo tiempo estuvieron excluidos de ella. Sin duda puede aceptarse a grandes rasgos esta historia de la humanización de los monstruos. Sin embargo, fue más ambigua, a menudo más sombría y, a veces, trágica.

Los enanos de Auschwitz

Desde finales del siglo XIX hasta la década de 1940, tanto en Europa como en Estados Unidos, se desarrolla el eugenismo. El término aparece

en 1883 sobre el fondo del miedo, ya evocado, de la «degeneración». La raza parece en peligro: pérdida cualitativa y cuantitativa de la población, encogimiento de los hombres, ablandamiento de los cuerpos, debilitamiento de las energías. Así en Francia, cuando es necesario encontrar razones para el desastre militar y el hundimiento nacional de 1870, vemos multiplicarse «sifilíticos» y «degenerados», y pulular taras en las que los signos mórbidos de la tuberculosis, de la sífilis y del alcoholismo compiten con la enumeración de las deformidades del cuerpo¹⁰⁷. Francis Galton, su fundador, ve en el eugenismo el control de los factores «que pueden elevar o bajar las cualidades raciales de las generaciones futuras», programa que su discípulo Karl Pearson tiene el mérito de resumir en una fórmula de brutal simplicidad: «Deshacerse de los indeseables y multiplicar los deseables». El primo de Darwin no dejó de tener sus émulos y seguidores en Francia, todos dispuestos a denunciar las amenazas crecientes del mestizaje y las desastrosas consecuencias del igualitarismo democrático. El programa a la vez médico y político de Charles Binet-Sanglé, Charles Richet e incluso Alexis Carrel¹⁰⁸ estigmatiza la preocupación bienintencionada por los menos fuertes y lamenta la asistencia médica injustamente destinada a los débiles mentales y a los inválidos.

El vicio de nuestra civilización, recuerda Charles Richet, es haber ignorado e incluso haberse opuesto a la «santa ley» de la desigualdad entre los individuos y la lucha por la vida que prevalece en la naturaleza.

Los que sucumben merecen sucumbir [...], su inferioridad explica, justifica y legitima su aplastamiento. De igual modo, en nuestras sociedades humanas, los más inteligentes, los más vigorosos, los más valientes deben pasar por encima de los que son blandos, afeminados y tontos [...]. Pero nuestras civilizaciones tienen tesoros de indulgencia hacia los mediocres, protegen a los enfermos, los vagos, los doloridos, los inválidos, y rodean de conmovedores cuidados a los débiles, a los feos y a los cretinos¹⁰⁹.

Alexis Carrel continúa en los mismos términos:

Muchos individuos inferiores se han conservado gracias a los esfuerzos de la higiene y de la medicina. Su multiplicación ha sido perniciosa para la raza. Sólo hay un medio de impedir el predominio desastroso de los débiles, que es desarrollar a los fuertes¹¹⁰.

Los médicos, biólogos y antropólogos neomaltusianos que, entre las dos guerras, se identificaron con semejante programa, reinventaron una teratología. Bajo la pluma de Charles Richet nacen, crecen y se multiplican nuevos monstruos: el panorama de las anomalías y las desgracias corporales retoma a su pesar las categorías antiguas de las monstruosidades «por exceso» y «por defecto»¹¹¹, las relaciona con los síntomas mórbidos de la heredosífilis, las amalgama con las formas extremas del retraso y de la locura, las confunde con las especies de la actividad criminal. Se sabe que en Francia el cuerpo médico supo oponer globalmente un conjunto de resistencias éticas, políticas y religiosas a la aplicación del doble programa del eugenismo. «Positivo», anima a la selección y la cría de elementos racialmente sanos. «Negativo», combate el «envenenamiento de la sangre» por medio de la segregación sexual y la esterilización en masa.

Desde principios de siglo hasta la década de 1940, se promulgan y aplican leyes en algunos estados norteamericanos, en Canadá, Suiza y Dinamarca, que prevén la esterilización de los individuos «disgénicos»¹¹². Se evalúa a las poblaciones esterilizables. Se debate la cuestión en Inglaterra y en los países escandinavos. Pero el eugenismo de exclusión retrocederá en la década de 1930. Sin embargo, en Alemania, en julio de 1933, la ley prevé la esterilización de «aquel del que se puede presumir, con gran probabilidad, que su progenitura sufrirá graves defectos hereditarios, ya sean físicos, ya sean intelectuales»¹¹³. Se cuentan a partir de 1934 más de 50.000 aplicaciones de la ley, que se extiende el mismo año a los criminales, locos y débiles mentales, seres inválidos y deformes: exterminios preventivos, preludio de la solución final¹¹⁴.

En 1868, en el pueblo de Rozavléa, en Transilvania, nació en una familia judía un niño enano. Shimshon Eizik Ovitz sufría pseudocondroplasia, una forma de enanismo que afecta al crecimiento de los miembros¹¹⁵. Se convirtió en rabino itinerante y se casó con una mujer de talla normal que le dio diez hijos. Siete de ellos heredaron la característica genética de su padre, lo que convirtió a los Ovitz en la familia de enanos más importante de la que nunca se tuvo noticia. A la muerte de su padre, los hijos, músicos émitos, fundaron una «troupe liliputiense». La fama de su «Jazz Band of Lilliput» creció hasta el punto de que tuvieron un éxito considerable en la década de 1930 en Rumanía, Hungría y Checoslovaquia. Su número se convirtió en un clásico del *burlesque* teratológico que se apreciaba en esa época.

En 1940, Transilvania quedó bajo la autoridad húngara y bajo control del Tercer Reich. Se aplicaron las leyes raciales de este último. Replegados en su

pueblo natal, los Ovitz fueron detenidos y enviados a Auschwitz, donde llegaron durante la noche del 18 al 19 de agosto de 1944. Se avisó enseguida al doctor Mengele, que fue a recibirlos al andén y exclamó al verlos, según testimonios que coinciden: «Ahora tengo trabajo para veinte años»¹¹⁶. Auschwitz era el mayor laboratorio de genética del mundo, aprovisionado diariamente de cobayas humanos, y Mengele era su director. Obsesionado con la herencia y la raza, fascinado por la transmisión de las deformidades corporales, selecciona a su llegada al campo a los gemelos¹¹⁷ y a los enanos —los «conejos», en el argot del campo— y realiza con ellos experimentos médicos de un sufrimiento físico sólo equiparable a su absurdidad científica. Sus restos irían a engrosar las colecciones de patología racial y de biología hereditaria del Instituto de Antropología, de genética humana y de eugenismo del emperador Guillermo:

Bañé los cuerpos de inválidos y de enanos en una solución de cloruro de calcio, y los cocí en cubas para que esos esqueletos preparados según las reglas del arte pudieran llegar a los museos del Tercer Reich, donde deberían servir para las generaciones futuras, a las que demostrarían la necesidad de exterminar a las «razas inferiores»¹¹⁸.

Los Ovitz sobrevivieron, a pesar de la tortura de los experimentos. Probablemente porque el cúmulo de sus anomalías los convertía en sujetos de experimentación irremplazables para la «genética» nazi. Ser judío condenaba a los Ovitz al exterminio; ser enano fue la razón de su supervivencia. Es una de las macabras paradojas de Auschwitz: allí donde lo que un ser encierra de humanidad lo condena sin remedio, lo que posee de monstruoso lo salvará quizá. Así sobrevivió Elias Lindzin, matrícula 141565, un enano demente de vigor bestial que se cruzó con Primo Levi. Éste sospechaba incluso que había sido feliz¹¹⁹.

Los Ovitz recuperaron tras la guerra su número musical, pero con un nombre diferente: *Totentanz*, la danza de los muertos. El doctor Mengele se extinguió apaciblemente en una playa brasileña en 1979.

IV. MONSTRUOSIDADES, MINUSVALÍAS, DIFERENCIAS

La exhibición de monstruos humanos desaparecerá después de la Segunda Guerra Mundial. Aunque las causas de esta desaparición están hoy más

claras, sus efectos siguen siendo paradójicos: el espectáculo y el comercio de la monstruosidad no pudieron prosperar de verdad más que mientras permaneció débil, incluso inexistente, el lazo de identificación del espectador con el sujeto de la exhibición. Sólo a partir del momento en el que la monstruosidad se empezó a percibir como humana, es decir, cuando el espectador de la barraca de feria pudo reconocer a un semejante bajo la deformidad del cuerpo exhibido, su espectáculo se convirtió en algo problemático. Es el vaivén histórico ambiguo y complejo de la monstruosidad del orden del otro al orden de uno mismo, cuyo desarrollo se observó en el transcurso del siglo XIX y que se precipitó en la primera mitad del siguiente, que condena al abandono los dispositivos tradicionales de la exhibición de lo anormal. Pero el espectáculo de la monstruosidad se apoya sobre una base antropológica demasiado antigua y responde a una necesidad psicológica demasiado profunda para desaparecer así como así. Sin embargo no conocerá prolongaciones en el transcurso del siglo XX sino a condición de que se instauren, entre el espectador de la deformidad humana y su objeto, múltiples distanciamientos. Es la historia de las formas de distanciación psicológicas, tecnológicas y sociales aparecidas en el transcurso del siglo en el campo de la mirada dirigida hacia la monstruosidad —y la de la extensión de sus paradojas— la que queremos comentar aquí para concluir. Empezando por una inflexión del gusto y de la composición de los públicos que se localiza, desde principios de siglo, en el creciente abandono de la asistencia a las barracas de feria.

El final de las barracas de feria

Al leer las crónicas referentes a las ferias de entonces, se adivina el declinar de los espectáculos ante el sentimiento de desgaste y de corrupción de los cuerpos expuestos. En las fiestas de Neuilly, en 1910, se ve a «tres mujeres de rasgos cansados, con carne velluda, en mallas de luchadoras»¹²⁰. Un poco más lejos, se muestran curiosidades humanas y «cuadros vivientes»: detrás de la caja, se encoge una anciana de negro. Sobre el estrado, doblado en dos, un jorobado se pavonea. En cuanto a las «bellezas griegas», «son dos pobres chicas cansadas, de rasgos tensos, torpemente maquilladas [...] con la mirada fija, apática y marchita»¹²¹. La percepción de los lugares tradicionales de diversión popular ya no es, entre las dos guerras, más que una larga necrología, la de los fenómenos vivos que hace desfilar un cortejo fúnebre de actores agotados y patéticos. Periódicamente, la prensa recuerda el fin miserable de las curiosidades humanas y de los viejos saltimbanquis.

Esas miradas reflejan sin duda el juicio social de los que miran. Se asiste entonces a una separación de los públicos que la curiosidad compartida por los fenómenos de las barracas había reunido durante tanto tiempo. «Neuilly, que ofrecía entonces a los parisinos la única fiesta más o menos limpia, se ve invadido por el populacho más bajo»¹²². La «buena gente», la pequeña burguesía acomodada y el pueblo endomingado «han dejado paso a una hez vulgar, donde dominan los elementos obreros sin trabajo»¹²³. Entre los cronistas de barraca, un cambio de perspectiva da testimonio de ello de manera insistente: insensiblemente, su mirada se aparta de la escena para examinar la sala. Estrategia clásica del ejercicio de la distinción en el campo de la mirada: el «buen gusto» obliga al observador burgués a distanciarse. Si quiere disfrutar de la diversión popular, tiene que apartarse ficticiamente para distinguirse de la masa de los espectadores. El olor, la suciedad, el ruido de la muchedumbre se convierten entonces en objetos de espectáculo, tanto como las rarezas anatómicas encaramadas sobre sus tablados. Resultado de un proceso de rechazo social de la «vulgaridad» en nombre del «gusto», que remata el dispositivo de control de la cultura popular del ocio, y cuyas primicias empiezan a dar resultado a partir de la segunda mitad del siglo XIX: «He pagado seis céntimos para ser de los primeros. La barraca está más o menos llena [...] Me he colocado en un rincón: con un ojo, sigo el espectáculo, con el otro, estudio a la audiencia»¹²⁴.

Se asiste así, hasta después de la Segunda Guerra Mundial, a una revolución de la cultura visual de la diversión. Los teatros de feria cierran unos tras otros, las barracas ven cómo sus inquilinos las van abandonando, sus espectadores escasean. Esta mutación del gusto visual acompaña a una evolución económica de las distracciones de feria: la feria se industrializa al precio de una transformación sin precedentes. El número de feriantes presentes en la feria del Trono se va dividiendo por cuatro aproximadamente de manera constante desde 1880 a 1900¹²⁵, a medida que la mecanización y la electrificación de las atracciones van haciéndose con el control de la fiesta. También los placeres del cuerpo han cambiado: no se va tanto a Vincennes para satisfacer pulsiones mironas de espectador inmóvil como para sentir el escalofrío de la velocidad, el vértigo de la caída, la sacudida del choque: «Se sienten en esa especie de toneles con ruedas unas sacudidas tales que cada vez que te golpeas, los ojos se te salen de las órbitas. ¡Una juerga! ¡Violencia y diversión! ¡ Toda una panoplia de placeres!»¹²⁶.

Es el fin de la exhibición de lo anormal, bajo las formas que dominaron la esfera de los espectáculos desde la segunda mitad del siglo XIX hasta principios de la década de 1930. Los zoos humanos desaparecen hacia 1931-1932, el museo de anatomía del «doctor» Spitzner lleva a cabo su última *tournée* en 1939. De los ciento un industriales feriantes presentes en las fiestas de Saint-Cloud en 1920, no hay prácticamente más que dos barracas con fenómenos y un museo de anatomía, perdidos entre la multitud de tió-vivos, tiros al blanco, confiterías y loterías¹²⁷. Pasan aún como promedio anual por las diferentes *vogues* lionesas [verbenas típicas de la zona de Lyon], de 1935 a 1938, cuarenta espectáculos de fenómenos vivos, veintitrés de 1939 a 1942, dos o tres de 1943 a 1947¹²⁸. Se pierde entonces su rastro. Prácticamente, ninguna petición más de permiso para exhibir monstruos, con la salvedad de la inevitable pareja de enanos en 1944¹²⁹ y, en los años cincuenta y sesenta, de una «mujer bicéfala», más inesperada, proveniente de Bélgica, uno de cuyos apéndices resultó ser de cartón¹³⁰. Y si las protestas de los habitantes se multiplican y las peticiones se amontonan sobre el escritorio de las autoridades municipales, ya no tienen por objeto la «inmoralidad» del espectáculo, sino las molestias urbanas que ocasiona la fiesta popular: el ruido de los «altavoces gritando por la noche», el hedor de la orina, las aglomeraciones en la vía pública¹³¹. Las verbenas dejaron de ser, a falta de objeto, un espacio de control de las miradas para convertirse en un problema de circulación urbana y de «salud pública», como lo comenta en 1955 un médico del barrio de la Croix-Rousse¹³². Las autoridades municipales limitan cada vez más el número y la duración de las fiestas ya existentes, y las relegan cada vez más hacia las afueras de las ciudades. En París, el número de verbenas pasa de cuarenta a principios de los años veinte a trece en 1929. Se les deja proliferar durante la euforia de la Liberación, antes de volver a reducir de nuevo estrictamente su número a partir de los años cincuenta¹³³. Había treinta y cuatro *vogues* anuales en Lyon en 1899, veintiséis en 1934, cinco *vogues* y una kermés en 1956¹³⁴, menos aún en 1971, cuando el alcalde de la ciudad propone a los feriantes que vayan a distraer a los habitantes de los barrios difíciles¹³⁵. La verbena ya no es más que una distracción de pobres. «La persistencia de la *vogue* es un auténtico anacronismo», concluyó en 1954 un informe municipal que pedía su supresión¹³⁶. Las barracas de feria ya habían desaparecido por entonces: los últimos feriantes que aún exhibían fenómenos vivos a finales de los años cuarenta se habían resignado a cambiar el nombre y la naturaleza de su «industria».

Esta evolución es coherente con la observada en la patria del *freak show*, y muestra que tanto en un lado como en otro del océano están en marcha factores similares. Los *dime museums*, cuyo plato fuerte siguen siendo los monstruos y que perpetuaron, en el centro de las grandes ciudades estadounidenses, la herencia de Barnum, conocen su apogeo en las décadas de 1880 y 1890, para emprender a partir de la primera década del siglo XX un declive que se acelerará aún más después de la Primera Guerra Mundial. Tienen que hacer frente entonces a la competencia de los grandes circos itinerantes, todos provistos de una monstruosa parada, de los *carnivals* y de las reuniones periódicas de curiosidades humanas a lo largo del *midway* de las Exposiciones Universales, o bien instalados de manera permanente en los primeros parques de atracciones, como Coney Island, cerca de las grandes ciudades. Igual que en Europa, esas diversiones teratológicas sufrirán un abandono creciente por parte del público en el transcurso de los años treinta y cuarenta, para conocer una desaparición definitiva después de la guerra, a pesar de que aquí y allá surgieran algunas formas de subsistencia residual¹³⁷. Decididamente, el monstruo ya no tiene éxito.

Los últimos monstruos

O, más exactamente, renacerá en otros lugares y prosperará bajo otras formas. El escritor Francis Scott Fitzgerald tuvo una desagradable experiencia un día de octubre de 1931, cuando fue a los estudios de la Metro Goldwyn Mayer para negociar un guión. Tras entrar en la cafetería de los estudios, salió precipitadamente, sin el menor apetito¹³⁸. Acababa de darse de bruces con el grupo de actores de *Freaks [La parada de los monstruos]*, la película que Irving Thalberg, uno de los jefes de la MGM que, previendo un «ciclo del horror» en el cine, había encomendado a Tod Browning: todos los fenómenos vivos con los que contaban los Estados Unidos de principios de los años treinta estaban comiendo allí, entre dos escenas del rodaje.

Pues los monstruos, desde la invención del cinematógrafo en el cambio de siglo, habían abandonado las barracas para invadir las pantallas. Las ferias fueron sin duda, antes incluso de que se multiplicaran en las dos primeras décadas del siglo XX las salas de cine itinerantes, un importante lugar de metamorfosis de los cuerpos monstruosos en signos de sombra y de luz¹³⁹. Una observación atenta de las diversiones de feria lo deja entrever desde finales del siglo XIX: el apetito visual del público cambia y la curiosidad, harta de la exhibición teratológica, cede poco a poco a la atracción de ilusiones de

óptica cuyo número y diversidad van creciendo. En el momento en que los monstruos humanos se disponen a retirarse de la mirada del público, dispositivos de espejos e ingeniosas iluminaciones proyectan sobre las pantallas de las ferias toda la gama de sus deformidades. Los cuerpos, aligerados de su espesor carnal, se volatilizan en fantasmas de luz: los espectros invaden las barracas¹⁴⁰; los esqueletos, revelados por los rayos X, surgen de las sombras¹⁴¹. Esta conversión de los cuerpos en signos permite a la feria y a los museos de curiosidades ofrecer bajo una forma desmaterializada, a la vez distanciada y realista, espectáculos cuya percepción directa y brutal ya no es soportada por la sensibilidad del público. Hacen penetrar a sus espectadores en un universo de convenciones visuales en las que los simulacros toman el relevo de las exhibiciones ofensivas, pronto proscritas. Mientras se van hurtando a la vista poco a poco las ejecuciones capitales, ferias y museos rebosan de «decapitados parlantes»¹⁴², de mujeres sin cabeza y de cabezas sin mujer. Cuando la morgue va a cerrar sus puertas a las largas filas de curiosos que van a estremecerse a la vista de las huellas de la violencia criminal ejercida sobre el cadáver, los espectáculos de feria proponen todas las formas posibles del encarnizamiento óptico sobre el cuerpo femenino, aserrado, perforado, cortado en escena¹⁴³. Y los monstruos resucitan en las barracas: la «mujer-araña»¹⁴⁴ acecha su presa, enanos «ópticos» se agitan en la pantalla. Los cuerpos, liberados de toda limitación anatómica, ven cómo sus miembros se multiplican: mujeres con dos cabezas, mujeres con tres cabezas¹⁴⁵, monstruos con tres piernas... La desmaterialización de los cadáveres, de los suplicios y de los monstruos permite además conclusiones finalmente felices: los decapitados cuentan a la asistencia su funesto destino, las cajas de los prestidigitadores restituyen, contrariamente a la maleta de Gouffé, los cuerpos milagrosamente intactos; las deformidades fantasmas desaparecen cuando se encienden las luces de la sala. La muerte, la mutilación y la monstruosidad ya no tienen nada de irreversible.

El cuerpo se ve pues dotado de una segunda vida, cuya presencia, duración y complejidad intensificará aún más el cine de los primeros tiempos. El cine prolonga y perfecciona el arte feriante de la ilusión. Georges Méliès, cuyo estudio es un laboratorio primitivo de efectos especiales, viene del mundo de la feria, como Tod Browning, que asegurará el paso de los trucos de feria a los artificios hollywoodienses¹⁴⁶: había conocido todos los oficios de la feria, vendedor ambulante, payaso, contorsionista; incluso hizo de «cadáver hipnotizado vivo» en un *traveling river-show* a lo largo del Misisipi, al

que entierran cada noche para resucitar a la mañana siguiente. Cuando desembarca en Hollywood para desarrollar una breve y oscura carrera lleva consigo algo de la cultura de feria. Marcada por su colaboración con Lon Chaney, «el hombre de las mil caras», ésta puede concebirse como una experimentación continua sobre las metamorfosis cinematográficas de la deformidad¹⁴⁷. Browning prosperará a la sombra del cine de terror, cuyo desarrollo precoz entre los géneros del cine primitivo subraya aún más, como si fuera necesario, la relación de este último con la cultura de feria del horror y la teatralidad sangrante del Gran Guiñol. El choque provocado por *El gabinete del doctor Caligari* en 1919, y después por el *Nosferatu* de Murnau en 1922, instalan en la cultura visual de los años veinte un género que adquiere pronto sus monstruos oficiales, que han seguido reapareciendo desde entonces, «resucitados» en el sentido literal del término, de la gran pantalla para pasar después a la pequeña: Frankenstein, el doctor Jekyll y Mr. Hyde, Drácula... Fue precisamente el éxito de su *Drácula*, rodada en 1931 para la Universal con Bela Lugosi, lo que le valió a Browning el encargo de *La parada de los monstruos*¹⁴⁸. Prometió entonces al estudio hacer «la película de horror definitiva». La verdad es que mantuvo su promesa.

Pero no exactamente como lo deseaban sus patronos. «Yo quería una cosa horrible... ¡Estuve servido!», se lamentó Irving Thalberg durante la primera lectura del guión¹⁴⁹. *La parada de los monstruos*, película inclasificable, acontecimiento singular en la historia del cine, rompe en efecto de manera radical con el horror tranquilizador de las convenciones del cine de miedo. Pero es algo más aún: un escalón esencial en la historia de las representaciones del cuerpo anormal, un umbral en la genealogía de la percepción de la deformidad humana.

En principio, la historia parece sencilla: un enano de circo está enamorado de una bella caballista. Ella pretende aprovecharse para despojarlo de su fortuna con la complicidad de un Hércules de la feria. El plan fracasa gracias a la solidaridad inquebrantable de los fenómenos del *side show*, el complot es desenmascarado y los culpables castigados. La lección de la película parece ceñirse bien a la mutación de la sensibilidad que le es contemporánea: la belleza física puede disimular una fealdad moral y la deformidad corporal albergar sentimientos humanos. Pero las cosas enseguida se complican y la película derrapa, igual que los coches de circo, volcados en el barro, que sirven de decorado a la alucinante secuencia final. Pues el hecho de haber reunido al mayor casting de monstruos humanos jamás imaginado

multiplicó los obstáculos materiales y artísticos: aparte de Tod Browning, nadie en 1932 deseaba ver desfilar en apretadas filas sobre la misma pantalla a un conjunto de especímenes teratológicos dignos de Barnum.

Ciertamente, ni Jean Harlow ni Myrna Loy, que rechazaron ambas el papel principal, pensando, no sin razón, que las frases intercambiadas con Joseph-Josephine, el hermafrodita, o bien con el príncipe Randia, «la oruga humana», no iban a ser la mejor promoción para sus respectivas carreras¹⁵⁰. Ni tampoco la dirección de los estudios, Louis B. Mayer en persona, que quiso interrumpir varias veces la producción. Ni los técnicos, que se negaban a comer en aquella extraña compañía, y multiplicaron las peticiones sindicales.

Pero la dificultad principal se debió a la propia naturaleza de la película, que contenía todas las contradicciones y ambigüedades de un momento de transición cultural: mientras el cine permite y la sensibilidad reclama la inmersión de la mirada en un universo de distanciamiento de las deformidades corporales, *La parada de los monstruos* construye un mundo visual de extremado realismo teratológico, simula proximidades de voyeurismo de feria. La pantalla está saturada de monstruos, Browning ha reinstalado al espectador en la sala del *freak show*. No es de extrañar pues que la compasión de rigor en los años treinta hubiera de ser recordada en un largo prólogo, añadido con posterioridad: «La revulsión con la que contemplamos a los anormales, a los deformes y a los mutilados es la consecuencia de un largo condicionamiento por parte de nuestros antepasados. Los monstruos, en su mayoría, están dotados de pensamientos y de emociones normales. Sin duda su destino nos rompe el corazón»¹⁵¹. Proclamación inmediatamente anulada en una crepuscular escena final: los fenómenos se arrastran inexorablemente por el barro para rodear a sus víctimas, liquidar al Hércules y proporcionar a la bella una apariencia que refleje la negrura de su alma, la de un ave mutilada y grotesca, una curiosidad de *freak show*. El primer plano de la película nos advierte de que los monstruos son humanos porque sufren. Lo son porque son crueles, concluye el último.

Oscura lucidez de Tod Browning: *La parada de los monstruos* permite discernir bajo el aumento de la compasión por la invalidez humana el rechazo aún fresco del voyeurismo de feria, de la curiosidad, de los temores y del desagrado que inspiraban otrora los fenómenos de circo. A ese respecto, *La parada de los monstruos* es sin duda —a la manera de *El hombre elefante* de Lynch, pero, como ya veremos, con una toma de posición radicalmente diferente— un relato de origen, una obra genealógica que cuestiona la mu-

tación de la mirada ejercida sobre la deformidad humana en la formación de las diversiones de masas. Tod Browning nos lo recuerda: los monstruos humanos tuvieron los primeros papeles, la feria es la cuna del cine, Hollywood es el hijo natural de Barnum.

En los Estados Unidos de la Depresión, esas verdades ya no querían oírse. La película fue un desastre financiero que marcó el fin de la carrera de Browning. Produjo una conmoción visual considerable, conoció la censura y desencadenó las críticas: «No hay excusa alguna para semejante película. Hizo falta un espíritu débil para producirla, y hace falta un estómago muy sólido para contemplarla»¹⁵². Esas condenas, junto con las que se oían en la escena europea, en el mismo momento, que exigían la prohibición del espectáculo de la deformidad, dan testimonio de una homogeneidad cada vez más grande del espacio cultural occidental frente a los productos de la industria de la diversión. La producción y la distribución en masa de las mercancías culturales, la urbanización del público y la sistematización de las tecnologías de fabricación de las imágenes, determinan las expectativas, uniformizan los modos de recepción, homogeneizan las respuestas emocionales; la «fábrica de sueños» inventa al espectador moderno.

A este respecto, *La parada de los monstruos* suscita una doble protesta. Por una parte, en Estados Unidos, como en otro tiempo en Europa, las críticas repiten que semejante espectáculo no podría justificarse más que bajo la autoridad de la mirada médica: «La dificultad», argumenta así el *New York Times*, «consiste en decir si esa película debe exhibirse en el Rialto o, digamos, en el Centro Médico»¹⁵³. Por otra parte, los periódicos lamentan que la identificación del público con cualquiera que pertenezca a esa galería de horrores humanos sea simplemente imposible: «Una historia que no nos apasiona y que, al mismo tiempo, no gusta, puesto que es imposible para el hombre y la mujer normales sentir simpatía por las aspiraciones del enano»¹⁵⁴. Frágil compasión la sentida por las deformidades humanas: sólo se ejerce bien en su ausencia, hasta el punto de que la única imagen de su presencia física pueda anularla. Será necesario que el cine fabrique otras ficciones, instaure otras distancias, invente monstruosidades sin monstruos para liberar del malestar a la mirada: tranquilizar y emocionar a la muchedumbre.

La pantalla monstruosa

Los singulares actores de Browning iban a sufrir desde entonces una larga hibernación de la que no saldrían hasta mucho más tarde, cuando la película

se redescubrió en los años sesenta. Su fracaso se hizo eco del cierre de las barra-cas de feria y cerró el capítulo de la exhibición de lo anormal que P. T. Barnum había abierto un siglo antes, cuando inauguró el American Museum.

Que algunas miradas se hubieran vuelto intolerantes no supone sin embargo la desaparición del espectáculo de la monstruosidad: éste sigue siendo una constante y una necesidad antropológica. Y es tentador a este respecto aproximar el fracaso cultural y financiero de Browning al éxito de público y comercial de otra película que iba a estrenarse por primera vez en las salas en Nueva York al año siguiente, el 2 de marzo de 1933. El protagonista era sin embargo un monstruo, aunque completamente diferente: ya no era un cuerpo humano «real», exhibiendo en la pantalla su rareza teratológica, sino un cuerpo-simulacro, el de un gorila gigantesco de una brutalidad inaudita, *King Kong*, «la octava maravilla del mundo», ideado por Merian Cooper y Ernest Schoedsack, y fabricado por el maestro de los efectos especiales que era Willis O'Brien¹⁵⁵.

La parada de los monstruos, película-testamento, soltera y sin herederos, pone en escena por última vez a auténticos monstruos humanos¹⁵⁶ en el momento mismo en que un autómatas inicia un largo reinado en el reino de las ilusiones, que no dejaron de poblar desde entonces una serie ininter-rumpida de artefactos monstruosos: hay en el destino cruzado de esas producciones cinematográficas mucho más que una coincidencia de fechas, *el efecto de una divergencia* contemporánea de las percepciones de la deformidad humana.

El desarrollo entre las dos guerras del pensamiento de la minusvalía inscribió a esta última en un universo de sensibilidades y de prácticas que prohíben a partir de ese momento hacer de ella el objeto de un espectáculo: el sentimiento se reviste de una obligación moral que exige moderación de la mirada y eufemización del discurso. Todo ocurre entonces como si los rasgos monstruosos, a falta de ser reconocidos en su enraizamiento corporal y humano, se desplegaran en la esfera del espectáculo para adquirir una existencia autónoma: propulsados por el desarrollo de las tecnologías cinematográficas, se desarrollan bajo formas hiperbólicas, a medida que se debilita el reconocimiento de la alteridad de las monstruosidades humanas. La rareza grandilocuente del monstruo de las pantallas, así como las emociones que suscita —asombro, maravilla, terror, desagrado...—, está en función inversa a la atenuación de las percepciones de la deformidad del cuerpo humano en la vida colectiva, de su diseminación creciente bajo la forma de pe-

queñas diferencias, de los «monstruos pálidos» de la anomalía corporal, y de los sentimientos y de las prácticas que constituyen su cortejo: culpabilidad, incomodidad, evitamiento... Por eso *King Kong* entra en escena en el mismo momento en que los monstruos de Browning la abandonan. La deformidad humana fue durante mucho tiempo, pero ya no puede seguir siéndolo, el soporte único de lo que representa e imita el gran gorila.

Los simulacros monstruosos de la pantalla nunca volvieron a apartarse de su papel de instrumento de gestión emocional de las masas. La cantidad de deformidades ficticias que ha proporcionado la industria de los efectos especiales es sin embargo tan compacta que no podríamos entrar aquí en su historia en detalle, y nos limitaremos a esbozar algunas de sus funciones esenciales.

Los monstruos, para empezar, dan miedo: reencontrándose con el destino que fue el suyo en otros tiempos, encarnan los terrores colectivos y permiten su liquidación catártica. Así la descendencia de King Kong prolonga la antigua tradición de los signos proféticos presentando un catálogo poco más o menos exhaustivo de las catástrofes del siglo XX. Guerras, epidemias, depresiones económicas y locuras científicas, todas engendraron a sus monstruos. A partir de los años veinte, los innumerables *remakes* de *Frankenstein* y del *Dr. Jekyll*, o bien las adaptaciones de *La isla del doctor Moreau* dieron fe del crecimiento de la inquietud frente a la medicina todopoderosa, Godzilla surgió del miedo a las radiaciones atómicas en el Japón de posguerra, mientras que los invasores marcianos de los años cincuenta desplazaban en un enfrentamiento de los mundos las angustias de la Guerra Fría. La contaminación de la sangre despertará, en el transcurso de los años ochenta, a los vampiros que estaban en letargo, en el momento mismo en que la parte amenazante de lo desconocido que atormenta el vacío intersideral llena las naves espaciales del desenfreno inorgánico de criaturas «otras». Estas criaturas precederán por poco tiempo a los dinosaurios carnívoros engendrados en los años noventa por el miedo que se siente frente a las manipulaciones genéticas de la vida¹⁵⁷.

Aunque los monstruos hayan desaparecido, lo monstruoso prolifera: la irrupción ocasional del cuerpo sobre la escena de la barraca es sustituida progresivamente por un flujo continuo de signos cuya cadencia se acelera aún más con el paso de la gran pantalla a la pequeña. El espectáculo ofrecido por esos rituales de purgación de los miedos colectivos a los que llamamos películas de terror es permanente a partir de ese momento, pero su po-

der de desestabilización de la mirada es sin embargo mucho menor que el que, hace bien poco, surgía ante la mera presencia de los fenómenos vivientes. Condenadas a un eterno retorno, las monstruosidades virtuales de la pantalla no inquietan más que para tranquilizar mejor, sin llegar nunca a disipar una impresión persistente de *déjà vu*.

No es la última de sus paradojas. Libres de su envoltura carnal, situadas a una distancia óptima, las mutaciones teratológicas de las salas oscuras ofrecen una superficie de proyección de una placidez inédita: los simulacros monstruosos tranquilizan, pero también conmueven. *La parada de los monstruos* tuvo que recordar en un largo prólogo que las atracciones del *freak show* eran verdaderos seres humanos. King Kong no lo necesita, porque nadie se equivoca: se trata «de un cuerpo de gorila y del alma de un hombre»¹⁵⁸. La identificación del espectador se ha vuelto más cómoda, la empatía es mayor con la representación del sufrimiento expresada por un autómatasimiesco que con la confinada en la monstruosidad de un cuerpo humano. «Voy a hacer llorar a las mujeres por su suerte antes de acabar con él», repetía Merian Cooper a propósito de la criatura que se había inventado¹⁵⁹. La ilusión cinematográfica llegó oportunamente para liberar las miradas del peso, que se había vuelto indeseable, de la deformidad humana, instaurando el principio de lo arbitrario del signo en el universo de la compasión.

Las representaciones monstruosas de la pantalla han cumplido perfectamente desde entonces su papel de tranquilizante de masas. Así, King Kong perdió al filo de los *remakes* una buena parte de su brutalidad inicial para acabar siendo un peluche bonachón en la versión realizada en 1976 por John Guillermin¹⁶⁰. Pero el verdadero giro en la historia de la edulcoración de lo monstruoso iba a intervenir con la creación de los estudios Disney y la producción en 1938 de su primer largometraje, *Blancanieves y los siete enanitos*. Disney es sin duda heredero de Barnum: el mismo genio comercial, el mismo talento organizador, el mismo sentido de la publicidad. Pero un Barnum que habría entendido, un siglo más tarde, que era el momento oportuno de hacer bajar a los siete enanos del estrado equívoco del *freak show* para reciclarlos en el universo aséptico del dibujo animado destinado a los niños. Hay que reconocer a Disney el mérito de haber llevado a su lógica última un comercio de lo monstruoso del que Barnum no había sino entrevisto los balbuceos, como podemos ver ahora. Aprovechó desde los años cuarenta la posibilidad de sacar de la industria productos derivados del cine

y transformó las ficciones monstruosas en artículos para todos los públicos, comercializándolos «bajo todas las formas imaginables: muñecas, caramelos, relojitos, juguetes de celuloide, chocolatinas, álbumes, imágenes, pañuelos, lencería, géneros de punto»¹⁶¹, tema de parque de atracciones.

El triunfo comercial de la empresa Disney en el transcurso de la segunda mitad del siglo XX marca la separación conseguida por el espectáculo de la deformidad corporal con sus lejanos orígenes carnalescos, el rechazo a escala industrial de la sensibilidad que buscaba en otros tiempos la exposición de las miradas al choque perceptivo del cuerpo anormal, la entrada en el estadio terminal de la pasteurización masiva de la cultura popular. Los monstruos se reparten desde entonces entre amables extraterrestres y ogros benévulos. Son incluso éstos, en las versiones más avanzadas de la literatura infantil y el cine de animación, los que ahora tienen miedo de los niños¹⁶².

El archipiélago de las diferencias

En esta gran empresa de diversión monstruosa, lisa y sin asperezas, *El hombre elefante* de David Lynch parece ser una excepción. La película se reencuentra con los monstruos humanos sobre la escena del *side show* donde Tod Browning los había abandonado, para escribir la continuación de su historia: el advenimiento de una medicina compasiva que, cuando se revela impotente para curar, sabe prestar socorro al afligido por la peor de las deformidades. «Si se trata de un hombre inteligente aprisionado en el cuerpo de un monstruo», explica Frederick Treves, «me encuentro entonces sometido a la obligación moral de ayudar a liberar ese espíritu, liberar esa alma como pueda, ayudar a ese hombre a vivir una vida tan plena y satisfactoria como sea posible»¹⁶³. A través del trágico destino del hombre elefante, la película quiere trazar una genealogía de las miradas sobre la monstruosidad, una recapitulación del itinerario científico y moral que la conduce de la explotación de feria a la asistencia médica. Y, con la imagen final de John Merrick que escapa a su calvario terrestre adormecido en su cama del Hospital de Londres, Lynch desea llegar a una conclusión tranquila del universo atormentado de las ficciones modernas del monstruo. «La ciencia puede engendrar monstruos», había profetizado Mary Shelley al escribir la primera de esas ficciones a principios del siglo XIX. Lynch objetará, a finales del siguiente, que también los puede salvar.

Pero que la historia sea cierta, que el monstruo sea humano, que el tratamiento visual de la monstruosidad sea realista y la adaptación histórica cui-

dada no debe engañarnos: la ficción lleva tanto más la marca de su época, el signo de los años ochenta, cuanto que no traduce la sensibilidad victoriana que se supone que muestra en escena. «Señor Merrick, usted no es en absoluto un hombre elefante», clama la señora Kendal, célebre actriz que seduce la delicadeza del alma escondida bajo la deformación de la carne. «¡Oh, no, no...! Usted es un Romeo»¹⁶⁴. La monstruosidad depende de la mirada que se dirige a ella. No está tanto enraizada en el cuerpo del otro como oculta en la mirada del observador.

Esa idea proviene de una mutación de la amplitud de la mirada dirigida hacia la deformidad física, y más generalmente sobre las deficiencias corporales, que se vuelve más sensible en el transcurso de las décadas de 1960 y 1970. La defiende el movimiento poderoso que tiende a la equiparación de las condiciones que Tocqueville situó en el corazón y en el principio mismo de las sociedades democráticas. Fue favorecida y preparada por la multiplicación de las disposiciones legales y administrativas a favor de los minusválidos tras la Segunda Guerra Mundial¹⁶⁵. Contemporánea de las medidas que pretenden, entre finales de los años cincuenta y principios de los ochenta, redefinir la minusvalía, ampliar los medios empleados para su reintegración, así como crear numerosos grupos y acciones que militan en su nombre, constituye su reflejo fiel y su eficaz agente¹⁶⁶. Conducirá al vasto conjunto de leyes que, con la intervención creciente del Estado en el transcurso de los años noventa, en Europa como en Estados Unidos, ratificarán los derechos adquiridos por los minusválidos, sancionarán la discriminación contra ellos e intensificarán las medidas de apoyo¹⁶⁷.

Dos obras, una de un sociólogo y la otra de una fotógrafa, son emblemáticas de esta mutación de la mirada sobre el cuerpo anormal, de esa voluntad de extraer al deforme, al mutilado, al inválido, de la alteridad monstruosa y asegurar su integración en la comunidad de cuerpos corrientes. A principios de los años sesenta, cuando Erving Goffman está acabando la redacción de *Stigma*¹⁶⁸, Diane Arbus descubre fascinada la película de Tod Browning en un cine de barrio de Nueva York¹⁶⁹. Arbus mostrará lo que Goffman ve y analiza: lo anormal es una cuestión de percepción, el estigma se encuentra en el ojo del que observa¹⁷⁰.

Ese desplazamiento de la mirada tiene consecuencias cruciales: la desviación y la deformación monstruosa son «desnaturalizadas», extirpadas del cuerpo anormal, para convertirse en propiedad perceptiva de los «contactos mixtos, de ese instante en que normales y estigmatizados comparten una

misma situación social o, por decirlo de otra manera, se encuentran en presencia unos de otros»¹⁷¹. «Desomatizada», la deformidad se vuelve entonces un problema de comunicación, una patología social de la interacción, con sus inevitables consecuencias: malestar, evitamientos, incomodidad, negación del otro, «desintegración de las acciones cara a cara ordinarias»¹⁷², es decir, degradación —incluso negación— del derecho de cada cual al intercambio y a la inclusión social¹⁷³.

Separada del cuerpo, la anomalía adquiere así un valor psicológico —«en nuestros días, el término se aplica más a la propia desgracia que a su manifestación corporal»¹⁷⁴—, se extiende, se disemina y confiere a la minusvalía un alcance casi universal.

En general, pueden distinguirse tres tipos de estigmas. En primer lugar, están las monstruosidades del cuerpo, las diversas deformidades. A continuación, encontramos las taras del carácter que, a ojos de otros, adoptan el aspecto de una falta de voluntad, de pasiones irreprimibles antinaturales [...]. Finalmente, están los estigmas tribales que son la raza, la nacionalidad, la religión¹⁷⁵...

Las consecuencias de ese cambio en cuanto a la definición de las normas contemporáneas de las formas corporales de la identidad son considerables. Se desdibujan las distinciones entre deformidades físicas, anomalías psíquicas, pertenencia a grupos sociales que presentan rasgos minoritarios: todos estigmatizados. Más allá, está la frontera entre normal y anormal que difumina la universalización de las minusvalías: «Si se quiere calificar al individuo estigmatizado de desviado, más valdría sin duda llamarlo *desviado normal*»¹⁷⁶.

La formación de la sociedad de masas exigía la instauración de una norma corporal bruta, que encontraba en la monstruosidad expuesta el anti-modelo que la legitimaba. La profundización de su carácter democrático tiende a reducir las distancias normativas, a borrar las jerarquías somáticas, a incluir en la norma los rasgos de identidad que se alejaban de ellas. En una sociedad de «desviados normales», que no disponen más que de un *temporarily abled body*, la redefinición de las normas corporales hace de cada uno un no-minusválido provisional: «El problema no está en saber si tal persona tiene la experiencia del estigma, sino por cuántas variedades ha pasado»¹⁷⁷. Según el National Council on Disabilities, 49 millones de estadounidenses sufrían en 2001 deficiencias físicas o mentales. La minusvalía es una carac-

terística normal en el transcurso de la vida, se confunde con la condición humana. La minusvalía tiende a convertirse en la norma.

La redistribución contemporánea de los límites entre lo normal y lo anormal ha producido efectos masivos en el campo de la mirada dirigida hacia el cuerpo. Eso ocurre en primer lugar en el medio de las interacciones sociales: éstas están cada vez más impregnadas de un esfuerzo de desatención calculada, de las formas de una *desatención civil*¹⁷⁸ que pretende reducir los contactos oculares, multiplicar las evasivas, aligerar el peso de los modos y de los tiempos de observación del cuerpo del otro, prolongando así el antiguo proceso de distanciamiento de los cuerpos en el que Norbert Elias había situado las primeras formas modernas de la sociabilidad. Eso no dejará de tener consecuencias jurídicas: se supone que el aumento de esas exigencias se considera incompatible con la persistencia de las exhibiciones de la deformidad humana. Éstas están sometidas actualmente a una sanción legal, en nombre del respeto debido a la dignidad de la persona: los espectáculos teratológicos son perseguidos¹⁷⁹, el anacronismo tenaz de los lanzadores de enanos ya se ha proscrito¹⁸⁰. Pero más allá, la definición de las formas de discriminación por medio de la mirada se extiende a las situaciones corrientes y a las sospechas de *lookism*, de segregación por medio de la apariencia, que puedan producirse¹⁸¹. Bajo las formas más extremas, esas tendencias pretenden instaurar una corrección de las miradas que dejaría ciego ante los aspectos exteriores del cuerpo del otro, como reivindica una prohibición de las palabras que eufemiza los discursos y expulsa del lenguaje toda huella de discriminación verbal¹⁸². La norma exige hoy que la mirada renuncie a detenerse sobre la anomalía corporal, que el término «monstruo» no pueda aplicarse ya más que metafóricamente a una persona, que el enano emprenda una segunda existencia lingüística bajo la apelación de «persona de talla pequeña»¹⁸³: allá donde se fije la mirada, la deformidad debe pasar desapercibida.

Finalmente, ello no deja de tener consecuencias políticas. Las sociedades democráticas han querido convertir el cuerpo anormal en cuerpo corriente. Se han convertido así en el lugar de un *conflicto entre razón política y visión singular*: la primera reclama el tratamiento igualitario de los individuos, sea cual sea su apariencia, la segunda registra la turbación de la mirada ante las desviaciones del cuerpo. Los medios que ponen en marcha para convertir al minusválido en «un individuo como los demás», incluso «un trabajador de pies a cabeza» —el discurso de la readaptación, las tecnologías médicas

de reparación protésica, el arsenal de reglamentos y de leyes y la multiplicación de los servicios especializados—, no podrían, pues, acabar sino en un desdibujamiento paradójico del estigma corporal, a la vez percibido y borrado, recordado y negado, reconocido y rechazado¹⁸⁴. Aquí no debe haber ninguna ambigüedad: el acompañamiento médico y jurídico de la compasión sentida por los infortunios y los defectos del cuerpo y de los sentidos ha contribuido en general a proporcionar a los que los sufren un entorno físico y humano del que carecían de manera cruel. Pero hizo falta para eso que la razón velara la mirada y que la anomalía corporal, despojada de la rareza que la había mantenido tanto tiempo apartada, viniese a diseminarse en el archipiélago infinito de las «diferencias». Pues ése es precisamente el término escogido por las sociedades democráticas para proclamar —por medio de un rechazo deliberado de la mirada por parte de la razón— *la igualdad entre los cuerpos*.

La disolución de la deformidad en la multiplicación de las diferencias tiende así a sumergirla en un universo de indistinción. Eso es cierto cuando las formas burocráticas de tratamiento social de la minusvalía borran las asperezas del cuerpo anormal con el fin de insertarlo en cuadrículas readaptativas. Pero también es cierto en el caso de la confusión a la vez visual y semántica que se instala a veces en el seno de discursos que sin embargo se formulan en su nombre.

Con la disminución de las formas explícitas de racismo, la segregación debida al peso [*sizism*], los prejuicios contra los gordos alzan su cabeza odiosa para convertirse en la más aceptable y la más comercializable forma de discriminación en el mundo occidental. La segregación por el peso reúne las ideologías y los métodos de discriminación racial utilizados en Estados Unidos en un pasado reciente [...]. Los obesos se sienten tan a menudo heridos por ser tratados de gordos como se sentían los negros cuando se les llamaba *niggers* (algo así como «negratas») ¹⁸⁵.

No hay sin embargo ninguna equivalencia perceptiva entre la obesidad y la etnicidad en el campo de la mirada sobre el cuerpo, ninguna semejanza histórica entre las formas de segregación racial y los prejuicios que estigmatizan la corpulencia, nada más que un paralelismo entre el movimiento de los derechos civiles y el que condujo a la adopción de la *American with Disabilities Act* de 1990, habiendo servido el primero como modelo a la se-

gunda. La multiplicación de las diferencias puede borrar la diferencia. Las sociedades que son las nuestras, puesto que son democráticas, reclaman igualdad; pero como son sociedades de masas, buscan la uniformidad. Esa tensión es la que atraviesan hoy día las percepciones, las representaciones, la experiencia vivida del cuerpo anormal.

Epílogo: Welcome to Gibsonton, Florida

La obra fotográfica de Diane Arbus da testimonio de manera espectacular de que otra visión es posible, de que no se despoja a los cuerpos de su singularidad. Su mirada, en efecto, no debía salir indemne de su inmersión en el universo de Tod Browning. Empezó a frecuentar el último *freak show* que existía aún en Nueva York, Hubert's Museum, en la calle 42, y a hacer desfilar ante el objetivo de su cámara a enanos y a gigantes, a gemelos y a trillizos, a tragadores de sables y a hombres tatuados de las verbenas, a travestidos de Times Square pero también a cuerpos marcados por los estigmas de la trisomía. En un momento en que la sensibilidad ante la minusvalía exigía con insistencia que el espectáculo de la anomalía se difuminara, ella dejó de sus personajes retratos en los que el choque perceptivo que aquella provoca nunca es rechazado, donde la alteridad del cuerpo deforme se admite al mismo tiempo que la mirada restituye la humanidad de la persona: el equivalente visual, sin duda, de lo que Goffman llamaba la aceptación¹⁸⁶.

Pero Diane Arbus había percibido otra cosa: en una sociedad en la que los desviados son supuestamente normales, donde hay que ir a buscar algunas de las formas contemporáneas de lo raro es por el lado de la norma. Así como los gigantes y los enanos, atrapados por su objetivo en momentos ordinarios de su existencia, se humanizan, de igual modo el desfile de los cuerpos «normales», sorprendidos en el espacio público, destila rareza: autómatas helados bajo trajes de cóctel, desconcierto alucinado de un joven patriota, la Norteamérica «normal» no es, para quien sabe mantener los ojos bien abiertos, más que un enorme *freak show* subterráneo.

La intuición de Arbus era acertada: en el espacio político y cultural de Occidente, el cuerpo anormal está rodeado de obligaciones paradójicas. Se exige tolerancia y compasión hacia él, se proclama su igualdad entre los cuerpos al mismo tiempo que un flujo continuo de representación celebra una jerarquía de perfecciones corporales y somete a deformidades reales o imaginarias a una estigmatización por defecto. No se insistirá en ello aquí, puesto que ya lo hacen varios ensayos de este volumen: el siglo XX ha sido

El cuerpo anormal. Historia y antropología culturales de la deformidad



1. Una africana y su hijo detrás de las alambradas del Jardín de Aclimatación, durante una exposición etnológica, hacia 1900.

Un hermoso domingo en el «zoo humano»: retrato de grupo con mujer y niño africanos, detrás de las verjas. En compañía de animales y bajo el ojo atento del guardián...

2. Joven pariendo por cesárea, Museo Spitzner.

La cesárea es un tema clásico de los museos de anatomía. Pero aquí, lo que el vals macabro de manos y escalpelo están «dando a luz» es un feto monstruoso. No es de extrañar que pudiera inspirar a los surrealistas, como Delvaux, a quien fascinaba el Museo Spitzner.



3. Monstruo doble. Pieza natural conservada en formol, Museo Spitzner.

«En el siglo XIX, el monstruo está en el frasco del embriólogo, donde sirve para enseñar la norma», decía Georges Canguilhem. Ésta es una de las principales piezas de la exhibición de lo anormal en el museo de anatomía del «doctor» Spitzner.



4. Cretino de los valles del Peloux, tarjeta postal, hacia 1903.

De paso por los Hautes-Alpes a finales del siglo XIX, se envía a parientes y amigos la postal de un «cretino del Peloux». Cruel banalidad del voyeurismo de masas.



5. Nicolai Wassiliewitsch Kobelkoff y su familia, imagen de recuerdo, hacia 1890.

Nicolai Wassiliewitsch Kobelkoff, «el artista-tronco» del bulevar Saint-Martin, encuentra a la salida de la representación, por un milagro fotográfico, a los «miembros» de su familia.

6. Madame Delait concentrada en la política, tarjeta postal, hacia 1910.

Las localidades sin señas especiales de identidad se enorgullecían a veces de poseer, a falta de iglesia románica, una curiosidad humana. El encuentro ocasional con monstruosidades «rurales» aliñaba los encantos del turismo interior.

7. Tarjeta postal de la Asociación de lisiados franceses, 1908.

El reconocimiento de la invalidez suplanta progresivamente en el transcurso de las dos primeras décadas del siglo la exhibición en ferias de la monstruosidad en las puestas en escena de la mutilación.

8. Imagen recuerdo de la Exposición Universal, 1937, París.

Última exhibición de una aldea de enanos en la Exposición Universal de 1937 en París. Estas aldeas sustituyeron a las «aldeas de negros» para servir de diversión morbosa a la representación del progreso en marcha.





9-10-11. Los hermanos Tocci: cartel publicitario para la exhibición de los dos hermanos, col. part.; fotografía de recuerdo, col. part.; figura de cera de la colección Spitzner que representa a los siameses, Museo Orfila-Rouvière.

El destino de los hermanos Tocci resume el de los «fenómenos vivientes» de finales del siglo XIX; la medicina se inclina sobre su cuna, después la feria los convierte en objetos de comercio, que la policía parisina prohíbe en 1883. Los Tocci se embarcan entonces hacia el Nuevo Mundo, hacen fortuna, inspiran a Mark Twain una novela y después se retiran a Venecia. La historia cuenta que se casaron con dos hermanas y vivieron felices ocultos a las miradas. No hay monstruo que no tenga su leyenda.





13. La familia Ovitiz, 1949, Tel Aviv, Israel.

El doctor Mengele exclamó al ver a la familia Ovitiz en el andén de Auschwitz: «¡Tengo trabajo para veinte años!». Los Ovitiz sobrevivieron de milagro a los experimentos «genéticos» y después de la guerra montaron un espectáculo musical: *Totentanz*, la danza de los muertos.



12. Tod Browning rodeado de los actores de *La parada de los monstruos*, 1931, Estados Unidos.

Extraña foto de familia, en la que Tod Browning posa en 1931 entre los actores de *La parada de los monstruos* (1932), que parecen a punto de ponerse a cantar como en una famosa escena de la película, «*He is one of us*» [¡Es uno de los nuestros!].

15. John Hurt en *El hombre elefante*, 1980, Estados Unidos.

La sensibilidad de un alma oculta bajo la monstruosidad de la carne: John Memick, «el hombre elefante», redescubierto por David Lynch en 1980.



14. King Kong en la película de Merian Cooper y Ernest Schoedsack, 1933, Estados Unidos.

Las ficciones monstruosas sustituyen a la exhibición de la deformidad humana, que la sensibilidad general rechaza ya. Así se fabrica en 1933 por medio de King Kong «el cuerpo de un gorila con el alma de un hombre».





16. Fotografía de Lisette Model, hacia 1939-1942, Lower East Side, Nueva York.

Vemos lo que Diane Arbus debía a Lisette Model en este cliché de Model. La cotidianidad humaniza la deformidad.



18. Fotografía de Les Krims, *My Mother Extruding Her False Teeth as Her Mother Did to Scare Children*, Buffalo (N.Y.), 1970.

Todo cuerpo «normal», atrapado en el momento justo, revela su parte grotesca. La monstruosidad está en la mirada del observador.

19. Abajo, fotografía de Jane Evelyn Atwood tomada en el Instituto Departamental de los Ciegos, 1980, Saint-Mandé, Francia.

No ver no se ve. La ceguera se adivina apenas en este retrato de Jane Evelyn Atwood, donde se difumina el límite entre normalidad y anormalidad.



17. Fotografía de Les Krims, serie «Diane Arbus lives in us», n° I, Buffalo (N.Y.), 1971.

El testamento de Diane Arbus según Les Krims: el legado de su mirada en el cuerpo de los discapacitados.





Identificar. Huellas, indicios, sospechas

1. Cabeza frenológica de Gall, primera mitad del siglo XIX, Turín, Museo di antropología criminale.

El frenólogo hace hablar a los cráneos, el signo se cruza con la biología: el saliente del hueso encima de la oreja denota el instinto camicero del asesino, el del hueso frontal desvela las inclinaciones viciosas del violador. La deformación física traiciona la desviación psíquica.



2. Arriba, a la derecha, reconstrucción de la cabeza de un hombre de Neandertal, escultura de Norberto Montecucco, hacia 1908, Turín, Museo di antropología criminale.



3. Molde de una cabeza degenerada, Turín, Museo di antropología criminale.

4. Cabeza de criminal procedente del libro de Cesare Lombroso, *L'Uomo delinquente*, 1897.

Escasa capacidad craneana, mandíbula pesada, ojos exorbitados, cejas prominentes: el rasgo se hace «historia», indicio que evoca escalas de humanidad. El degenerado y el criminal se confunden en la antropología criminal de Cesare Lombroso.





5. Izquierda, medida de la longitud de los brazos, sistema antropométrico de Bertillon, 1904.



6. «Bertillonaje»: extracto de un cuadro sinóptico de los rasgos fisonómicos, principios del siglo XX, Prefectura de Policía de París, Dirección de la Policía Judicial.

Ya no es el rasgo inquietante, ya no es la deformidad. Alphonse Bertillon transforma el rasgo anónimo en firma biológica: las medidas más «estándar» permiten designar a un individuo siempre único. Por ello se hacen esas tomas de datos sistemáticas y esos archivos antropométricos que supuestamente disuadirán a reincidentes y a estafadores.



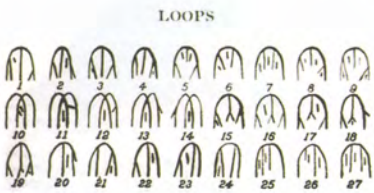
7. Ficha antropométrica, 1914, Prefectura de Policía de París, Dirección de la Policía Judicial.

La introducción de las huellas dactilares en la identificación antropométrica: firmas infalsificables del criminal que destronarán progresivamente al «bertillonaje».



9. Programa informático de composición de retratos-robot utilizado por la policía de Camillus, Syracuse (N.Y.), 1998.

El uso de las tecnologías informáticas por parte de la policía científica acelera la selección y la comparación de las huellas dactilares o genéticas y racionaliza la composición de los retratos-robot.



8. Tipos de bucles en el sistema de clasificación de las huellas dactilares de John A. Larson, 1922.

Los indicios de la criminalidad se separan de la percepción global del cuerpo. La identificación se apoyará cada vez más en la localización y clasificación de ínfimas huellas biológicas.

un momento de extensión sin igual del poder de normalización, de refuerzo sin precedentes de las normas burocráticas, médicas y publicitarias de definición del cuerpo individual. El cuerpo anormal ha sido objeto de un *inmenso esfuerzo corrector* que el desarrollo de la medicina ha llevado a su estadio terminal: la genética permite hoy localizar la monstruosidad en su comienzo en las mutaciones que alteran el significado de los genes¹⁸⁷, las tecnologías de visualización *in utero* encuentran su manifestación precoz y programan su eliminación. La multiplicación y la sofisticación de las prótesis palián un número creciente de fallos del cuerpo, y la influencia quirúrgica sobre la deformidad se ha reforzado considerablemente: las monstruosidades «grandes», llegadas a término, procedentes en su mayoría de países pobres, son objeto de ceremonias reparadoras ruidosamente mediatizadas que celebran el poder omnímodo de la medicina, las formas tecnológicas de la compasión del Norte hacia el Sur¹⁸⁸. Pero, sobre todo, el arte de borrar las deformidades «ligeras» conoce una expansión inédita. Pues ya no estamos en el tiempo en que la cirugía estética se limitaba a corregir las imperfecciones corporales. En ciertas formas de subcultura particularmente extendidas en el sur de California, la intervención quirúrgica amenaza con convertirse en un rito de paso de las mujeres jóvenes a la edad adulta, ya sea necesario o no¹⁸⁹. Esas formas posmodernas de preocupación por uno mismo, fomentadas por la lógica de la industria de la renovación corporal, tienden a universalizarse. Pero hay más: la cirugía estética y su clientela *inventan* una multiplicidad de imperfecciones que esperan el escalpelo, reescriben la norma corporal inyectando sin cesar nuevas «deformidades». ¿Cómo extrañarse entonces de que se haya desarrollado recientemente toda una serie de enfermedades y de síntomas, de patologías de la imagen del cuerpo —dismorfofobia, *Body Dysmorphic Disorder*, *Body Integrity Identity Disorder*—, que condenan al individuo que cree que su cuerpo es deforme a una búsqueda quirúrgica sin fin?¹⁹⁰

Esas patologías de la hipernormalidad se detienen en las puertas de una pequeña ciudad de Florida. Gibsonton está situada al sur de Tampa, junto a la autopista 41. Allí, forzadas en general al paro técnico, se han retirado las últimas de las curiosidades humanas del *freak show*¹⁹¹. Podemos encontrar a Grady Stiles III, «la langosta humana», último representante de una línea de ectrodáctilos, o a Emmitt Bejano, «el hombre-caimán». Veíamos hasta hace poco a Jeanie Tomaini, la mujer-tronco, que conoció la fama en los años treinta en compañía de su esposo gigante, con el que formaba «la pareja más

extraña del mundo». Una pequeña ciudad como cualquier otra, surgida de ninguna parte, con sus casas alineadas a lo largo de la calle principal, unos cuantos supermercados, sus *mobile homes*. Allí es, en el corazón de la Norteamérica corriente, entre reserva india y comunidad de jubilados, adonde los monstruos van a exhalar su último suspiro.

2

Identificar

Huellas, indicios, sospechas

JEAN-JACQUES COURTINE Y GEORGES VIGARELLO

La sociedad democrática borra los indicios físicos tradicionales, trastorna los viejos códigos de la sociedad de orden, banaliza los aspectos, enmascara las jerarquías. También recompone la inquietud, desplaza la amenaza, da más posibilidades a formas y a rostros, una vez que las actitudes y los hábitos se han vuelto más definidos. Lo cual alerta más sobre las expresiones, su misterio, su peligro. De ahí procede el éxito de las nuevas «ciencias» del siglo XIX, la frenología, la antropología criminal, esas tareas que tratan de medir la peligrosidad según el impacto aparente de la fisonomía, que relacionan la ferocidad concreta del comportamiento con la ferocidad supuesta de la morfología. Una manera de resucitar la muy antigua correspondencia imaginada ayer por la fisiognomía entre el «exterior» y el «interior» del cuerpo: encerrar en un discurso sabio a las fuerzas oscuras procedentes de dentro. Hay que decir que también es una manera de equivocarse sobre la realidad de las personas y de las identidades.

Eran necesarias bases teóricas muy renovadas para responder a un problema igual de contemporáneo pero de otro modo preciso: reconocer de pronto una identidad, localizar los indicios que autentifican a una persona, indicar sin ningún error «quién» es «quién», una vez borrados el nombre y la primera impresión. Curiosamente, para imaginarse este reconocimiento es necesario el abandono de toda referencia de peligrosidad aparente, cultivando la precisión del rasgo tanto como su «neutralidad», privilegiando la referencia anodina con respecto a la referencia demonizada. Este reconoci-

miento inaugura, con un arsenal de indicios igual de físicos, un testimonio inédito del cuerpo como nueva visión de la identidad: dispositivo que, establecido al principio para designar a sospechosos, puede extenderse para designar a todos. Lo que de paso puede despertar también turbadoras voluntades de control y de sospecha.

I. LO QUE «DICEN» LOS CRÁNEOS

Es imposible escapar durante mucho tiempo a la insistencia en que se perciban indicios de amenaza: las inquietudes del siglo XIX los hacen más presentes, al mismo tiempo que los buscan de manera más «sabia». Las sugerencias de Gall, que se demora desde principios de siglo en la correspondencia entre las localizaciones anatómicas y la inclinación al crimen, palpando el cráneo de los condenados para descubrir mejor su peligrosidad, son el primer ejemplo de ello: el instinto asesino del criminal, por ejemplo, marcado por los huesos salientes situados sobre el conducto auditivo externo, o la inclinación viciosa del ladrón, marcada por el hueso frontal saliente. Localiza también las curvas y protuberancias de los autores de hechos violentos o de «excesos» sexuales: la «nuca», por ejemplo, habría «perdido» a Kinow, el hombre encarcelado en Berlín por un «crimen de pederastia», prisionero tanto más observado cuanto que era considerado como de «notable» inteligencia¹. El criminal sería «identificable» para el ojo experto.

Las referencias se estabilizan después de las décadas de 1820 y 1830 en esa búsqueda de morfologías criminales. Se instaura una tradición, que podemos localizar en las alusiones de la *Gazette des tribunaux*, con sus llamadas frecuentes a los «craneólogos»² para que acudan a examinar los cráneos de los condenados, que podemos localizar también en la insistencia de Broussais cuando describía «nuestras facultades necesariamente relacionadas con el encéfalo, naciendo, creciendo, alterándose, disminuyendo, aumentando y reduciéndose con ese gran instrumento material»³. Bruyères confirma las conclusiones de Gall en un libro de gran éxito en 1847: la importancia de una base craneana desproporcionada en los casos de «destrucción»⁴, la importancia de una «nuca larga y saliente»⁵ en los casos de «desórdenes» sexuales. Esto es sistematizado por Lauvergne, que palpa durante mucho tiempo los cráneos del conjunto de los presos de Toulon, de los que es médico en la década de 1830, describiendo el «exceso de relieves latera-

les» relacionados con las «pasiones homicidas»⁶, la excrecencia del cerebelo relacionada con las pasiones sexuales, la estrechez y la redondez de la frente relacionadas con las pasiones crapulosas⁷.

Esta correspondencia, nuevo encuentro entre el cuerpo y el crimen, se cruza con un análisis inédito de lo orgánico: una certeza, fundada en la de los biólogos de principios de siglo, estabiliza en el detalle de la arquitectura ósea las diferencias entre las especies⁸. La lectura de los cráneos prolonga a su manera esas exploraciones de anatomía comparada⁹, por muy simplista e infundada que fuera. Prolonga también una espera muy antigua al asociarla al discurso de la ciencia: observar al individuo «interior» a partir de su «exterior». El cuerpo, que se ha vuelto visible como un cuadro, permitiría que se descubrieran los sentidos: el reconocimiento de pasiones homicidas, de fuerzas subrepticias, dibujadas en los mismísimos huesos.

El resultado conduce a la primera distinción «erudita» entre los criminales, discriminando hasta en el dibujo de su cabeza al acusado que roba del que viola y del que mata. Por supuesto, quedan, más allá de la seducción inicial, la resistencia, la espera de pruebas, las exigencias de racionalidad. La «lectura» no carece aquí ni de oscuridad ni de ambigüedad. El *Dictionnaire des sciences* insiste en 1861: «La opinión sobre la frenología está lejos de estar fijada»¹⁰. El *Dictionnaire de médecine* de Robin y Littré subraya la ausencia de pruebas, denunciando una argumentación «no verificada por la experiencia»¹¹. La *Encyclopédie moderne* de 1864 es más tajante: todo ello puede conducir «a la más absurda y la más detestable de las doctrinas»¹².

II. EL HOMBRE DEGENERADO

El proyecto se redefine totalmente en la década de 1870, con la voluntad de relacionar diversos estigmas orgánicos con estadios primitivos de la evolución. El examen no se limita ya al rostro, sino que se extiende al conjunto del cuerpo; el criminal ya no es estudiado como un accidente del dispositivo craneal, sino como un género en la historia de la humanidad. La influencia del evolucionismo es determinante en esta comparación entre un comportamiento «primitivo» y un organismo «primitivo»; también la obsesión del progreso, con su temor a los obstáculos y a las recesiones. Las anomalías físicas y mentales traicionarían conductas fijadas en años anteriores de la humanidad. Invalideces y taras hereditarias podrían invertir el progre-

so favoreciendo los actos transgresivos. Los criminales serían «individuos que se habían quedado atrasados (en la evolución)»¹³, constituirían una «raza aparte», cercanos a los animales superiores, objetos de «tendencias regresivas transmitidas hereditariamente»¹⁴, cuyo estudio inaugura Lombroso en 1876 con su *Uomo delinquente*¹⁵.

Desplazamiento importante en el que el interés se traslada de la categoría del crimen hacia la actitud y la persona del criminal. Ladrones, violadores y asesinos se convierten por primera vez en otros tantos terrenos en los que se puede hacer comprender mejor una ascendencia, una historia, con sus correspondencias expresivas, sus gestos, sus efectos. La figura de Jacques Lantier, por ejemplo, dominada por una larga herencia de miseria y de alcohol, sus «mandíbulas demasiado fuertes»¹⁶, sus cabellos demasiado tupidos, sus indicios de desorden escondidos tras «un rostro redondo y regular»¹⁷, atravesado por «el instinto del rapto»¹⁸ y por «la sed hereditaria del crimen»¹⁹, transformado en «bestia humana» por un Zola lector de Lombroso²⁰.

Un semblante domina, sugiriendo la ferocidad en los rasgos: «débil capacidad craneana, mandíbula pesada y desarrollada, gran capacidad orbital, arcos supraciliares salientes»²¹, los estigmas del humanoide. Las cifras abarcarían también el conjunto del cuerpo: talla y peso, diámetro de la cabeza y ángulos faciales, lóbulo de la oreja y líneas de las manos, longitud de los miembros y anchura de los hombros. El «exterior» no traduce ya una pasión que deforma el cráneo, como dice Gall, sino más bien la presión de los accidentes genéticos: los que fijan al sujeto en una edad primitiva de lo humano, los que lo detienen en la violencia y los balbuceos de los orígenes. Una manera de ilustrar cuerpos rendidos ante los rudimentos de la fuerza y del instinto, impregnados por los estigmas arcaicos de la brutalidad. De donde surge la aparición, alrededor de 1880, de una disciplina pretendidamente erudita: la «antropología criminal»²², que pretende ser legitimada con revistas y congresos internacionales.

Frágil éxito sin duda alguna: las medidas físicas se revelan muy pronto ambiguas, tanto como el proyecto que pretende caracterizar a un «criminal de nacimiento». Lo que confirman métodos y verificaciones: Lacassagne ironiza en 1899 acerca de las «afirmaciones del criminalista italiano»²³, aventurándose en un análisis del cerebro de Vacher, el «violador de pastoras», mientras que el molde utilizado es notablemente defectuoso. Las «teorías anatómicas de la escuela italiana» se consideran demasiado «estrechas»²⁴, insuficientemente discriminantes, «más ruidosas que sólidas»²⁵.

A lo que se añade la duda sobre los dispositivos represivos mencionados por Lombroso, la «detención perpetua» para el «criminal de nacimiento», condena tanto más «cuestionable»²⁶ cuanto que sería independiente de cualquier juicio.

Ya no es necesario hacer la historia de esta antropología, que triunfó rápidamente antes de ser igual de rápidamente criticada²⁷. La existencia de estigmas físicos definitivamente identificables ya no se considera creíble en la década de 1890, como no lo es una vieja indiferencia hacia las «causas sociales», esos hechos que Lacassagne, director de los *Archives de l'anthropologie criminelle*, pretende determinantes, comparando su papel desencadenante con el del terreno orgánico para la virulencia microbiana: «El microbio no tiene importancia hasta el día en que encuentra un cultivo que lo hace fermentar»²⁸. El degenerado no se volvería criminal hasta que fuera vagamente orientado por el medio en el que vive. Certeza social mucho más afirmada, incluso determinante, pero sin duda impotente aún para desarrollar una sociología criminal.

III. LA NECESIDAD DE IDENTIFICACIÓN

No se puede decir que los indicios físicos perdieran su sentido en esos años finales del siglo XIX. Lo cierto es que son totalmente reorientados, en su papel, en su contenido: menos centrados en la búsqueda de algún inaprensible «criminal de nacimiento», por ejemplo, y más en la búsqueda de un individuo anónimo, pero determinado y concreto.

Para entenderlo bien, hay que detenerse en el peso creciente otorgado a la reincidencia después de 1880, a esa necesidad considerada cada vez más urgente en el siglo XIX de reconocer al acusado oculto bajo una falsa identidad. Los «vagabundos», los «caminantes», aquellos a los que la nueva movilidad existente en la sociedad industrial convierte en más inaprensibles también son considerados más sospechosos; inquietantes por su posibilidad de cambiar «sin cesar» de trabajo y de lugar, sospechosos por su posibilidad de repetir crímenes en regiones alejadas²⁹. Esos individuos refuerzan un miedo difuso en la sociedad moderna que apoyan prensa y literatura policiaca al denunciar un mal que supuestamente «se desarrolla de año en año»: el crecimiento de las «personas con antecedentes penales»³⁰. Reinach multiplica los datos en un libro de éxito en 1882: «De 6.069 individuos liberados

en 1879, 1.138 (19 por ciento) volvieron a ser atrapados o condenados durante el mismo año»³¹. La presión crece aún más con la ley que condena ferozmente la reincidencia. Los diputados votan el 12 de mayo de 1885 un texto que relega «en un internamiento perpetuo en el territorio de colonias y posesiones francesas» a condenados que hubieran tenido dos condenas por crímenes en un intervalo de diez años «sin incluir la duración de toda la pena cumplida»³². La reincidencia asusta hasta el punto de hacer vacilar a finales del siglo el reciente mito de la prisión para favorecer el de la «deportación».

Obliga sobre todo a reforzar las pruebas de la identidad: desenmascarar al condenado que disimule la suya, evitar toda posibilidad de disimulo una vez que el condenado haya reincidido³³. Lo que obliga como nunca a designar al individuo, a distinguir sus signos y a fijar sus particularidades. Lo que también favorece una nueva explotación de los rasgos. Importante conversión: la mirada no gana nada fijándose en los perfiles inquietantes o los indicios difusos o imprecisos, sino más bien cuando compara sucesivas identidades, las adoptadas por el mismo individuo bajo aspectos o nombres diferentes. Lo que obliga a desplazar la vieja idea que sospecha que parte del interior se manifiesta en el exterior, para buscar más prosaicamente, «en superficie», los signos cifrados, «científicos», de la identidad. Se atisba una revolución en la lectura de los signos: una vía radicalmente diferente de la que siguen sin embargo en ese mismo momento los epígonos de Lombroso.

Hay que volver a decir que la pretensión consiste en localizar una identidad que se supone enmascarada. A lo que no ayudan nada, por cierto, las viejas anotaciones de los pasaportes: hay demasiados términos que califican cada rasgo de «medio» o «corriente», muchos los indicios que permiten «controlar una identidad declarada, no descubrirla»³⁴. Pero durante un tiempo, cierta técnica pareció reforzar las precisiones: la fotografía. La prefectura de la policía parisina dispone en 1890 de más de 100.000 clichés de condenados, confirmando un acopio creciente de memoria y de archivo: la posibilidad «prometedora», con ayuda de un gran universo de referencias, de descubrir al delincuente escondido. La acumulación es importante y multiplica documentos y ficheros. Pero muy pronto revela sus límites, su desorden, su heterogeneidad. Los ficheros de fotografías «decepcionan». ¿Cómo clasificar el conjunto? ¿Cómo reconocer a una persona determinada que enmascara su nombre y sus rasgos? La masa de documentos hace más lenta la búsqueda. El vértigo de imágenes desafía la designación. La diversidad de ángulos añade aún más confusión. Se perfila una vía: detectar la identidad en lo banal más

que en lo salvaje; «localizar» indicios en fotografías anodinas y no tanto en los «rostros innobles»³⁵ o en los perfiles repugnantes. Tarea decisiva, aunque aún inextricable, pues crecen y crecen retratos y archivos.

IV. LA IDENTIFICACIÓN ANTROPOMÉTRICA

Se afirmó una vía que avanzaba lejos de la búsqueda de los signos de horror o de ferocidad. Es la que emprende Alphonse Bertillon, modesto empleado de la prefectura, que en vez de utilizar la fotografía, usa la «antropometría». Se añade una hipótesis fundamental: la certeza de no poder «encontrar dos individuos con una osamenta idéntica»³⁶. De aquí viene la idea de que unas medidas físicas tomadas correctamente permitirían «singularizar» a un sospechoso o un condenado. Y también, que unas cifras bien «afinadas» permitirían ordenar cada fichero. Que es lo que pueden sugerir las curvas antropométricas de Quételet, construidas en la década de 1870. ¿No demuestra el autor de la *Physique sociale* que «los individuos llamados altos, es decir, que sobrepasan la media de un número determinado de centímetros, son tan numerosos como los llamados bajos, que serían inferiores a la media de un mismo número de centímetros»³⁷? La regularidad de las diferencias con la media concretiza una distribución: propone un orden, perfila una clasificación³⁸.

Al cruzar las cifras, Bertillon se acerca mucho a la designación individual a la vez que asegura esa clasificación. Al multiplicar los indicios identificables e independientes, Bertillon conoce de cerca el método antropológico: su padre había sido uno de sus protagonistas³⁹; él mismo sabe, desde hace mucho, manejar reglas, escuadras y compás. Su propuesta es precisa: localizar once referencias, entre ellas la anchura y longitud de la cabeza, la anchura y longitud de la oreja, la longitud del dedo medio izquierdo, la altura de la cintura, la envergadura de los brazos. Cifras todas «impersonales», pero «individuales». Cifras todas independientes unas de otras para localizar mejor lo «singular». A continuación se discurre una sucesión de encajes: primero, tres categorías de talla, grande, mediana y pequeña, dentro de cada una de las cuales la longitud de la cabeza proporciona una segunda clasificación, dividida a su vez en tres series de anchuras de cabeza, todo ordenado en subdivisiones sucesivas hasta la última medida. Varias decenas de miles de fichas se reparten así en subconjuntos distintos: unos y otros cada vez

más fraccionados hasta constituir unidades últimas limitadas a una decena de individuos, dentro de las cuales se efectúa la verdadera comparación. La dinámica de memoria se pone en marcha cuando el sospechoso es sometido a la «toma de localización antropométrica»⁴⁰, base de un reconocimiento futuro en caso de una segunda detención.

El dispositivo, esbozado en 1883, empieza a adquirir fama rápidamente el día en que Bertillon, al efectuar sus medidas sobre un tal Dupont, detenido desde hace unas horas, descubre su verdadera identidad: las dimensiones físicas del sospechoso son idénticas a las de un tal Martin detenido unos meses antes por el robo de «botellas vacías»⁴¹. La comprobación de cifras no designaba a dos individuos, sino a uno solo. El interrogatorio, de entrada, puede cambiar de soporte y de objeto: Dupont reconoce ser el ladrón de botellas. El cuerpo revela su singularidad, Bertillon identifica a un «sujeto» y localiza a un delincuente.

Hay que insistir en la novedad radical de la empresa antropométrica ejercida sobre el cuerpo de los sospechosos, en su ruptura con creencias pasadas: el privilegio dado a la neutralidad de los rasgos sobre su aparente perversidad, por una parte, y la búsqueda de la extrema singularidad de un sujeto en las huellas menos moralizadas, por otra. Una firma biológica existe, por primera vez afirmada e ilustrada. También una certeza de lo único, definida de manera muy material: el individuo sería tanto más «exclusivo» cuanto que pertenecería a una distribución estadística, aquella, la más lisa, que depende de la ley de los grandes números. Una ley inscrita en el cuerpo, que permite designar de parte a parte al individuo como sujeto singular.

El registro sistemático permite también un reconocimiento de efectos inéditos, susceptibles de extenderse a investigaciones diversas; al reconocimiento de cadáveres de delincuentes fichados por Bertillon, por ejemplo, como el de F., descubierto en el Marne en febrero de 1893, cuya identificación condujo a la de su asesino⁴². El dispositivo permite también pensar en un «fichaje» a gran escala, en la penetración del control en el seno de una población: identificar a los individuos para manejar mejor a las masas.

V. LAS HUELLAS DACTILARES

Pero la solución del problema se encontrará en otra parte. Otra referencia, también física, también singular, se empieza a experimentar en Inglate-

rra en la década de 1890: la de las huellas dactilares. Ellas también constituyen una firma biológica. También pueden recordar. Correctamente tomadas, convertidas en legibles, su trazado revela una relación directa con un sujeto y sólo con él. Tienen un gran futuro.

La historia de su descubrimiento y de su éxito es clásica, aunque a menudo un poco simplificada: fomentadas por el interés que tenía en ellas Francis Galton, primo de Charles Darwin y fundador del eugenismo, se abrieron camino en las prácticas y en los archivos policiales; adoptado por Scotland Yard en el cambio de siglo, el sistema de identificación por medio de las huellas iba a extenderse por casi todo el mundo para sustituir definitivamente al «bertillonaje» en los años veinte.

Pero esta historia se revela más ambigua y compleja. Existe en efecto una historia de las huellas dactilares anterior a la identificación de criminales: la práctica antigua de autentificar los documentos con ayuda de una huella corporal considerada única —la huella de un dedo en cera— parece haber nacido en China y, desde allí, haberse extendido a Japón, al Tíbet y a la India⁴³. Allí fue donde los ingleses, que tenían que resolver el problema de la administración de inmensas masas humanas, descubrieron su utilidad. El sistema de identificación de individuos por medio de sus huellas dactilares no nació, pues, en Inglaterra, sino en el gran laboratorio de control y de gestión de poblaciones «indígenas» que fueron las colonias británicas. Y al principio no se utilizó tanto para detectar criminales como para administrar a la población civil: así William Hershel, funcionario de la Corona en Bengala, las introdujo en el reparto de pensiones para identificar sin discusión posible a sus destinatarios.

El desarrollo de preocupaciones semejantes en el Nuevo Mundo en ese mismo momento proporciona la confirmación. En efecto, las huellas no son una invención puramente británica: en América del Norte y del Sur, la expansión demográfica, acelerada por las oleadas sucesivas de inmigración, crea sociedades de extranjeros en busca de nuevas identidades. Es mucho más difícil situar a los individuos gracias al tejido de lazos familiares o a la proximidad geográfica tradicional que en Europa. Así se ponen en marcha procedimientos inéditos de identificación gracias a las huellas dactilares por iniciativa de Juan Vucetich en Buenos Aires o de Henry Morse en San Francisco en las dos últimas décadas del siglo⁴⁴. El ejemplo estadounidense es especialmente significativo: se trataba de controlar a la inmigración china que se iba colando en el país a través de los puertos de la costa Oeste como con-

secuencia de la fiebre del oro y la construcción del ferrocarril, y de trazar, asegurando las identidades, una especie de frontera interior entre los nacionales y los demás⁴⁵. Y tropezaban, tanto en la India colonial como en las orillas del Río de la Plata o las ciudades californianas, con el mismo problema: la semejanza de las fisonomías hindúes o chinas a ojos de los occidentales parece desafiar cualquier posibilidad de identificación antropométrica. «La dificultad que se puede encontrar en la identificación de hindúes», dice Francis Galton, «puede ser equivalente al menos a la de los chinos que viven en nuestras colonias y posesiones, los cuales, a ojos de los europeos, se parecen aún más que los hindúes, y en cuyos nombres hay aún menos variedad»⁴⁶. El mito de la homogeneidad racial de hordas sin rostro alimenta poderosamente el sentimiento de una decadencia de la mirada europea, perdida entre la multitud de cuerpos anónimos. Resultó ser crucial en el desarrollo de los sistemas de identificación por medio de las huellas dactilares y el declinar de la antropometría.

Quedaba aún por discurrir un método de clasificación de las huellas dactilares que permitiera ordenarlas, archivarlas y encontrarlas de manera rápida, económica y racional. Francis Galton se puso a trabajar en ello a finales de la década de 1880, para llegar a un sistema de base de tres términos (en arcos, bucles y volutas) que iba a servir de modelo a la mayoría de las clasificaciones posteriores. Determina, en el dédalo de crestas y surcos, el detalle de los puntos de comparación que permiten diferenciar o relacionar dos huellas: calcula y separa la probabilidad ínfima que haría que dos individuos pudieran poseer una huella similar. Un funcionario de la administración colonial, Edward Henry, perfecciona el procedimiento: el «sistema Henry», introducido en 1895 en la policía de Bengala, se adopta en todo el territorio de la India en 1897, y después en Inglaterra durante el cambio de siglo, donde coexiste a partir de ese momento con los datos antropométricos en las fichas policiales. El «bertillonaje» no sobrevivirá a esta irresistible expansión: el método, impulsado por su éxito, va a difundirse por todo el mundo y acabará por adquirir el monopolio casi universal que tiene hoy día. A partir de 1910 se descubre en Estados Unidos la posibilidad de su utilización en la toma de huellas «latentes» en una escena del crimen, ventaja considerable sobre la antropometría y que va a llevarlo a desempeñar un papel determinante, tanto en medicina legal como en la administración de la prueba judicial. La policía de Nueva York, como la mayoría de los cuerpos de policía norteamericanos y euro-

peos, deja así en el transcurso de los años veinte de tomar las medidas antropométricas de los delincuentes que pasan por sus manos. A partir de los años treinta y cuarenta, se constituye una corporación de técnicos de la toma e interpretación de las huellas dactilares, sus miembros se profesionalizan y pretenden acceder a un estatus de expertos; sus técnicas se normalizan y los tribunales, tras algunos retrasos, acaban por admitir el carácter irrefutable de las pruebas que proporcionan. Esta penetración está muy apoyada por el éxito popular, antes y después de la Segunda Guerra Mundial, de las novelas y el cine policíacos, en los que las huellas dactilares, cuya presencia es al principio discreta, desempeñarán un papel cada vez más importante en la representación de la lucha contra el crimen: se convierten poco a poco en una especie de delito flagrante *in absentia*, la mismísima firma del criminal.

VI. EL CUERPO Y SUS HUELLAS

Hay que calibrar bien las consecuencias de la sustitución del «bertillonaje» por la «dactiloscopia». La repatriación a Inglaterra de las técnicas de identificación utilizadas en las colonias convierte al criminal británico en una especie extranjera en vías de domesticación. Pero más allá del control de los delincuentes y del caso inglés, la adopción del «sistema Henry» por casi todo el mundo marca una transformación del modo en que los Estados, cuya burocratización se refuerza considerablemente a lo largo del siglo XX, gobiernan a los ciudadanos de a pie.

Una transformación en un modelo casi colonial de gobierno, una transformación de la relación entre el Estado y los ciudadanos [...] que se volvieron comparables a súbditos coloniales: una masa de extranjeros, distintos, peligrosamente móviles [...] cuyas identidades debían ser controladas por el sistema de las huellas dactilares⁴⁷.

Ahí se encuentra toda la ambigüedad de la universalización del sistema de las huellas dactilares, herramienta eficaz de lucha contra el crimen al mismo tiempo que instrumento potencial de encuadramiento general de las poblaciones. El triunfo de las huellas dactilares sobre la antropometría revela sin embargo otra transformación, una profunda mutación en el campo

de la mirada dirigida al cuerpo criminal y, más allá, a la identidad individual a partir de lo que permite abarcar la singularidad del cuerpo.

La antropometría, apoyada en la observación y el cálculo, legitimada por la antropología, gozaba en efecto del prestigio de la ciencia, incluidos aquellos que, como Galton, iban a ser los artífices de su desaparición. Pero, con respecto a las necesidades de detección de criminales y gestión de masas, tenía inconvenientes muy importantes: la relativa lentitud de su aplicación, la pesadez y la duración de la formación de los operarios del sistema y las incoherencias siempre posibles entre estos últimos. Se apoya en efecto sobre un ejercicio de la mirada (la percepción del cuerpo sobre el que se basan los cálculos) y del lenguaje (la técnica del «retrato hablado») en el que no es posible eliminar del todo la ecuación personal del operario. Se advierten enseguida las ventajas que ofrece la detección dactilar: la rapidez y el carácter mecánico del procedimiento, la formación corta y poco costosa de los operarios, y la reducción de los riesgos de divergencia entre las interpretaciones. Esta victoria de la técnica sobre la ciencia, de un procedimiento mecánico que se asemeja a la producción industrial en masa, por encima de una forma de inspiración erudita, es la consecuencia de una restricción del campo y de un control del ejercicio de la percepción del cuerpo humano. «En el “bertillonaje”, la identidad humana se seguía viendo. En la técnica de las huellas dactilares, la identidad está representada por una imagen abstracta. La reproducción mecánica vino a disciplinar la visión desordenada de los observadores humanos»⁴⁸. En este aspecto, el éxito de la tecnología de las huellas dactilares constituye un giro decisivo en la cultura visual de la identificación. Se ha tratado, para empezar, de borrar la distracción que representa todavía en la antropometría el mantenimiento de una percepción global del cuerpo restringiendo ésta a la localización de huellas ínfimas. Y, en segundo lugar, reducir al mínimo estricto la mediación de la mirada y del lenguaje en los procedimientos de identificación. «La huella dactilar de un individuo», afirmaba el famoso criminólogo John Henry Wigmore en 1923, «no es un testimonio a propósito del cuerpo de uno, es su propio cuerpo»⁴⁹. El examen de las tecnologías de identificación de finales del siglo XIX hasta nuestros días revela así una fragmentación cada vez más fina y un control cada vez más ajustado de las percepciones del cuerpo humano: la identidad individual se destaca progresivamente de la imagen concreta y de los indicios superficiales del cuerpo para hundirse en las profundidades abstractas de la codificación biológica del organismo.

VII. LA «PENNA DE GALTON» Y LAS HUELLAS GENÉTICAS

Pero volvamos un instante a Galton. Hoy podría considerarse su triunfo como total. El uso de las huellas dactilares se volvió universal, la fuerza científica y jurídica de las pruebas que proporcionan ya no se cuestiona. La extraordinaria difusión de la novela y del cine policíacos cuidó de que se convirtieran entre la opinión pública en la promesa de que ningún crimen pudiera quedar impune, al menos en el universo de la ficción. Así fue cómo equipos de técnicos del crimen, armados de conocimientos médicos y de prótesis tecnológicas de la mirada, triunfaron en la literatura y en la pantalla sobre la visión perspicaz y la intuición fulgurante de los detectives del siglo XIX —Dupin o Holmes—, y después sobre la tenacidad de los investigadores de los años cuarenta y cincuenta imaginados por Dashiell Hammett y Raymond Chandler. El heroísmo policial se transfiere progresivamente del justiciero urbano al médico forense. A partir de los años ochenta, los desarrollos tecnológicos del láser permitieron a los nuevos expertos del crimen descubrir con una precisión sin igual simples esbozos de huellas latentes. La informatización de la clasificación, de la selección y de la comparación de los perseguidos aceleró aún más el tratamiento de la masa de datos reunidos en bancos y redes regionales o nacionales, y desarrolló los procedimientos de identificación a distancia. La lucha contra la criminalidad dispone de un arsenal tecnológico con el que no habría podido soñar Galton.

Eso no habría evitado la decepción que sintió cuando aún vivía. Su programa de investigación estaba en efecto impregnado de la esperanza posdarwiniana de ver que las huellas dactilares desempeñaban el papel de una especie de huella fosilizada de la evolución de las especies y las razas. Y su ambición consistía en encontrar en esas huellas indelebles de la individualidad marcas de la herencia y del origen étnico, cuyo papel en el programa del eugenismo podríamos imaginar fácilmente. Su gran pena fue no haber llegado en aquel terreno a los resultados que esperaba⁵⁰.

Parece que desde entonces, la pena de Galton ha caído en el olvido. La correlación entre los tipos de huellas dactilares y la raza suscitó algunos ecos cuando, entre 1880 y la Primera Guerra Mundial, estuvo muy de moda la lucha contra las «degeneraciones». Esta preocupación se volvería sin embargo anecdótica durante los años veinte, para declinar en los treinta y volverse confidencial en el transcurso de la década siguiente⁵¹. Con la excepción trá-

gica, como se sabe, de la aplicación de esas investigaciones «morfológicas» a la detección racial por parte de la «antropometría» nazi.

La idea de querer caracterizar las huellas dactilares como «criminales» parece sin duda extraña hoy día, pero no está claro que la esperanza de encontrar un marcador biológico que pudiera predecir la criminalidad haya desaparecido definitivamente: ¿no se ha evocado aún a principios de los años setenta la presencia de un doble cromosoma Y como explicación del comportamiento criminal? Ahí está el peligro que acecha los últimos desarrollos de las tecnologías de la identificación basadas en la investigación de las «huellas genéticas».

Las investigaciones sobre el ADN han abierto amplios horizontes a la medicina forense. La presencia de huellas genéticas que se han quedado en la escena del crimen es mucho más extensa que la de las huellas dactilares, duplicándose así las posibilidades de identificación. La constitución de bancos de datos genéticos permite de hecho prever la resolución de asuntos criminales que esperan un culpable, o de reconocer la inocencia de los que han sido injustamente condenados⁵². Pero los riesgos son mayores: los de manipulación o de incompetencia policial⁵³, y sobre todo los de conservar en la masa acumulada de datos genéticos informaciones referidas a la raza o a la historia médica de los sujetos, y relacionarlos con la criminalidad⁵⁴. El desarrollo de proyectos de identificación biométrica que pretenden controlar la «modernidad líquida», la fluidez de personas y de grupos, plantea agudos problemas de protección de la vida privada y de defensa de las libertades individuales⁵⁵. Ese riesgo es tanto más grande cuanto que ha generado grandes expectativas por parte de las instituciones públicas o judiciales y del público: el temor de ver desarrollarse un determinismo genético creciente, que despierta la esperanza de encontrar en el patrimonio genético los marcadores biológicos del «hombre criminal» no deja de tener fundamento. Es mejor dejar dormir las penas de Francis Galton.

Sufrimientos y violencia

1

Matanzas

El cuerpo y la guerra

STÉPHANE AUDOIN-ROUZEAU

Toda experiencia de guerra es, sobre todo, experiencia del cuerpo. En la guerra, son los cuerpos los que infligen la violencia y la violencia se ejerce sobre los cuerpos. Esta corporeidad de la guerra se confunde tan estrechamente con el propio fenómeno bélico que no es fácil separar la «historia de la guerra» de una antropología histórica de las experiencias corporales inducidas por la actividad bélica.

Limitándonos a Occidente y a su contacto con otras áreas culturales, que son los que aquí nos ocupan, observemos para empezar que en el transcurso de la primera mitad del siglo XX, pocos occidentales pudieron sustraer totalmente sus cuerpos a la experiencia de la guerra. Durante los dos conflictos mundiales, el combate adquirió así el sentido de una obligación generalizada. Sin duda las guerras revolucionarias e imperiales, al establecer el principio de las levas generalizadas y después, en 1798, el de una conscripción progresivamente imitada por los diferentes Estados europeos, provocaron una primera generalización de la experiencia corporal del combate: pero, de hecho, la movilización de los hombres no fue completa (1.600.000 movilizados en Francia entre 1800 y 1815). Después, tras un retorno a las normas al menos parcial, la década de 1860 y las siguientes estuvieron marcadas, bajo la influencia del modelo prusiano, por una nueva etapa de la militarización de las sociedades europeas. Pero cuando realmente se franqueó el umbral fue con los dos conflictos mundiales. De 1914 a 1918, setenta millones de occidentales fueron puestos al servicio de las armas. En Francia,

por ejemplo, la tensión del reclutamiento es extrema: algunas franjas de edad son movilizadas en más del 90 por ciento, las edades límite para llevar el uniforme se alargan, tanto por abajo (dieciocho años, incluso diecisiete en el caso de voluntarios autorizados por sus padres) como por arriba (cuarenta y ocho años para las clases más viejas de la reserva de la territorial). Los países más reticentes a la imposición del servicio militar acaban consintiendo: Gran Bretaña, a partir de enero de 1916, recluta por conscripción a 2,5 millones de hombres. Un poco más de dos décadas más tarde, la Segunda Guerra Mundial moviliza a más gente aún: 87 millones de occidentales llevaron uniforme en un conflicto que fue más largo, eso es cierto. Algunos países ponen en marcha una mayor presión en el reclutamiento que durante el anterior conflicto: mientras que Rusia había movilizado a unos 17 millones de hombres entre 1914 y 1917, la URSS moviliza a 34,5 millones a partir de 1939. Mientras que Estados Unidos había movilizado a 4,2 millones de hombres en 1917-1918, se movilizó a 16.350.000 a partir de diciembre de 1941. Alemania, por su parte, llegó a pasar de 13,2 millones de movilizados en 1914-1918 a 17,9 millones en 1939-1945, a costa de reclutar, al final del conflicto, a jóvenes de dieciséis años e incluso menos, y a hombres adultos hasta la edad de cincuenta y cinco años. Sin duda, no todos aquellos que formaban esas inmensas masas militarizadas conocieron en sus propias carnes la experiencia del combate: la complejidad creciente de la logística y de la administración de los ejércitos contribuyó al crecimiento del número de militares no combatientes, así como al aumento del número de los que no combatieron en la infantería, cuerpo en el que las pruebas corporales siguen siendo, con mucho, las más duras¹. Una vez hechas esas reservas, subrayemos que la prueba física de la guerra constituyó una especie de norma social para una mayoría de los hombres del mundo occidental entre 1914 y 1945.

Pero estos últimos no fueron los únicos. Nunca antes la actividad guerrera había hundido tanto sus raíces, y a tanta profundidad, en el tejido social de las naciones beligerantes. Los cuerpos de civiles se vieron menos libres cuanto que, a las obligaciones de la movilización económica y social, a las que las mujeres en particular pagaron un elevado tributo, se añadieron los efectos de una generalización de la actividad bélica que apareció a gran escala con la guerra de 1914-1918, que transformó a los civiles en blancos privilegiados del fenómeno bélico. Blancos indirectos debido a las privaciones materiales que agotaban el cuerpo, privaciones de alimentos sobre todo,

o debido a los largos desplazamientos unidos a los éxodos masivos y a los desplazamientos forzados. Blancos directos de las matanzas relacionadas con las invasiones y las ocupaciones, con los bombardeos estratégicos, con la hambruna (organizada o no) y con las deportaciones (con o sin pretensión exterminadora).

En resumen, la experiencia corporal de la guerra total entre 1914 y 1945 se tradujo en principio en una mortalidad masiva: 8,5 millones de occidentales murieron durante la Primera Guerra Mundial, casi exclusivamente combatientes, pues las pérdidas civiles fueron en comparación poco numerosas. Pero durante el conflicto siguiente, 16 o 17 millones de combatientes occidentales murieron, pero también lo hicieron 21 o 22 millones de civiles, sobre todo en Europa central, balcánica y oriental. A lo que se añadió una enorme mortalidad indirecta.

Durante el «segundo siglo XX», en el nuevo marco de la «revolución nuclear»², la experiencia de la guerra se vuelve claramente más limitada socialmente, pues algunas franjas de edad bien determinadas soportan de manera privilegiada sus pruebas corporales. Los 1,2 millones de reclutados franceses que sirvieron en Argelia entre 1954 y 1962 constituyen a este respecto la última «generación de guerra» del siglo XX en Europa occidental. Pero si 1,5 millones de hombres se colocaron bajo la bandera en Estados Unidos con el fin de servir en Corea, estos últimos no representaban más que un porcentaje muy pequeño del conjunto de jóvenes de dieciocho a veintiún años que entonces podían alistarse. Y si 3,4 millones de estadounidenses fueron a Vietnam entre 1965 y finales de 1972, sólo el 16 por ciento procedían del reclutamiento (cuyo pico se sitúa en 1966 con 382.000 hombres y que proporcionó el 88 por ciento de las tropas de infantería y soportó el 50 por ciento de las bajas). Incluso teniendo en cuenta a las generaciones de jóvenes soviéticos que combatieron en Afganistán de 1980 a 1989, o a los combatientes serbios, croatas y bosnios que se enfrentaron en la división de Yugoslavia en los años noventa, parece bastante claro que, en la segunda mitad del siglo XX, la experiencia corporal de la guerra pierde su carácter de generalidad social para convertirse en una excepción. Además, tiende a no ser compartida ya más que por voluntarios, que luchan en teatros alejados de la metrópoli. La experiencia corporal del combate se fue así distanciando poco a poco de las sociedades occidentales, muy desmilitarizadas además en comparación con la primera mitad del siglo. A finales de este último, todo ocurre como si la experiencia del fuego se hubiera vuelto inconcebible para

la mayoría. A pesar de la amenaza del terrorismo —de hecho muy difusa—, parece que la posibilidad de la afectación corporal inducida por la guerra, como combatiente o como civil, haya escapado definitivamente de nuestras expectativas. Pero eso no significa que la extremada violencia del siglo XX no pese en gran medida sobre nuestro presente, entre fascinación, victimización y desrealización.

I. EL COMBATE MODERNO: UNA NUEVA EXPERIENCIA CORPORAL

*Las herencias del cuerpo erguido*³

El soldado de principios del siglo XIX combate con el cuerpo erguido: se enfrenta de pie al peligro o, como mucho, de rodillas. Esta postura le viene dada por su arma, el fusil de pólvora, capaz de proyectar una bala redonda, lenta, poco penetrante, a una distancia útil de un centenar de metros, poco más. Un soldado muy experimentado puede recargarla dos veces por minuto, operación que no puede efectuar más que de pie. Y es también de pie como el tirador descarga su arma, de pie como carga la bayoneta contra el muro de balas al que se enfrenta. Semejante «técnica del cuerpo», si usamos la célebre expresión de Marcel Mauss⁴, está lejos de constituir una cuestión secundaria: la posición vertical del soldado no sólo viene impuesta por las condiciones tecnológicas del combate, sino que también es muy valorada a ojos de los propios combatientes. Todo un comportamiento de la batalla estigmatiza los comportamientos corporales instintivos que consisten en meter la cabeza entre los hombros y bajarla ante el fuego. Jean-Roch Coignet, en sus recuerdos, cuenta que en Montebello, el 9 de junio de 1800, con ocasión de su bautismo de fuego, que padeció en la tercera fila, bajó instintivamente la cabeza al paso de la metralla. Inmediatamente, su sargento mayor le dio un golpe plano con el sable, mientras le decía estas palabras: «No se baja la cabeza»⁵. En la extrema peligrosidad del campo de batalla, uno se tiene que mantener derecho. Físicamente, pero también, se supone, moralmente.

Por eso se trata de ser perfectamente *visible*, y no al revés. La estética del uniforme unía la puesta en práctica de la violencia de la batalla con la belleza del traje militar que había alcanzado su apogeo durante las guerras napoleónicas. El color vivo de los tejidos no sólo tenía como fin servir de reconocimiento en campos de batalla enturbiados por el humo desprendido por

la combustión de la pólvora negra. Igual que las partes brillantes de los trajes, está destinado a realzar el cuerpo del soldado, sobre todo en combate. Los peinados acentúan la altura, destacan la silueta. «El hombre tiene la necesidad de parecer alto, de elevar la frente», escribe Bachelard⁶: precisamente, no se debe subestimar aquí el terror que podía ocasionar la visión de las altas siluetas enemigas, montadas a caballo y acorazadas con metal. En Waterloo, un sargento británico describió en estos términos la brusca aparición de los coraceros franceses frente a su propia línea: «Su aspecto era terrorífico; ninguno medía menos de dos metros, llevaban cascos de metal y corazas sobre el pecho, en forma de pecho de paloma para desviar el impacto de las balas. Tenían aspecto de estar dotados de una constitución impresionante, yo pensé que no tendríamos la menor oportunidad frente a ellos»⁷.

Los ejércitos de principios del siglo XX conservaban muchos rasgos de esas exigencias antiguas en lo que se refiere a la postura erguida y a la estética del combate. La decisión de conservar el pantalón color grancé en el ejército francés antes de 1914 es muy conocida. Pero es menos conocido el hecho de que, incluso en ejércitos en los que, en la misma fecha, la funcionalidad había triunfado y se había pasado al color caqui, como en Gran Bretaña, o al *Feldgrau*, como en Alemania, se estaba lejos de renunciar a la pasamanería de colores vivos, a las piezas decorativas brillantes, como los cascos sin gran capacidad protectora, como el casco de punta de cuero cocido que se usaba en el ejército alemán. Su razón de ser estaba arraigada en una tradición muy antigua referente a la hechura de la silueta del guerrero.

A partir de entonces, el «adiestramiento» muy duro al que se sometían los reclutas de todos los ejércitos occidentales de principios de siglo —ese aprendizaje interminable de la rectitud corporal a través de las posiciones reglamentarias, la rigidez inmóvil de la posición en guardia, los gestos de presentación de armas (que, no debemos olvidar, crean la intimidad del soldado con su arma), la lenta adquisición del orden apretado y de la marcha al paso— se inscribía en la continuidad de muchas exigencias del combate que estaban en uso menos de cien años antes. En efecto, los soldados de principios del siglo XIX combatían hombro con hombro, ya que la débil potencia del fuego exigía esa concentración de hombres, garantía de la eficacia del tiro. Los oficiales mantenían a sus hombres al alcance de su voz y debían poder hacerlos maniobrar bajo el fuego. En total, los soldados debían vivir el terror del enfrentamiento «cosidos juntos», como expresaba con gran fuerza el general MacDonald después de Wagram (1809), ya estuvieran pa-

deciendo el fuego enemigo o recibiendo la carga de la infantería o la caballería adversarias. Esta rica herencia se seguía imponiendo en los cuarteles de antes de 1914. Como destaca Odile Roynette, el cuerpo estaba considerado como un espejo del alma de la tropa, «la inmovilidad y la rigidez se perciben como signos del control de uno mismo y de la impasibilidad que podrían exigírseles en el combate»⁸.

Pero ¿estaban los cuerpos de los soldados occidentales en esas fechas tan mal entrenados para el combate moderno como se suele pretender, teniendo en cuenta las hecatombes que tuvieron lugar después de 1914? Subrayemos más bien que, gracias a la «producción sistemática de un cuerpo militar»⁹ en plena afirmación desde el siglo precedente, nunca habían estado tan cuidadosamente preparados para las inmensas fatigas de la guerra. En el ejército francés, por ejemplo, que tuvo fama de no haber previsto las nuevas exigencias, ya no era una altura mínima que, desde 1901, era el criterio determinante cuando se hacía una revisión, sino el peso (cincuenta kilos como mínimo a partir de 1908), y también el perímetro torácico. Se suponía que este último crecía con una nueva gimnasia de inspiración sueca que se extendió por los regimientos en los primeros años del siglo, con el apoyo de la esgrima y de la natación. La marcha, sobre todo, seguía siendo un aspecto fundamental de la formación física para la guerra y de manera bastante acertada, teniendo en cuenta la rusticidad de la organización de todos los ejércitos en campaña a principios del siglo. Se efectuaba con un cargamento que sin duda se aligeró a partir de finales del siglo XIX, pero que llegaba todavía a pesar unos treinta kilos (saco, ropa y arma) y que había que poder llevar durante veinticuatro o veintiséis kilómetros al término de un entrenamiento progresivo. En la caballería y la artillería, las múltiples tareas y la necesidad de dominar al caballo suponían un adiestramiento físico más duro aún. En resumen, «los jóvenes más templados se acuestan todas las noches extenuados de fatiga durante los primeros meses, sea cual sea el arma a la que pertenezcan», comenta un médico en 1890¹⁰. Señalemos sobre todo que ese aprendizaje de una nueva cultura somática, «en el origen de un innegable sufrimiento físico»¹¹, se ha hecho menos abstracto, más cercano a la realidad de la guerra anticipada. La marca del entrenamiento prusiano, que llevó a las victorias del proceso de unificación alemana —sobre todo la victoria sobre Francia en 1870—, acercó la formación de los soldados a condiciones de combate más realistas: aprendizaje de la dispersión y del despliegue en tiradores, trabajo cada vez más desarrollado en terreno variado, localiza-

ción de los accidentes del suelo, búsqueda de refugios y excavación de la tierra (un entrenamiento que se había desarrollado mucho menos en Francia que al otro lado del Rin), aprendizaje de la apertura del fuego sobre el terreno (no limitándose ya al mero tiro contra el blanco); se trata, como dice el ministro de la Guerra en 1901, de poner en marcha una instrucción que forme a una infantería «dúctil y manejable», con vistas al combate¹².

Lo cierto es que en ninguno de los ejércitos occidentales se supo hacer evolucionar realmente esos aprendizajes corporales en función de las lecciones de los conflictos de principios del siglo (guerra de los Bóers, guerra ruso-japonesa, guerra balcánica), en las que los nuevos armamentos utilizados desmentían muchas de las anticipaciones de la guerra futura¹³. La subestimación de los efectos del fuego sobre los cuerpos es particularmente notable, como lo revela este texto de 1913 del doctor Ferraton, que se contaba entre los más grandes de la cirugía de guerra europea antes de 1914:

Los médicos siempre han soñado con proyectiles humanitarios que hieran lo suficiente como para detener al enemigo y lo bastante poco como para no producir lesiones muy graves [...] En realidad, con esas balas [de pequeño calibre], el dolor que se siente es débil; las lesiones producidas son lo bastante mínimas como para permitir al herido llegar solo al puesto de socorro; el proyectil, menos bacterífero, rara vez lleva consigo restos de ropa; los orificios que hace son normalmente limpios y estrechos; la evolución de los traumatismos es por principio más sencilla y rápida que antes; las complicaciones consecutivas son más raras¹⁴.

En realidad, lo que faltó fue no tanto la observación de los nuevos conflictos como la interiorización imposible de los datos que proporcionaba la experiencia, que no eran coherentes con todo un sistema de representaciones de lo que *debía ser* la guerra futura. Será, pues, la propia guerra la que, por medio de un potente efecto de retorno, modificará en profundidad el entrenamiento de los soldados durante el conflicto, al precio de un endurecimiento considerable de su preparación. Ése fue el caso en todas las clases que se reclutaron en el transcurso de la Gran Guerra¹⁵, pero la «aplicación de la experiencia» en el entrenamiento de los combatientes volvió a funcionar con ocasión del segundo conflicto mundial, como lo demuestra, por ejemplo, el entrenamiento sin piedad, y a menudo mortal, de las tropas alemanas que fueron llevadas a combatir en el frente del Este¹⁶, o el de

los marines entrenados para combatir en el Pacífico¹⁷ o en Vietnam. Sin embargo, ningún entrenamiento previo puede sustituir totalmente a la cultura somática adquirida en el mismo campo de batalla: en todos los conflictos del siglo XX, los soldados novatos, incluso los que están previamente muy bien entrenados, han sumado un número de pérdidas considerable en los primeros tiempos de su llegada al lugar de combate. Aunque sólo fuera porque no sabían agacharse a tiempo ni tirarse al suelo lo bastante rápido.

Las mutaciones de las técnicas del cuerpo

Desde la década de 1840 y más claramente a partir de la de 1860, la evolución del armamento (especialmente el fusil del soldado de infantería) empezó a hacer pasar al combatiente occidental de la posición vertical a la posición tumbada, mientras alejaba a los hombres unos de otros en los campos de batalla. Los nuevos retos tecnológicos superados a lo largo de las décadas de 1880 y 1890 confirman esta evolución con ocasión de los conflictos de principios del siglo (guerra de los Bóers entre 1899 y 1901, guerra ruso-japonesa de 1904-1905, guerras balcánicas de 1912-1913), pero fue sobre todo en la Primera Guerra Mundial cuando se transformó de manera definitiva la técnica corporal del combatiente occidental. A partir de ese momento, frente a una peligrosidad sin precedentes del campo de batalla, las exigencias de la protección individual imponen la postura agachada o, para mayor seguridad, tumbada.

La evolución tecnológica sobredetermina semejante evolución. El fusil de repetición de los ejércitos occidentales de principios del siglo XX lanza más de diez proyectiles por minuto en forma de balas cónicas —por tanto sumamente penetrantes— hasta una distancia útil de aproximadamente seiscientos metros. Éstas «hieren y matan en silencio»¹⁸ en un campo de batalla aparentemente vacío. A esta nueva eficacia del fusil individual se añade la de la ametralladora, ese arma típica de la guerra industrial, capaz de alzar ante ella un muro de balas a razón de 400 a 600 proyectiles por minuto. Por otra parte, la potencia de la artillería se multiplicó por diez con respecto al principio del siglo XIX. Domina a partir de ese momento el campo de batalla con un alcance de varios kilómetros. Aparece, pues, una ruptura fundamental con ocasión del primer conflicto mundial, durante el que las sociedades occidentales franquean un umbral de violencia decisivo en términos de actividad guerrera. Las pérdidas en combate se inscriben en niveles sin

precedente histórico: las medias registradas en los años 1914 a 1918 se elevan a cerca de 900 muertos franceses al día; más de 1.300 alemanes; se acercan a los 1.450 rusos. En el conflicto siguiente, Alemania registra más de 1.500 muertos al día, y la URSS, más de 5.400. Pero las jornadas más mortíferas del siglo son las de la Primera Guerra Mundial: del 20 al 23 de agosto de 1914, el ejército francés cuenta 40.000 muertos, de los que 27.000 caen sólo el día 22. El 1 de julio de 1916, el ejército británico cuenta 20.000 muertos y 40.000 heridos.

Después de 1945, sin embargo, los niveles de pérdidas se modifican y no tienen relación con las cifras alcanzadas durante los dos conflictos mundiales. Durante la guerra de Indochina, entre 1946 y 1954, las fuerzas francesas registran la pérdida de 40.000 hombres, es decir, lo que costaba de media un mes y medio de combates entre 1914 y 1918. En el transcurso de los treinta y siete meses de combate de la guerra de Corea, Estados Unidos pierde 33.629 hombres y cuenta 103.284 heridos, de los 1,3 millones de hombres que estuvieron en la península. Entre 1964 y 1973, en Vietnam, donde los combatientes llevan chalecos antibalas, se pierden poco más de 47.000 hombres en combate (56.000 contando accidentes y enfermedades), y 153.000 heridos, sobre un total de 2,3 millones de hombres que estuvieron en el lugar. Es decir, una media de quince muertos diarios, diez veces menos que en el segundo conflicto mundial. Las pérdidas masivas continúan sin duda acompañando el fenómeno bélico pero, en los conflictos disimétricos posteriores a 1945, se inscriben del lado de los adversarios de los combatientes occidentales: cerca de millón y medio de combatientes chinos y norcoreanos murieron y fueron heridos entre 1950 y 1953; y se contaron sin duda cerca de un millón de muertos entre las fuerzas norvietnamitas y vietcong entre 1964 y 1973.

En los años treinta, Walter Benjamin expresó perfectamente la mutación del combate que tuvo lugar a principios de siglo: «Una generación que aún había ido a la escuela en tranvía tirado por caballos se encontraba a descubierto en un paisaje donde nada era reconocible si no eran las nubes y, en medio, en un campo de fuerzas atravesadas por tensiones y explosiones destructoras, el minúsculo y frágil cuerpo humano»¹⁹. A partir de 1900 la nueva peligrosidad de los campos de batalla impone al soldado occidental la necesidad de tratar de proteger su cuerpo agachándose para desplazarse por toda la zona expuesta, arrastrarse y tumbarse en cuanto se encontraba bajo el fuego. Esas prácticas corporales se siguieron imponiendo: las fotografías

de reporteros de guerra estadounidenses en Vietnam, que pudieron acercarse mucho más a las zonas de combate que los periodistas de los conflictos precedentes o siguientes, muestran a los combatientes encogidos sobre sí mismos, en un agujero individual, en una trinchera o detrás del más tenue obstáculo natural, en posición casi fetal, utilizando una habilidad somática en la que es difícil de separar los gestos procedentes del entrenamiento previo y los que provienen de los reflejos elementales frente al peligro: en una postura más o menos lateralizada, el tórax y el vientre se pegan al suelo, una pierna está doblada para tratar de proteger la parte expuesta del vientre. La espalda —«esa espalda dura y combada como un caparazón [...] [ese] muro denso y curvo contra y en el cual se dejan ir nuestras debilidades»²⁰ (Michel Serres)— se ofrece a los impactos. Se ve claramente que los soldados se protegen la cabeza: con las manos, algunos se aprietan el casco contra el cráneo, rodeando la nuca con el antebrazo o la mano.

Esta actitud corporal traiciona especialmente el terror físico del bombardeo, que puede volverse incontrolable cuando es demasiado fuerte o demasiado cercano. Gabriel Chevallier, en *La Peur* (1930), lo describió retrospectivamente en estos términos:

[Los obuses] nos asediaron en oleadas apretadas, bien dirigidos hacia nosotros, cayendo a menos de cincuenta metros. A veces tan cerca que nos cubrían de tierra y podíamos respirar su humo. Los hombres que reían no fueron más que presas perseguidas, animales sin dignidad cuya carcasa no actuaba sino por instinto. Vi a mis camaradas, pálidos, con ojos enloquecidos, empujándose y amontonándose para no ser alcanzados cuando estaban solos, sacudidos como marionetas por los sobresaltos del miedo, abrazando el suelo y hundiendo el rostro²¹.

En ese momento de terror del bombardeo, la pérdida de control de los esfínteres y de las funciones más elementales del cuerpo se convierte en una cosa banal. Un soldado novato canadiense, atrapado bajo el fuego alemán durante la Segunda Guerra Mundial, lo recuerda en estos términos:

[El sargento] se había orinado en el pantalón. Se orinaba siempre cuando las cosas empezaban y, después, todo iba mejor. No se excusaba en absoluto, y fue entonces cuando me di cuenta de que en mí había algo que no era del todo normal [...] había algo caliente en el suelo, y parecía correrme a lo largo de la

pierna... Le dije al *sarge*: «*Sarge*, yo también me he orinado», o algo así. Él sonrió ampliamente y me dijo: «Bienvenido a la guerra»²².

Muchos otros elementos inseparables del antiguo comportamiento del combatiente erguido desaparecen con él. El caballero en primera línea, cuya montura acrecentaba tanto todas sus posibilidades corporales: más expuesto que el soldado de infantería, debe disimularse. La desaparición del caballo de guerra, ese elemento que fue durante tanto tiempo fundamental en el fenómeno occidental de la guerra, no se llevó a cabo de buena gana: en 1916, e incluso en 1917, los mandos aliados esperaban aún una oportunidad táctica que permitiera utilizar los caballos. El carro de combate, pero también el avión, fueron considerados por muchos caballeros como nuevas monturas que permitían recuperar la exaltación física y la eficacia de la carga a caballo.

La vestimenta del combatiente sufrió una evolución del mismo orden. La rica herencia uniformológica, que relacionaba la puesta en práctica de la violencia de la batalla con la estética de la vestimenta, desaparece de manera definitiva en 1914-1915 ante las exigencias del combate moderno. Éste impone a partir de ese momento la invisibilidad y es conveniente comprender totalmente semejante mutación, no sólo en términos de transformación de la experiencia combatiente sino también de representación de ésta en el seno de nuestras sociedades.

II. SUFRIMIENTOS CORPORALES

Cuerpos exhaustos

El combate moderno, violencia de una nueva intensidad, implica también una prolongada prueba física. El «modelo occidental de la guerra» puesto de relieve por Victor Davis Hanson²³, centrado en la batalla, supuso durante mucho tiempo un enfrentamiento de una violencia extrema pero breve —algunas horas como mucho, durante las cuales, en algunas batallas napoleónicas por ejemplo, se podía ver cómo eran puestos fuera de combate casi un tercio de los efectivos empleados—; semejante concentración de violencia en el tiempo y en el espacio debía permitir precisamente un resultado decisivo a fin de evitar toda prolongación de la guerra. Una de las características principales de la experiencia del combate moderno se basa por el contrario

en la *duración* de los enfrentamientos. Una de las primeras «batallas» modernas fue a este respecto la de Mukden, que enfrentó a los rusos y a los japoneses en Manchuria. Esta batalla prefigura en muchos aspectos el fenómeno de «campana continua» característica de los principales enfrentamientos del siglo XX: la pelea fue de trinchera en trinchera entre octubre de 1904 y febrero de 1905, antes de que las tropas japonesas no consiguieran hacer ceder a la defensa rusa, sin obtener de todos modos una penetración decisiva. Las «batallas» de la Primera Guerra Mundial llevaron hasta el absurdo esa mutación relacionada con la superioridad de la defensiva sobre la ofensiva. En realidad, no tienen de batalla más que el nombre: se trata más bien de auténticos asedios en campo raso, poniendo de hecho en práctica todas las técnicas (recuperadas y modernizadas) de la guerra de asedio tradicional: líneas de trincheras (esas murallas hacia abajo, en cierta forma), minas excavadas bajo las posiciones enemigas, granadas, artillería de tiro curvo, etcétera. Así fue como la «batalla» de Verdún duró diez meses; la del Somme, cinco meses; Ypres un mes en 1915 y cinco meses en 1917. La Segunda Guerra Mundial confirmó seguidamente este cambio. Pocos de sus combatientes conocieron la «guerra relámpago». La inmensa mayoría no vivió más que «campanas continuas», como la que se impuso en el frente oriental a partir del otoño-invierno de 1941 y de nuevo entre el principio de la batalla de Stalingrado y la caída de Berlín. Vuelven a tener lugar en Normandía en junio-julio de 1944, al sur de Roma en la «línea Gustav», entre noviembre de 1943 y mayo de 1944, después en el norte de Italia a partir del verano, en las islas del Pacífico, conquistadas por las tropas estadounidenses después de varios meses de combate (se luchó en Okinawa del 1 de abril al 25 de junio de 1945), o bien en Corea, donde, tras ser rechazado el enemigo chino al norte del paralelo 38, el conflicto degeneró «en una guerra de trincheras comparable a la de la Primera Guerra Mundial»²⁴. Se sabe igualmente que Dien Bien Fu fue un «Verdún sin Via Sacra» (general De Castries), en el transcurso del cual los combates se extendieron sin interrupción y sin posibilidades de relevo a lo largo de un periodo de dos meses. Es cierto que este fenómeno de campana continua no se impuso en todas partes; Vietnam constituye en este sentido el mejor ejemplo de lo contrario: un conflicto de baja intensidad, en el que el servicio obligatorio se limita a un año, y en el que las operaciones *search and destroy*, llevadas a cabo por pequeñas unidades, sin duda agotadoras, no dejan de ser interrumpidas por constantes vueltas hacia las bases de la retaguardia, bien equipadas para la recuperación física.

Pero aparte de este ejemplo, la campaña continua constituye la experiencia primera de la mayoría de los combatientes occidentales, sobre todo en el transcurso del periodo en el que el combate fue precisamente una experiencia social masiva. Se sabe por ejemplo que en Dien Bien Fu, donde rápidamente, es cierto, dejó de existir la más mínima oportunidad de descanso o de evacuación sanitaria, soldados en plena posesión de sus facultades físicas caían muertos bruscamente, sin herida alguna, sin signos previos²⁵. La «batalla» moderna alarga interminablemente la duración del estrés de los combatientes, esa reacción a la vez física, fisiológica y psíquica destinada a movilizar todas las capacidades de un individuo en situación de peligro vital pero que, prolongada más allá de las posibilidades humanas, suscita un agotamiento que inutiliza. Los combatientes se enfrentaron así a experiencias corporales y físicas sin precedente alguno en la historia de la actividad bélica occidental. Los casos de estrés llamado «sobrepasado» fueron frecuentes: los combatientes se vuelven de pronto ausentes con respecto a la situación, sus cuerpos se encuentran como paralizados en la posición en la que los ha sorprendido el peligro. Es a la luz de situaciones tan extremas como hay que contemplar esas fotografías de guerra que muestran a soldados postrados, rotos, con la mirada vacía, o bien derrumbados, dormidos en cualquier posición, tras haber pasado por experiencias físicas indecibles.

Pero el combate no lo es todo. También hay que tener en cuenta las «fatigas de guerra» más corrientes, también multiplicadas por el modelo de «campaña continua». La marcha, con el peso del armamento y del saco, sigue siendo a este respecto una de las grandes pruebas de combate del siglo XX. Sin duda el siglo anterior presencié cómo se afianzaba el navío y sobre todo el triunfo del tren (este último entre 1859 y 1870) como instrumentos de desplazamiento y de concentración de tropas; después, durante la Gran Guerra apareció el camión, sin el cual la «noria» que alimentó la batalla de Verdún no hubiera sido posible; a partir de la guerra de Corea, finalmente, el helicóptero comenzó su reinado; a continuación en Argelia y después en Vietnam, permitió distribuir a las tropas para las operaciones de limpieza con una versatilidad y una eficacia sin precedentes, a la vez que ahorraban muchas fatigas a los soldados de infantería. Pero ninguno de los medios de transporte del siglo XX ha podido evitar a los combatientes occidentales la terrible prueba de las interminables marchas en las zonas de combate o en su inmediata cercanía. Pensamos en el agotamiento de los soldados del ala izquierda del cuerpo de batalla alemán que

debieron atravesar Bélgica y todo el norte de Francia en 1914, a principios de la «guerra de movimiento»: es decir, cuarenta kilómetros al día para los soldados del ejército de Von Kluck, durante un mes, en pleno calor de agosto, ¡y además, combatiendo! La derrota, gran factor de desmodernización de los ejércitos, no deja más que la solución de la marcha a los soldados ansiosos por evitar la cautividad: las marchas de retirada de los soldados franceses en junio de 1940, las de los soldados alemanes del *Ostheer* a partir de las grandes derrotas de 1943, fueron inmensas pruebas corporales para los que las sufrieron. Fue también el caso de las «marchas de la muerte» que se hacían padecer a los cautivos: los de Bataan en 1942, por ejemplo, o los de Dien Bien Fu en 1954.

La experiencia de la guerra subvierte también en profundidad los ritmos normales del cuerpo. La relación con el tiempo se ve profundamente perturbada por la ausencia de sueño y por la irregularidad de las horas de descanso y de comidas. A pesar de las nuevas posibilidades logísticas, el avituallamiento a menudo falta. Las necesidades más elementales no pueden ser satisfechas y el hambre, y más a menudo aún la sed, fueron el pan de cada día de los combatientes del siglo XX. La campaña continua perturbaba también los cuidados higiénicos más elementales. La suciedad del cuerpo, su olor, la mugre que lo cubre²⁶, unidos a la imposibilidad de lavarse, de cambiarse de ropa interior e incluso de quitarse los zapatos durante largos periodos aparecen como sufrimientos específicos que padecen de manera especialmente intensa los soldados urbanos acostumbrados a una higiene cotidiana. En 1916, un diario de trinchera francés comenta que le resulta especialmente doloroso el «no lavarse jamás durante quince días, no cambiarse de ropa interior durante treinta y cinco días»²⁷. El modo operativo de las tropas estadounidenses en Vietnam, que volvían a bases bien acondicionadas y bien equipadas entre dos operaciones de «búsqueda y destrucción», constituyó una excepción más que una regla entre los combatientes del siglo XX. Añadamos que la intemperie agravaba considerablemente las pruebas a las que se sometía el cuerpo cuando los soldados permanecían expuestos a lo largo de inmensos frentes continuos: la lluvia se vuelve entonces un enemigo en sí misma (en el frente Oeste en 1914-1918, pero también en el Pacífico y en Vietnam), así como el frío, terrorífico en los frentes orientales europeos durante los inviernos de 1914-1918 y de 1941-1945. Las «campañas de invierno», el barro, fueron la pesadilla de los soldados del siglo XX.

Matanzas. El cuerpo y la guerra



1. Jean-Baptiste-Édouard Detaille, «¡Cabezas altas! ¡La metralla no es mierda!» El coronel Lepic en Eylau el 8 de febrero de 1807, siglo XIX, Chantilly, Museo Condé.

Mientras en segundo plano los caballeros bajan instintivamente la cabeza ante los proyectiles, su coronel se alza sobre los estribos, exponiéndose así al máximo. La exigencia ética del cuerpo erguido en el combate es tanto más sorprendente cuanto que se expresa aquí de manera soez a propósito.

2. Arriba a la derecha, hombres del XIV regimiento del tren de los equipajes militares preparando la comida, h. 1914, Francia.

El largo tiempo de pose que requerían las primeras fotografías en color explica el aspecto rígido de esta imagen de soldados franceses a principios de la guerra de 1914. De todos modos tiene el interés de destacar la vivacidad de los colores de sus uniformes al principio del conflicto: la preocupación estética por la indumentaria que se lleva al combate quema sus últimos cartuchos.



3. Soldado pegado al suelo, 22 de septiembre de 1967, Con Thien, Vietnam.

Una «técnica del cuerpo» característica del soldado occidental en el siglo XX: enfrentado a la prueba del bombardeo (aquí con mortero), el combatiente no tiene más solución que hundir su cuerpo en el suelo, tratando de protegerse el vientre y la cabeza.



4. Prisioneros americanos y filipinos, marcha de Bataan, mayo de 1942, Filipinas.

La «marcha de la muerte» de Bataan, en mayo de 1942, de una longitud de cien kilómetros, fue una prueba corporal extrema: ya agotados por semanas de combate, por la enfermedad y la malnutrición, más de seiscientos estadounidenses y varios miles de filipinos perecieron. Dieciséis mil más murieron durante las primeras semanas de cautividad.



5. Los marines del VII regimiento se recuperan en un Amtrak (vehículo de asalto anfibio) después de un combate en la región del cabo Batangan, noviembre de 1965, Vietnam.

En el combate moderno, la fatiga física y psíquica de los combatientes suele ser tan profunda que el sueño resulta posible en cualquier lugar, en cualquier momento y en cualquier posición del cuerpo.



6. Marines estadounidenses se despiertan en un campo de barro después de una fuerte tormenta de arena, 26 de marzo de 2003, Nasiriyah, Irak.

Incluso para los ejércitos más modernos, las condiciones de vida en el campo de batalla pueden volverse penosas rápidamente: estos soldados estadounidenses hundidos en el barro y empapados por la lluvia, en 2003, no dejan de tener relación con sus predecesores de 1914-1918.

7. Limpieza del campo de batalla por parte de las fuerzas británicas en los alrededores de Passchendaele, octubre de 1917, Bélgica.



8. Marines heridos transportados sobre un tanque transformado en ambulancia con ocasión de la ofensiva de Têt, 1968, Hué, Vietnam.

La recogida de heridos en el campo de batalla en 1914-1918 era a menudo de una lentitud extrema y se desarrollaba en unas condiciones de asepsia precarias. Los medios modernos (ambulancias, trenes sanitarios) intervenían más adelante en la cadena de auxilio. El contraste es grande con esta evacuación, que sin embargo fue improvisada, en Vietnam: a falta de helicóptero sanitario, un tanque sirve para transportar heridos, algunos de los cuales vemos que ya han sido vendados. La presencia de un gotero muestra los progresos efectuados en el tratamiento de choque.



9. Otto Dix, *Jugadores de cartas*, 1920, propiedad común de la Asociación de Amigos de la Nationalgalerie y de los Staatliche Museen zu Berlin.

Las formas de combate durante la Primera Guerra Mundial multiplicaron las heridas en la cara, cuya reconstrucción exigía largas esperas, con resultados a menudo mediocres. El espectáculo de las «caras destrozadas», y también de los mutilados, fue, pues, una realidad que se imponía en las sociedades europeas de entreguerras. Otto Dix, con una crueldad muy particular, convirtió los destrozos corporales que dejó la guerra en un tema favorito de su obra de grabado y pintura.





10. Fritz Erler, «¡Ayudadnos a vencer! Suscribid los bonos de guerra», 1917, Alemania.

11. Arno Breker, *Wehrmacht*, 1938, patio de honor de la nueva cancillería del Reich, Berlín.

Este cartel dibujado por Fritz Erler para la sexta emisión de bonos de guerra (1917) marca la irrupción del «hombre nuevo» encarnado por el soldado de tropa de asalto con casco de acero y ojos claros, forjado en la hoguera de las grandes batallas de material del año 1916. Esta estética física, surgida de la Gran Guerra, característica de «la invención de la virilidad moderna» (George Mosse), anuncia en gran medida el ideal corporal nazi, tan claramente expresado por la estatuaria de Arno Breker.



Página siguiente

12. Cabeza cortada de un soldado japonés quemado con napalm, febrero de 1943, Guadalcanal, islas Salomón.

La cabeza de ese soldado japonés quemado con napalm, que expresa toda la atrocidad de una muerte semejante, fue colocada como adorno sobre un tanque enemigo neutralizado por los soldados estadounidenses en Guadalcanal en 1943: profanación del cuerpo del adversario, puesta en escena terrorífica y práctica de caza parecen confundirse aquí.

13. Natalie Nickerson agradeciendo a su *boyfriend* que le enviara el cráneo de un soldado japonés, mayo de 1944, Phoenix, Arizona.

Esta joven obrera de las fábricas de guerra de Arizona recibió en 1944 el cráneo de un soldado japonés enviado desde Nueva Guinea por su *boyfriend* y trece de sus camaradas, que lo habían firmado: una buena muestra de la radicalidad de los procesos de deshumanización del cuerpo enemigo durante la guerra del Pacífico.



14. A la izquierda, interrogatorio de un pastor detenido en el yebel, operación H, octubre de 1960, en las altas llanuras al sur de la Kabilia.

15. Prisioneros iraquíes visiblemente golpeados por las fuerzas de policía iraquíes, junio de 2004, Bagdad, Irak.

La velocidad de los golpes infligidos a la víctima durante un interrogatorio en Argelia impide distinguir el rostro del actor principal, pero la risa de sus compañeros se ve perfectamente. Comprobamos hasta qué punto las prácticas de tortura se llevan bien con el placer de los verdugos y la

expresión de la crueldad. Más que «hacer hablar», la tortura pretende inscribir sobre el cuerpo de la víctima el poder de los que lo dominan totalmente en ese momento. También es éste el sentido de los tratamientos infligidos a ciertos prisioneros por parte de las fuerzas estadounidenses tras la guerra de Irak en 2003.



16. Vista desde helicóptero que descubre un campo de cadáveres de soldados norvietnamitas agrupados por medio de cuerdas para ser enterrados en una fosa común, febrero de 1967, Vietnam.



17. Helicóptero estadounidense aterrizando para recuperar los cuerpos de soldados estadounidenses muertos en combate, enero de 1971, Vietnam.

A partir de la guerra de Corea, el helicóptero empieza su reinado, que se afianza en el conflicto vietnamita. Ahorra muchas fatigas físicas a los soldados y sirve también para recuperar cadáveres, envueltos aquí en la *body bag*, ese sudario de plástico que permite no seguir dejando los cuerpos expuestos a la vista de los combatientes. Pero el helicóptero también puede, por suspensión, servir para el agrupamiento de cadáveres enemigos, tratados en el presente caso con una ausencia de respeto sin duda voluntaria.

18. Cuerpos de soldados muertos en combate cerca de la granja de Guillemont, esperando ser enterrados, octubre de 1918, Francia.



19. Cementerio militar, 1916, Francia.

Las cruces de madera de la guerra de 1914-1918, colocadas aquí sobre los cadáveres antes de su inhumación, marcan un nuevo respeto hacia el cuerpo del soldado muerto en combate. En cuanto al igualitarismo de las necrópolis militares, también en este caso se trata de una novedad. Una vez muertos, los mártires de la patria son todos iguales: en este sentido, el cementerio militar se convierte también en una construcción ideológica, puesta en escena de una comunidad cívica perfectamente unida en su combate patriótico.



20. Un médico forense examina una body bag que contiene restos humanos procedentes de Srebrenica, julio de 2005, Tuzla, Bosnia-Herzegovina.

Gracias a los análisis de ADN, hoy los cuerpos pueden ser identificados, como es aquí el caso de los cadáveres exhumados en los emplazamientos de los asesinatos en masa de Srebrenica en 1995. La no identificación de los cuerpos en tiempo de guerra —cuerpos de civiles o cuerpos de soldados—, que torturó a tantas familias de «desaparecidos» durante el siglo XX, tiende así a desaparecer.



21. El ataúd que contiene los restos de un soldado canadiense, llevado por soldados que representan a todos los cuerpos del ejército, mayo de 2000, Vimy, Francia.

El culto al cuerpo de un soldado desconocido es la gran innovación conmemorativa de la Gran Guerra. La fuerza del símbolo perduró mucho más allá de los años veinte y treinta, como lo demuestra esta exhumación acaecida en Vimy en 2000, previa a una inhumación en la capital de Canadá.





22. Soldados estadounidenses de maniobras probando el sistema Land Warrior, 17 de septiembre de 1998, Fort Benning.

23. Publicidad de los trajes de combate Land Warrior, Estados Unidos.

Un nuevo cuerpo para un combatiente con mucha más capacidad sensorial. Menos vulnerable en el campo de batalla, será temible para cualquier adversario que no vaya equipado de la misma manera.

Cuerpos heridos

La nueva manera de combatir multiplicó los traumatismos físicos. La bala moderna, propulsada por pólvora sin humo aparecida a finales del siglo XIX, causó heridas de una gravedad sin precedentes debido a su fuerza de penetración y al efecto de soplido que acompañaba al impacto. En cuanto a las astillas proyectadas a alta velocidad en el momento de la explosión de los obuses, su fuerza viva es tal que permite a las más grandes desgarrar los cuerpos, arrancar cualquier parte del organismo humano. Desde 1914-1918, la artillería pudo causar entre el 70 y el 80 por ciento del total de las heridas que se registraron en los ejércitos occidentales, cuya cifra (de hecho muy poco precisa) se elevó sin duda a más de 21 millones. La proporción no cambió en absoluto durante el segundo conflicto mundial: la experiencia de combate del siglo XX fue al principio, en conjunto, una vivencia terrorífica del bombardeo de artillería, al que hay que añadir los bombardeos con mortero y lanzagranadas, así como el bombardeo con aviones, acerca del cual Marc Bloch, en *La extraña derrota*, señalaba que «posee, ese bombardeo caído de los cielos, una capacidad de espanto que no le pertenece ciertamente sino a él»²⁸. ¿Cómo no iba a encontrarse prodigiosamente aguzado por la diversificación y la eficacia crecientes de los armamentos el sentido de la propia vulnerabilidad de los combatientes? Desde el punto de vista de una historia de la corporeidad, los carros de combate, cuyo reino se anuncia en el transcurso del año 1918, merecen una mención especial por su capacidad de aplastamiento y de destrozo de los cuerpos bajo la acción de sus orugas, a las cuales pueden quedar adheridos jirones de cuerpos humanos²⁹.

La nueva violencia sigue siendo en gran medida anónima. Ese anonimato de la herida y de la muerte va unido al creciente alcance de las armas: no se sabe a quién se mata ni quién te mata, incluso aunque una parte de la violencia, mal conocida y cuantitativamente marginal, siga siendo de tipo interpersonal, especialmente en forma de combates cuerpo a cuerpo. Esta despersonalización de la muerte dada y recibida se acrecentó aún más gracias a los nuevos armamentos como las minas, capaces de matar y mutilar sin presencia enemiga alguna, y que se afirman como uno de los grandes agentes vulneradores de la Segunda Guerra Mundial y del medio siglo que la sucede (3 por ciento de los muertos del ejército estadounidense entre 1941 y 1945, 11 por ciento en Vietnam).

La carrera de velocidad emprendida entre los progresos de los servicios sanitarios y los medios para matar nunca la han ganado fácilmente los pri-

meros. Sin duda, desde principios de siglo, ya no se muere sino excepcionalmente por enfermedad en la guerra, debido sobre todo a las vacunas contra el tétanos y el tifus. Pero la muerte violenta triunfa en su lugar. Algunos estudios comparativos que observan las tasas de supervivencia de los heridos procedentes de regimientos ingleses presentes en Waterloo en 1815, comparados con los del Somme en 1916, parecen así indicar que éstas se degradaron, y no al contrario, de un siglo al otro. Los heridos que entraron en la cadena de cuidados sanitarios durante la Gran Guerra fueron alcanzados en un 70 por ciento de los casos en los brazos y en las piernas. No porque los miembros estén más expuestos que el resto del cuerpo, sino porque las heridas en la cabeza, en el tórax o en el vientre provocaban en general la muerte inmediata, antes incluso de que fuera posible socorrerlos.

La presencia de inválidos de guerra en gran número en las ciudades y pueblos se convirtió, pues, en una realidad desgarradora de las sociedades europeas entre las dos guerras. Al principio de la Gran Guerra, se amputaban masivamente los miembros afectados a fin de evitar una gangrena tanto más frecuente cuanto que la masa de los heridos sobre los campos de batalla atascaba la cadena de cuidados sanitarios, retrasando la administración de los primeros cuidados. Mejores tiempos de evacuación y técnicas más eficaces de lavado de heridas permitieron más tarde limitar el número de operaciones mutiladoras. También se intervendrá cada vez más en el caso de las heridas en el tórax y en el vientre, que antes resultaban casi siempre mortales si la herida era profunda. También durante la Gran Guerra se vieron los primeros implantes que permitían remediar, al menos en parte y a costa de múltiples operaciones que tenían como resultado hospitalizaciones interminables, las espantosas destrucciones del rostro provocadas por las nuevas condiciones del combate moderno. Las «caras rotas» se convirtieron entonces en las víctimas emblemáticas del combate moderno: una delegación de antiguos combatientes franceses, con los rostros espantosamente mutilados, asistió a la firma del tratado de Versalles en junio de 1919 y, en Alemania, Otto Dix hizo de los mutilados del rostro un tema central de su obra en grabado, y después en pintura, a partir de mediados de la década de los veinte. Sufrimientos: la minusvalía facial comprendía no sólo varias funciones esenciales de la cara, sino que además, la desfiguración destruía los mecanismos de interacción con los demás y obligaba a una difícil, incluso imposible, reconstrucción de una nueva identidad. Los amputados de miembros, por su parte, tuvieron que vivir con los dolores, a menudo es-

pantosos, causados por la extremada sensibilidad de sus muñones, por una parte, y por la de sus «miembros fantasmas», por otra. Pero los que soportaron esos sufrimientos corporales durante toda una vida no hablaron nada o casi nada de ellos³⁰.

Si «la gama de las heridas no ha sufrido modificaciones radicales» en el transcurso del siglo XX³¹, el manejo de los cuerpos heridos conoció una primera mejora durante el segundo conflicto mundial, aunque de manera desigual y parcial³². Los cuidados prodigados a los heridos del Ejército Rojo fueron especialmente rudimentarios, lo que explicaba por una parte la inmensa mortalidad soviética y la relación del número de muertos con el número de heridos (un muerto por menos de dos heridos, contra tres o cuatro en los demás ejércitos, según una proporción que no cambió entre principios y mediados de siglo). Por la parte anglosajona, sin embargo, la utilización de la penicilina (producida industrialmente a partir de 1943) permitió el tratamiento de las heridas suturadas y la prevención del envenenamiento de la sangre por septicemia, y abrió el camino a los nuevos tratamientos ortopédicos de los miembros afectados. La gangrena gaseosa, en la que era indicada la amputación, desaparece en el campo anglosajón, aunque sigue existiendo en el ejército alemán, sobre todo en el frente del Este. El perfeccionamiento de las transfusiones de sangre y de las posibilidades de su conservación y almacenamiento permitió envíos masivos de plasma hacia los teatros de operaciones. El desarrollo de conocimientos sobre el shock y la reanimación, la posibilidad de llevar a cabo anestias prolongadas, el desarrollo de la cirugía torácica, y finalmente el desarrollo de las evacuaciones en avión (en el frente del Este, en África del Norte, en el teatro del Pacífico) comenzaron a transformar la suerte de los heridos en combate. De 1950 a 1953, en Corea, la reconstrucción vascular progresa, pero son sobre todo las 70.000 evacuaciones realizadas por los helicópteros sanitarios las que desempeñan un papel clave en la reducción de la mitad del número de los «muertos debido a sus heridas». En Vietnam, el *dust off* de las evacuaciones sanitarias en helicóptero acentúa aún más el proceso (sólo un 1 por ciento de los soldados muere después de que se les haya recogido), haciendo disminuir significativamente el número total de muertos en combate. Todo indica que la medicina de guerra occidental, sobrepasada a principios de siglo por los progresos del poder de las armas, ha tomado la delantera a partir de los años cuarenta.

Del cuerpo a la psique

Que la guerra fuera susceptible de provocar importantes desórdenes psíquicos ya lo sabían los médicos militares de principios del siglo XIX, aunque esas realidades mal conocidas se nombraban con otras palabras que las que se emplean hoy, como «nostalgia» o «viento de la bala de cañón», por ejemplo. Pero fueron los conflictos modernos los que hicieron aumentar considerablemente el número de «heridos psíquicos», obligando a los servicios sanitarios de los ejércitos a tener en cuenta sus casos y a poner en práctica procedimientos terapéuticos.

Si la guerra ruso-japonesa de 1904-1905 es testigo de los primeros ingresos psiquiátricos de combatientes, es una vez más la de 1914-1918 la que constituye la ruptura principal: en el lado francés, por ejemplo, las pérdidas psíquicas se elevan a un 14 por ciento del total de las bajas. La confusión del vocabulario revela sin embargo la de las representaciones: los médicos franceses hablan de «conmoción», sus homólogos británicos, de *shell-shock*: señal que tanto unos como otros imaginan que las alteraciones psíquicas de las que se tienen que ocupar están relacionadas con desórdenes neurológicos provocados por la violencia de las explosiones. Los médicos alemanes, a través de la noción de *Kriegsneurosen*, utilizada desde 1907, o la de *Kriegshysterie*, perciben que las alteraciones mentales de los combatientes tienen su origen en un sufrimiento de orden psíquico, y no neurológico. Pero, a pesar de los titubeos en los tratamientos, es durante la Gran Guerra y en el marco de los ejércitos aliados donde se utilizaron los primeros principios terapéuticos destinados a orientar toda la psiquiatría llamada «del antes» hasta nuestros días, y que consisten en particular en intervenir inmediatamente y en mantener al soldado afectado cerca del campo de batalla, a la vez que se fomentaba en él la esperanza de curación. Esos principios los redescubren los estadounidenses a partir de 1942-1943 en África del Norte y en el Pacífico: tendrán que enfrentarse a la hospitalización de más de 900.000 «bajas físicas» e incluso a ciertos picos espectaculares en el transcurso del año 1944, y hasta en 1945, como en Okinawa, donde las bajas de este tipo se multiplicaron por diez. Además, tienen que admitir la normalidad de ese tipo de alteraciones: la casi totalidad de soldados afectados tras una exposición prolongada al peligro, como confirman las experiencias de Corea y de Vietnam (200 a 240 días de presencia en zona de operaciones, según datos del ejército estadounidense).

Pero las cifras de epidemiología psiquiátrica deben tomarse con cautela. ¿No miden sobre todo la sensibilidad de los servicios médicos a ese tipo de

daño, así como la capacidad (creciente) de los combatientes para reconocerlo? Sea como sea, todo indica un claro aumento de las bajas psíquicas en los conflictos de finales de siglo: el 30 por ciento de las bajas del ejército israelí en la guerra del Yom Kippur fueron de tipo psíquico (hasta el punto de suscitar una total reorganización de los dispositivos de tratamiento psiquiátrico israelíes, a partir de entonces centrados en los *debriefings* sistemáticos entre psiquiatras y combatientes lo más detallados posibles de las fases de combate). Las fuerzas de mantenimiento de paz, a finales del siglo XX, deben beneficiarse también de un apoyo psicológico tanto más intenso cuanto que las alteraciones psíquicas se revelan particularmente frecuentes entre estos «combatientes» de una nueva clase que, pudiendo servir de objetivo pero sin poder utilizar sus armas más que en función de reglas muy estrictas de apertura de fuego, tienen la impresión de no estar ni en la guerra ni en el combate, sino en el centro de una «masacre» de la que se sienten víctimas privilegiadas³³.

La psique nos lleva aquí directamente a lo somático, en el sentido en que fueron las diferentes formas de agresión sensoriales unidas al combate las que estaban en el origen de los traumas de los combatientes. En este campo prima la vista, en particular el choque visual que representa el espectáculo de un cadáver, de un cuerpo herido o, peor aún, de un cuerpo desmembrado, cuya visión es entonces inseparable de la anticipación de lo que puede ocurrir al propio cuerpo. En ese instante, el otro es uno mismo. Con gran claridad, Marc Bloch supo describir esta angustia del desmembramiento en su *Extraña derrota*, ese ejemplo único de una antropología histórica de la violencia del combate por medio de un testigo de dos experiencias de guerra sucesivas: «El hombre, que teme siempre la muerte, nunca soporta tan mal la idea de su final como cuando se añade la amenaza de un despedazamiento total de su ser físico; el instinto de conservación no tiene quizá forma más ilógica que ésta; pero tampoco ninguna que esté más profundamente enraizada»³⁴. La psiquiatría militar contemporánea nos indica que, aun siendo menos impresionantes, otros espectáculos visuales pueden ocasionar graves sufrimientos psíquicos: los caballos heridos o muertos, por ejemplo, fácilmente evocadores de la suerte de los hombres debido a la proximidad antropológica entre los primeros y los segundos; las ruinas, que también recuerdan la corporeidad, ya que el hábitat es la envoltura protectora del cuerpo humano; los bosques destruidos por la metralla, el árbol que se convierte a su vez en metáfora del cuerpo del hombre.

El oído también se ve afectado, por ejemplo cuando se oyen, insostenibles, los gritos de los heridos. Se satura con el ruido de las explosiones, cuya vibración puede atravesar el cuerpo hasta el punto de crear a la larga un sopor especial que permite a muchos soldados dormirse, a veces a su pesar, bajo el ruido de las balas. El tacto también participa, como cuando no puede evitarse el caminar sobre los cuerpos de los camaradas muertos o heridos, situación frecuente en las trincheras y túneles estrechos de la Gran Guerra. O cuando son proyectados sobre la propia piel fragmentos de carne o de huesos que proceden de camaradas que han sido alcanzados cerca. «Es horrible constatar que el cuerpo humano [...] al que alimentamos, cuidamos, adornamos con tanto cuidado, no es de hecho otra cosa que un envoltorio frágil, lleno de materias repugnantes», resume el teniente de marines Philip Caputo³⁵. El olfato, finalmente, es agredido sobre todo por el espantoso olor a putrefacción de los cadáveres en descomposición ya que la peligrosidad del campo de batalla impide cualquier forma de sepultura: «Es el olfato el que nos hace odiosa la promiscuidad con nuestros semejantes tras su muerte, tanto, que no podemos acostumbrarnos»³⁶. Por medio de la herida voluntaria, que los médicos de los servicios sanitarios tratan de localizar, por medio también del suicidio, numerosos combatientes del siglo XX volvieron contra su propio cuerpo una violencia exterior que ya no podían soportar.

Muchas alteraciones psíquicas unidas a semejantes experiencias sensoriales aparecen después a largo plazo. Entre las tropas británicas que participaron en la guerra de las Malvinas en 1982, se registró un 50 por ciento de neurosis traumáticas cinco años después del fin de los combates. Los estadounidenses llamaron PTSD (*post traumatic stress disorder*) a las neurosis aparecidas después del combate, generalmente tras un tiempo de latencia de algunos meses; los franceses prefieren hablar de «trauma» para designar los espectáculos —generalmente visuales— que han «hecho fractura» en la psique de los combatientes: a menudo es una simple *mirada*, la de un enemigo que ha querido matarnos o al que se ha querido matar, y a través de la cual ese sujeto «se ha visto muerto», en una repentina desaparición de «la ilusión de inmortalidad»³⁷. Sea como sea, hoy día sabemos que el coste de la experiencia del combate moderno no es solamente de orden corporal. Todo ocurre como si las formas del combate en el siglo XX hubieran sobrepasado definitivamente las capacidades psíquicas de adaptación y de resistencia de los soldados encargados de ponerlas en práctica.

Cuerpo humillado, mito del guerrero

Ese combatiente tumbado bajo el fuego, tan invisible como puede, con la ropa sucia y embarrada, impotente frente a la intensidad del fuego, agotado, traumatizado, es un hombre que sabe lo que significa el terror físico y la humillación provocada por su propio terror. Sus habilidades unidas al entrenamiento, a la experiencia, a la resistencia y al coraje físico, desempeñan sin duda un papel, pero tienen poco peso frente a la eficacia del fuego anónimo y ciego, característica del combate moderno. ¿Acaso el campo de batalla del siglo XX no ha dejado de ser definitivamente ese «campo de gloria» que evocaban en sus recuerdos los veteranos de las campañas del Primer Imperio? La experiencia combatiente es fealdad a partir de ese momento, y son los términos de «carnicería» o de «matadero» los que aparecen bajo la pluma de tantos testigos, señalando así la deshumanización de un cuerpo combatiente relegado al estatus de carne sobre el mostrador. De pronto, toda significación tiende a retirarse de la práctica del combate, la guerra se convierte en un hecho absurdamente repugnante. A lo que se añaden las dificultades de las salidas del conflicto para hombres a menudo física o psíquicamente inválidos, o, de forma más simple, socialmente desclasados: volver de la guerra se vuelve aún más difícil en ausencia de toda economía moral del reconocimiento (pensamos en los soldados de las potencias centrales después de 1918, en los soldados alemanes después de 1945, en los soldados de Indochina y en los de Argelia, incluso en los soldados estadounidenses que volvieron de Vietnam)³⁸. A partir de ese momento, ¿cómo encontrar en el combate y en su recuerdo esa autoestima tan particular que se adjudicaba en otro tiempo a semejante experiencia? El pacifismo del siglo XX procede en gran medida de esta desvalorización de una experiencia corporal que durante mucho tiempo se tuvo en gran estima.

Paul Fussell, veterano de la Segunda Guerra Mundial que se convirtió en profesor de literatura especialmente atento al lenguaje de los soldados, demostró muy delicadamente hasta qué punto el lenguaje combatiente del siglo XX había traducido esa humillación física profunda y su interiorización. Desde la Primera Guerra Mundial, la «lengua fresca» de los soldados anglosajones pretende ser sistemáticamente despreciativa hacia el propio cuerpo y hacia el de los demás. La obscenidad y la escatología aparecen de manera natural, contaminando de pronto y aparentemente sin propósito alguno todo el lenguaje. Las palabras *shit* y *fucking*, en particular, tienden a combinarse con todas las palabras del vocabulario y todas las abreviaciones

en uso de la vida militar. «*Fucking* se había vuelto tan banal y pesado en la época de la guerra del Vietnam», señala el autor, «que los estadounidenses se limitaban a hacer una simple alusión, aligerándola gracias al uso moderno de la abreviatura. Así, un recién llegado era un FNG, o un *fucking new guy* [...]. La pulsión de envilecimiento», concluye Fussell, «alimentada a la vez por el odio y por el miedo, parece no convenir más que a las fuerzas armadas»³⁹.

Más allá del antimilitarismo del comentario, quizá habría que preguntarse en qué medida esa expresión de vulgaridad venía a compensar la miseria sexual generalizada en el seno de los ejércitos en campaña. ¿Son los frentes ese «lugar asexual» evocado por Paul Fussell cuando describe los teatros de operaciones de las tropas anglosajonas durante la Segunda Guerra Mundial? «Ni la frustración sexual, ni el deseo irreprimible preocupaban, en general, a los combatientes de primera línea», sostiene el autor. «Tenían demasiado miedo, demasiado quehacer, demasiada hambre, estaban demasiado agotados y desesperados para pensar en el sexo, por poco que fuera»⁴⁰. Es posible. Pero se sabe por otra parte que durante la Primera Guerra Mundial, la imaginería erótica procedente de la prensa ilustrada «lo invadió todo, lo sumergió todo; llegó hasta la primera línea, se derramó por las tiendas de campaña, se pegó a las paredes y... se aferra al soldado en solitarias tristezas»⁴¹. El fenómeno está más claro aún durante el segundo conflicto mundial: la circulación de revistas y de libros eróticos fue un fenómeno masivo dentro del ejército estadounidense. Siempre difíciles de documentar, las prácticas sexuales no dejan de aflorar en las fuentes: la masturbación, muy poco comentada en medios combatientes en 1914-1918, se evoca mucho más abiertamente en los testimonios que surgen del conflicto siguiente. También se sabe que el recurso a la prostitución se convirtió en un fenómeno masivo en todas las zonas de retaguardia durante los diferentes conflictos. En cuanto a la homosexualidad —que se sabe inevitable en comunidades de hombres apartados de toda presencia femenina, y sometidas además a situaciones de estrés que tienden a favorecer la transgresión de las normas socioculturales en vigor—, sigue siendo un tema ampliamente tabú en el testimonio de combatientes del siglo XX⁴².

Pero no se trata de seguir aquí un protocolo complaciente que preferiría no contemplar la experiencia del combatiente más que bajo el ángulo de la victimización. Sin duda hay historiadores que han podido afirmar, no sin razón, que el primer conflicto mundial en particular había «desmembrado al hombre», atacando de manera crucial a las formas de la masculinidad

tradicional⁴³. Sin embargo, mientras la experiencia del cuerpo del guerrero moderno entra en total contradicción con el mito masculino supuestamente afecto a la actividad guerrera, ¿no es una de las grandes paradojas del siglo xx el que un modelo corporal —y también moral— del combatiente haya conseguido sobrevivir a la mutación de la actividad guerrera occidental emprendida durante la década de 1900? Sin duda el estereotipo del guerrero occidental estaba demasiado unido desde hacía mucho tiempo —desde finales del siglo xviii, dice George Mosse⁴⁴— a la predominancia de la virilidad moderna como para ceder tan fácilmente su lugar. En una especie de exorcismo de las nuevas realidades guerreras, cuya dimensión compensatoria y propiciatoria merecería ser cuestionada, ¿no procede el ideal corporal fascista directamente de la experiencia de los campos de batalla modernos? Desde 1917, Fritz Erler, futuro retratista de Hitler, en un cartel que dibujó para la sexta emisión de bonos de guerra alemanes, dibuja sus rasgos: el soldado, cubierto por el famoso casco de acero (*Stahlhelm*) emblemático de los combates de las tropas de asalto en Verdún y en el Somme, llevando granadas de palo y máscara de gas, parece haberse liberado del alambre de espino del *no man's land* que tiene al fondo. Los rasgos de su rostro están marcados por la determinación. La mirada, sobre todo, es esencial: los ojos chispean, sin que se sepa si miran hacia la victoria, hacia la muerte o hacia una forma personal de lo absoluto. Ese soldado, cuyo cuerpo y cuya alma se han endurecido bajo el fuego de los combates, ya es el «hombre nuevo» fascista, que encontramos también en los monumentos a los muertos. El fascismo italiano y el nazismo alemán sistematizan el modelo, a la vez que lo liberan de las realidades concretas del combate moderno: los guerreros de músculos hipertrofiados y osamenta rígida de las esculturas y bajorrelieves de Joseph Torak y de Arno Breker están desnudos y llevan espada, en una imitación «brutalizada»⁴⁵ del guerrero antiguo.

Bajo su forma fascista, el modelo viril moderno surgido de la lectura de extrema derecha de la experiencia de combate de la Primera Guerra Mundial, y que después fue radicalizado en el transcurso de la Segunda, no sobrevivió a la derrota del Eje. Eso no significa que no haya seguido sobreviviendo bajo otras formas, y eso hasta nuestros días. George Mosse subraya de hecho su persistencia hoy día, mucho más allá de los medios militares: «Lo que se cuestiona», señala con mucha exactitud, «no es la muerte del estereotipo, sino las modalidades de su erosión»⁴⁶.

III. CUERPOS DEL ENEMIGO, CUERPOS DE LOS CIVILES, CUERPOS DE LOS MUERTOS

La ampliación de la noción de enemigo

El nuevo contexto guerrero contribuyó a hacer volar en pedazos muros enteros de un edificio muy antiguo: el de las normas occidentales que se aplicaban al enfrentamiento militar. El derecho de la guerra pretendía implicar que los indefensos no fueran atacados: soldados heridos, combatientes hechos prisioneros, civiles. Estas diversas categorías fueron objeto en el siglo XIX y a principios del siglo siguiente de una codificación internacional escrita que tenía su origen en un *ius belli* no escrito mucho más antiguo: fue el objeto de las convenciones de Ginebra de 1864 (completadas en 1929 y 1949) y de las de La Haya de 1899 y 1907 (prolongadas en 1922-1923). Pero, en el siglo XX, la extrema violencia de la guerra no tuvo solamente como origen las mutaciones tecnológicas que hemos comentado: sus raíces son también de orden cultural, deben buscarse en los sistemas de representaciones de los propios beligerantes. En la brutalidad del combate moderno, a través del frecuente sentimiento de defenderse y de defender su propio país con toda legitimidad, han desaparecido así numerosos procedimientos de limitación.

Desaparecido en el frente. A partir del primer conflicto mundial, la tregua durante la aparición de los camilleros va desapareciendo para no reaparecer jamás, salvo de manera excepcional: los heridos agonizan en el lugar del combate y, generalmente, se dispara sobre los rescatadores. La antigua tradición de la cautividad bajo palabra, reservada a los oficiales enemigos y conservada hasta los primeros días de la Gran Guerra, desaparece a su vez a favor del internamiento en campos de concentración.

Desaparecido lejos del frente. El bombardeo estratégico de las ciudades enemigas, y sobre todo de las capitales, marca una transgresión importante que apareció por primera vez en la Primera Guerra Mundial, antes de los radicalismos de la guerra de Etiopía, de la guerra de España y, por supuesto, del segundo conflicto mundial, que acabó con el bombardeo atómico de Hiroshima y Nagasaki. Es cierto que el bombardeo urbano era lícito desde hacía tiempo, siempre que se tratara de una ciudad asediada que se quería empujar a la rendición. Pero el bombardeo de ciudades sin pretender ningún beneficio táctico señala el franqueamiento de un umbral de suma importancia: la frontera entre la fracción armada de la población adversaria

y los civiles sin defensa se vuelve porosa, incluso desaparece. A partir de ese momento, en su *totalidad*, la población adversaria encarna al enemigo. El camino está libre para cometer «atrocidades», cuyo objetivo son los cuerpos.

Atrocidades

La extremada violencia de los campos de batalla se ha vuelto, pues, contra las poblaciones civiles, protegidas sin embargo por un derecho de guerra consuetudinario que se convirtió en derecho escrito durante las dos conferencias de La Haya de 1899 y de 1907. A partir de la guerra de los Bóers, las poblaciones civiles son blanco predilecto de la comisión de atrocidades. Lo son más aún durante las guerras balcánicas de 1912-1913, que dan origen al primer gran informe internacional sobre el tema, por iniciativa de la fundación Carnegie. Las invasiones del verano de 1914 dan lugar a su vez a la aparición de la violencia combatiente por parte de los ejércitos invasores, en Serbia y también en Bélgica, así como en el norte y este de Francia, donde fueron asesinados unos 6.000 civiles⁴⁷. Los asesinatos relacionados con la guerra del Este a partir de 1941 se inscriben, es cierto, en otra escala muy distinta. Sin que hablemos siquiera del caso específico del exterminio de los judíos de Europa, y dejando de lado la inmensa mortalidad de guerra unida en particular al trabajo forzado y a la organización de la hambruna por parte del ocupante, se calcula que cerca de 4 millones de civiles mueren en Europa central y balcánica durante la Segunda Guerra Mundial, y de 12 a 13 millones en la Unión Soviética. Fruto de la «perversión de la disciplina»⁴⁸, que caracteriza el comportamiento del ejército alemán en el Este, sobre todo en el marco de su lucha contra los partisanos, mueren 2.500.000 civiles polacos (sin incluir a las víctimas del Holocausto, recordémoslo), 4 a 5 millones de ucranianos y 1.500.000 bielorrusos⁴⁹.

No se puede esperar que se detallen en toda su dimensión corporal matanzas de semejante amplitud. Por el contrario, las prácticas de exterminio de las poblaciones judías del Este por parte de los *Einsatzgruppen* permiten concentrar un instante el foco sobre la gama de los enfrentamientos físicos entre víctimas y verdugos. Mientras en junio de 1941 estos últimos ejecutan sobre todo a hombres adultos, dejando a mujeres y niños aparte, a partir de mediados de agosto, estos últimos son integrados con cada vez mayor frecuencia en las matanzas. A este respecto, es notable observar el reparto de las prácticas alrededor de dos polos distintos. En determinado número de casos, las muertes se acompañan de una proximidad corporal entre los

verdugos y sus víctimas, proximidad que permite en particular la puesta en práctica de crueldad que lleva consigo el placer de los ejecutantes: «En el décimo vehículo», escribe un policía vienés a su mujer el 5 de octubre de 1941, dos días después de la liquidación del gueto de Mogilev en Bielorrusia, «apunté tranquilamente y tiré sobre mujeres, niños y bebés [...] Los bebés volaban por los aires en grandes arcos de círculo y nosotros los abatíamos en vuelo, antes de que cayeran en la fosa y en el agua»⁵⁰.

También empezaron en esa fecha los inmensos tiroteos, que a menudo suponían la muerte de decenas de miles de judíos en un solo día: 33.371 personas en Babi Yar, cerca de Kiev, los días 29 y 30 de septiembre de 1941, por ejemplo. Se asiste en ese momento a una despersonalización de la matanza al mismo tiempo que a un alejamiento físico sistematizado: fusilamientos colectivos ante fosas previamente excavadas, víctimas ejecutadas de espaldas para evitar todo cara a cara con los tiradores —a veces militarización del tiro bajo la forma de pelotones que actúan según órdenes, con reglamentación de la distancia de tiro, automatización de los gestos de recarga de las armas y evitamiento de toda confrontación de los verdugos con el espectáculo de los cuerpos en las fosas—, y finalmente, utilización eventual de milicias autóctonas para matar a mujeres y a niños. Estricta separación física, pues, destinada a evitar el tipo de choque psíquico que padecerán los hombres del 101 batallón de policía, entonces novatos, tras la matanza de Jozefov el 13 de julio de 1942⁵¹.

Para hablar a niveles y en un contexto igualmente muy diferentes, no olvidemos que la pulsión de matanza de poblaciones civiles se encuentra fácilmente en la gama de las prácticas combatientes puestas en práctica en el transcurso de los conflictos de la segunda mitad de siglo. En ese sentido, relacionar con demasiada exclusividad estos últimos con el periodo de la Segunda Guerra Mundial puede llevar a una forma de idealización de las prácticas guerreras posteriores a 1945. La matanza del pueblo vietnamita de My Lai por parte de la compañía Charlie el 16 de marzo de 1968 —matanza absolutamente desconectada de ninguna necesidad táctica, puesto que en el lugar no había ninguna amenaza militar—, constituye, en el «segundo siglo XX», uno de los casos de dinámica de violencia «gratuita» mejor documentados, violencia acompañada además por prácticas de crueldad apenas imaginables sobre una población totalmente desarmada de mujeres, ancianos y niños⁵².

Las atrocidades tienen que ver igualmente con las prácticas llevadas a cabo entre combatientes. La matanza de prisioneros, heridos o no, ya sea

poco después de su captura, o bien durante su conducción hacia los recintos de reagrupamiento, aparece como una constante de las modalidades de la guerra en el siglo XX. Como en el caso de las poblaciones civiles, esa extrema violencia se adereza con prácticas de crueldad, tendiendo entonces la violencia a convertirse en su propio fin. Ya no se trata solamente de destruir al enemigo por la amenaza que representa, sino de infligir dolor, de profanar su humanidad, de sacar placer de ese dolor o de esa profanación⁵³. Entre 1914 y 1918, esas prácticas de crueldad existen en el frente del Este. Se reproducen con creciente frecuencia entre 1941 y 1945, inscribiéndose así en una forma de continuidad. Su ausencia en el frente del Oeste durante ambos conflictos muestra que los adversarios, a pesar de una hostilidad a menudo fuerte, compartían un mismo sentimiento de pertenencia a una humanidad común.

El teatro del Pacífico fue otro epicentro de la crueldad⁵⁴. Por parte de los estadounidenses con respecto a los japoneses, aparecen ataques al rostro (desorejamiento sobre todo), ataques que podían llegar, más rara vez, es cierto, a las decapitaciones⁵⁵. Testimonios irrefutables cuentan igualmente prácticas escatológicas de profanación del cuerpo del adversario⁵⁶. Aparte del aspecto muy radical de esas prácticas estadounidenses en el Pacífico, la originalidad de éstas se refiere igualmente a la tentación, más raramente encontrada en otra parte, de conservar las partes del cuerpo arrebatadas al adversario. Así es como cueros cabelludos y cráneos enemigos son colocados como adorno de los carros de combate y los vehículos, como lo atestigua, entre otras cosas, una foto de Ralph Morse tomada en Guadalcanal e inocentemente publicada en *Life*⁵⁷. Y si la conservación individual de los cráneos enemigos parece haber sido más rara, fueron frecuentes sin embargo las prácticas de conservación de manos, de falanges, de orejas y por supuesto, de dientes de oro arrancados a los enemigos⁵⁸. A partir de entonces se podría pensar que esas partes arrancadas eran consideradas por sus propietarios como poseedoras de una virtud propiciatoria en previsión de futuros combates, en el marco de una campaña orquestada por la sucesión de los desembarcos.

En cualquier caso, siempre se achacarán estas prácticas a una minoría de soldados díscolos, incluso se echa la culpa a la psicopatología o al «sadismo», en una tentativa última de anulación y de eufemización de la violencia de la guerra. Los elementos de los que se dispone hablan sin embargo de su generalización en el seno de las sociedades combatientes.

Lo mismo ocurre con el labrado de los huesos enemigos, pulidos y tallados en algunos casos, y enviados como regalo a la retaguardia: *Life* publica el 25 de mayo de 1944 la foto de un cráneo japonés que un soldado estadounidense ha enviado a su novia⁵⁹, y todo indica que no se trata de un hecho aislado. Roosevelt, a su vez, recibe el 9 de agosto de 1944 un abrecartas enviado inocentemente por un soldado del teatro del Pacífico, objeto que evidentemente se vio obligado a rechazar⁶⁰. Estas prácticas se extendieron tanto que a partir de septiembre de 1942, es decir, menos de un año después de la entrada en guerra de Estados Unidos, el comandante en jefe de la flota del Pacífico ordenaba: «Ninguna parte del cuerpo del enemigo debe ser utilizada como recuerdo. Los comandantes de unidad tomarán medidas disciplinarias estrictas, etcétera»⁶¹.

Estas prácticas de desmembramiento del cuerpo del enemigo sobrevivieron a la capitulación de Japón. Las volvemos a encontrar bajo formas muy parecidas en Corea (el papel de los veteranos de la guerra del Pacífico debió de ser aquí determinante después de 1950), así como en Vietnam, ante unos adversarios que eran percibidos en gran manera como una continuidad racial y racista del enemigo japonés de 1941-1945.

La tortura —ese «acto de guerra absoluto»⁶²—, que se aplica al cuerpo de un enemigo vivo, contrariamente a las prácticas descritas anteriormente, ¿pertenece a un registro idéntico? Todo se juega en el «primer golpe», como dice Jean Amery, torturado por las SS en 1943: «El primer golpe hace comprender al detenido que no tiene defensa, y que ese gesto encierra ya todo lo que va a ocurrir a continuación en estado embrionario»⁶³. Lo que va a ocurrir a continuación, por la variación de los malos tratos y su desplazamiento sobre las diferentes partes del cuerpo, es la impresión en el torturado de que «todo su cuerpo se convierte en sufrimiento y que el torturador lo domina absolutamente»⁶⁴. El aniquilamiento del individuo es total, y en ese sentido, esta «mortificación», en el sentido estricto del término, inducida por la tortura, podría inscribirse en continuidad con las deshumanizaciones practicadas sobre los cadáveres enemigos. Sin embargo, como subraya con precisión Raphaëlle Branche: «La victoria no es total hasta que la víctima reconoce en su verdugo lo que él espera de ella: su superioridad. Se busca el aniquilamiento físico, el abandono total de la voluntad, de la libertad, de la personalidad, no un aniquilamiento físico»⁶⁵. A partir de ese momento, si hay que establecer una relación con otras formas de atrocidad, es sobre todo con la violación de las mujeres con la que habría que tratar de establecer un

puente, pues es cierto que, en la tortura, la dimensión sexual es fundamental, material y simbólicamente. El torturador es el que, habiendo «poseído al otro» por medio de la violencia y las confesiones obtenidas, sale vencedor del «enfrentamiento de los cuerpos»⁶⁶.

Precisamente, el ataque al cuerpo de las mujeres se inscribe como otra constante de la guerra en el siglo XX. Aunque parece que fueron raras por parte del ejército prusiano en 1870, las «invasiones de 1914» fueron acompañadas en su totalidad por las violaciones masivas⁶⁷. Volvemos a encontrar la violación (paralelamente al rapado de las víctimas, es cierto) con ocasión de la victoria de los nacionales en España⁶⁸, cuando los alemanes entraron en la URSS a partir de junio de 1941, en el momento de las operaciones de las tropas francesas en Italia y en Wurtemberg. La volvemos a encontrar, pero a una escala muy diferente, con la llegada de las tropas soviéticas a Prusia Oriental y a Berlín en 1945 (algunos cálculos no excluyen que se hubiera violado a 2 millones de mujeres alemanas)⁶⁹, con ocasión de las operaciones de las tropas estadounidenses en Vietnam o también por parte de las tropas serbias en Bosnia, que institucionalizaron la violación como arma de guerra en su proyecto de «purificación étnica». Terrorífica constante: todo ocurre como si la toma del cuerpo de las mujeres del enemigo por la fuerza fuese la toma de posesión del propio enemigo. Pero también es una práctica de crueldad: el hecho de que las niñas y las mujeres ancianas tengan que pasar también por ello, que las esposas y madres sean violadas ante sus maridos e hijos, muestra hasta qué punto los violadores buscan el ataque a la filiación, ese indicador de la crueldad. Más turbador aún es el hecho de que el enemigo no sea el único objetivo. Las tropas soviéticas violaron, en zona ocupada y en Berlín, a compatriotas llevadas al territorio del Reich por los alemanes⁷⁰; los soldados estadounidenses violaron a miles de mujeres inglesas y francesas antes de violar, de manera aún más generalizada, a mujeres alemanas⁷¹. Todo ocurre como si la actividad de combate encontrara en la violación de las mujeres, sean las que sean, su significación más profunda. Su auténtico sentido, quizá.

Deshumanización, animalización

Según nuestra opinión, hay que tratar de leer la amplia gama de prácticas y gestos en términos de deshumanización, incluso de animalización del cuerpo enemigo, combatiente o civil. La radicalidad de la actividad guerrera del siglo XX ha llevado al extremo los reflejos de deshumanización, y de

manera tanto más fácil cuanto que la inferioridad racial del enemigo había sido proclamada de antemano y sumamente interiorizada. Las peores atrocidades entre combatientes se produjeron, pues, en frentes en los que cualquier pertenencia a una humanidad común le era negada al adversario: así ocurrió en el frente del Este y en el frente del Pacífico en la Segunda Guerra Mundial (mientras que, en los frentes del Oeste, las «reglas de la guerra» fueron globalmente respetadas). Los mismos mecanismos de deshumanización del adversario se dieron en Corea y en Vietnam, desde la experiencia indochina hasta Argelia, desde los combates en los Balcanes en 1912-1913 hasta las atrocidades que adornaron los diez años de conflicto relacionados con el desmembramiento de la ex Yugoslavia, sin olvidar las de la Segunda Guerra Mundial en esa misma región.

Al golpear el rostro del adversario, al volverlo irreconocible, se trata de deshumanizar la parte más humana del hombre. Atacar su mano revela el mismo propósito. Cortar sus partes genitales es tomar como objetivo más especialmente su filiación, a través de un tipo de profanación característica de las prácticas de la crueldad⁷². Crucificar el cuerpo enemigo, colgarlo de los pies, despojarlo de su piel, destriparlo, es transformar al soldado enemigo en ganado sacrificado: se pasa aquí de la deshumanización a la animalización pura y simple. Con la presencia de deyecciones sobre el cuerpo del enemigo, no se trata tanto de animalización como de «cosificación», si se nos permite usar este neologismo. Procesos de este tipo se inscriben como una penosa evidencia en el caso de las tropas estadounidenses en el Pacífico, enfrentadas a un adversario imaginado en términos simiescos (*apes*)⁷³. Sus gestos ponen a veces en relieve el deseo de hacer coincidir los cuerpos enemigos con la representación zoológica que se hace de ellos. Un cuarto de siglo después, en My Lai, es notable que los animales del pueblo fueran abatidos al mismo tiempo que todos sus habitantes.

La misma demostración podría aplicarse a las prácticas referentes sobre todo al Holocausto en el Este a partir de 1941, a propósito del cual recientes trabajos empujan a afinar aún más la reflexión sobre los procesos de animalización del cuerpo del Otro⁷⁴. A veces, los judíos son presas, y como tales, abatidos como Salvajes. Su persecución (como la de los partisanos) es entonces asimilable a una práctica cinegética: la contigüidad antropológica está perfectamente clara en el caso de aquellos policías del batallón 101 que patrullaban desde el otoño de 1942 hasta la primavera de 1943 por los bosques polacos de la región de Lublin y que hablaban de su *Judenjagd*. Como

escribió su historiador: «La “caza del judío” es una clave perfecta para entrar en la mentalidad de los asesinos [...] Era una campaña tenaz, sin remisión ni descanso, en la que los “cazadores” perseguían y mataban a su “presa” en un enfrentamiento directo y personal»⁷⁵. Pero, al lado de la caza de un enemigo-presa, el enemigo-ganado, «domesticado» antes de ser asesinado posteriormente, incluso abatido inmediatamente en grandes masas y de manera sistematizada como fue el caso a partir del otoño de 1941, sigue siendo sin duda una de las dimensiones más significativas del tratamiento corporal del Otro en el transcurso del siglo XX. ¿No es de hecho esa misma tentación de la domesticación la que se observa en el tratamiento de los prisioneros de guerra? ¿No es el sentido profundo de sus desplazamientos en inmensos rebaños, tan a menudo transformados en auténticas marchas de la muerte, como las de los prisioneros rumanos a manos de los alemanes en 1916, las de los prisioneros estadounidenses de Bataan en 1942, las de los prisioneros franceses de Dien Bien Fu en 1954 (más de seiscientos kilómetros recorridos en cuarenta días, al precio de la muerte de la mitad de los 9.500 prisioneros, empezando por los numerosísimos heridos y enfermos)? ¿No es esa voluntad de domesticación —de nuevo— la que hay que leer en las inmensas masas humanas, militares y civiles, encerradas detrás de los alambres de espino de los campos de concentración, que serán estudiados en otro capítulo? El alambre de espino, inventado en Estados Unidos en el siglo XIX para ser usado con los animales, y después modificado para que adquiriese una peligrosidad creciente para la fina piel humana, se convirtió, en el siglo XX, y en Europa en primer lugar, en uno de los medios más simples para indicar a los seres humanos su transformación corporal en ganado domesticado para el trabajo, el hambre, las epidemias y, generalmente, la muerte.

Los cadáveres

La muerte masiva en la guerra, tan característica de las dos guerras totales del siglo XX, ¿suscitó, a través de un aumento de los umbrales de sensibilidad, una indiferencia creciente con respecto a los restos de las víctimas? En este sentido, señalemos que el bombardeo estratégico tiene a menudo valor de profanación, las ruinas recubren los cadáveres reagrupados con retraso para su identificación y su posterior inhumación. Una inhumación a veces imposible, como en Hiroshima y Nagasaki, donde el número demasiado elevado de cadáveres en la zona de deflagración atómica obligó al desarrollo de prácticas de incineración. En lo que se refiere a las víctimas civiles,

hay que esperar a las convenciones internacionales de 1949 para ver difundidas las exigencias de identificación y de respeto debidos hasta entonces solamente a los cadáveres de los soldados. Pues si hablamos de los cuerpos de estos últimos, y paradójicamente sólo en apariencia, prevaleció una evolución fundamental en el transcurso del siglo. A partir de la Revolución Francesa, el muerto en combate había empezado a ser ensalzado como un mártir voluntariamente sacrificado por la colectividad nacional, pero fue a partir de la década de 1850 (por primera vez en Crimea, al parecer), cuando se produjo un giro decisivo, que acabó en un auténtico culto al *cuerpo* de los muertos en la guerra. Desde 1862, en plena guerra de Secesión, un acta del Congreso estadounidense crea los cementerios militares, de los que había 73 ocho años más tarde. Un poco después, en Europa y sin influencia de la nueva práctica aparecida al otro lado del Atlántico, el tratado de Fráncfort de mayo de 1871 preveía emplazamientos perpetuos para los soldados franceses muertos en Alemania (muertos en cautividad, por cierto), así como para los alemanes muertos en Francia. A lo largo de la nueva frontera se desgranaban entonces cementerios militares y osarios que transforman los esqueletos de los combatientes en reliquias de santos muertos por la patria. Después la Gran Guerra, por primera vez en la historia, y en formas semejantes por todas partes, dedicó tumbas individuales permanentes a los soldados muertos en sus combates. Como lo escriben Luc Capdevila y Danièle Voldman: «Con variaciones que dependían de las naciones, se estableció un modelo occidental del tratamiento de los muertos de la guerra alrededor de 1914-1918»⁷⁶.

La muerte se nombra a partir de ese momento. También es igualadora. Una vez muertos por su patria, todos los cuerpos de los combatientes son iguales: incluso oficiales superiores son enterrados bajo una simple cruz de madera en cementerios de la retaguardia. Pero no es seguro que la equiparación de las condiciones de inhumación no fuera resultado de una construcción ideológica en parte posterior a la guerra. Es preocupante observar que, en las escasas excavaciones arqueológicas de tumbas de campo de batalla realizadas en el transcurso de estos últimos años, los oficiales y suboficiales hubieran sido enterrados espontáneamente aparte de los simples soldados, y con más honores que en los casos de los soldados rasos⁷⁷. Del mismo modo, las lápidas esculpidas por los soldados alemanes para sus camaradas, en algunos cementerios de la retaguardia, desvelan al momento un afán de diferencia, más que de uniformización.

La sacralización tiende a extenderse también a los cuerpos del enemigo: el tratado de Versalles prevé el mantenimiento de las necrópolis alemanas por parte de Francia, en territorio francés, sobre la base de unos planes de acondicionamiento escogidos por el vencido. Esta dimensión sagrada del cadáver combatiente se verá aún más reforzada con ocasión de la transformación de los cementerios provisionales de la retaguardia en cementerios definitivos, tal como los conocemos hoy día. Pero esta sacralización de los cuerpos de los héroes no se pone de relieve de la misma manera en los diferentes países: los alemanes, los franceses, los estadounidenses, los australianos, los sudafricanos, los canadienses o los neozelandeses construyen inmensas necrópolis que exigen desplazar los cuerpos, a veces a largas distancias. Los británicos, por su parte, los han vuelto a enterrar en el lugar exacto de su primera inhumación, a riesgo de multiplicar las necrópolis⁷⁸. La relación entre los vivos y los muertos se encuentra considerablemente reforzada: sigue vigente aún en nuestros días.

La inhumación y la muerte con nombre propio no fueron compartidas por todos: las condiciones del combate moderno multiplicaron las desapariciones de cuerpos y los cuerpos no identificados (cerca de 253.000 en el ejército francés en 1914-1918, 180.000 en el ejército alemán, y se cuentan más de 70.000 británicos desaparecidos sólo en el territorio de las batallas del Somme), y esto ocurre a pesar de la nueva y generalizada precaución de que los combatientes llevaran placas de identidad. El osario de Douaumont, en Verdún, al principio provisional antes de convertirse en definitivo en 1927, reagrupó así a millares de osamentas, bien visibles en la cripta del edificio definitivamente acabado en 1932. Numerosas familias se sintieron molestas por no poder repatriar los cuerpos de sus familiares después de la guerra. Antes de que la ley francesa de julio de 1920 autorizara el retorno, muchos padres fueron de noche a los antiguos campos de batalla para tratar de desenterrar los despojos de los que habían perdido. La rabia de Louis Barthou por no poder repatriar el cuerpo de su hijo, expresada ante la Comisión Nacional de las sepulturas militares el 31 de mayo de 1919, explica el sufrimiento de tantos parientes en duelo porque no podían llevar los cuerpos de sus seres queridos a los panteones familiares y, de paso, la importancia, en los mecanismo de duelo, de la presencia de un cuerpo identificado y enterrado cerca: «Mi hijo murió en 1914, hace cinco años. Está en un panteón, mi esposa y yo lo esperamos; y como otros no han podido ser encontrados, ¿va usted a decirme que me prohíbe llevarme a mi hijo y ente-

rrarlo en el Père Lachaise? Pues bien, yo le digo que no tiene usted derecho a hacerlo»⁷⁹. Otro lugar, otro momento en el siglo: durante los años ochenta, con ocasión de las celebraciones de la victoria en Moscú, se pudo ver a una anciana que llevaba un letrero colgando del cuello. Se leía en él: «Busco a Thomas Vladimirovich Kulnev, declarado desaparecido en 1942, en el sitio de Leningrado»⁸⁰.

Después de la Primera Guerra Mundial, sólo los franceses y los estadounidenses pudieron repatriar finalmente los cuerpos de los combatientes. En el caso de los primeros, el 30 por ciento de los restos identificados serían reclamados por los familiares. Semejante proceso dio lugar a la expedición por tren de 240.000 ataúdes (un 30 por ciento de los cuerpos identificados entonces) hacia las ciudades y los pueblos de Francia entre 1921 y 1923⁸¹. Y 45.000 ataúdes atravesaron a su vez el Atlántico, pues el 70 por ciento de las familias estadounidenses habían pedido también la «vuelta de los cuerpos». Este principio de restitución de los cuerpos a las familias se repitió en Francia en 1946, y después de nuevo a partir de 1954 en Argelia, antes de que el repatriamiento se volviera sistemático. Después de 1945, Estados Unidos tomó la decisión de repatriar todos los cuerpos inhumados en lugares demasiado lejanos o poco seguros: mientras los británicos o sus aliados de la Commonwealth dejaron los cuerpos del segundo conflicto mundial en Asia, los estadounidenses repatriaron los suyos, como hicieron también en Corea y Vietnam, donde el primer sudario fue una simple bolsa de plástico verde, la *body bag*⁸².

Para los demás, el cementerio militar se convirtió con la Primera Guerra Mundial en el punto focal del recuerdo organizado y de la conmemoración colectiva. Las formas de culto adoptadas después de 1918 determinaron en gran medida las que siguieron a los conflictos posteriores. En casi todas partes, el cuerpo del combatiente muerto en combate por su patria es enterrado después de 1945 en formas directamente heredadas de 1918. Los nuevos cementerios británicos, franceses, estadounidenses —e incluso alemanes, en una gran medida, a pesar de algunas modificaciones significativas— se inscribieron en la continuidad de los que hubo entre las dos guerras.

Observemos sin embargo que esta sacralidad del cuerpo del soldado estuvo sujeta a numerosas variaciones en función del tipo de conflicto, permitiendo esta sacralización una nueva vía para algunas transgresiones profanadoras. Así, los soldados franceses que reconquistaron su territorio a par-

tir del verano de 1918 destruyeron de buena gana las lápidas esculpidas por sus adversarios. De igual modo, las tropas soviéticas destruyeron sistemáticamente, a partir del gran reflujo de 1943, los cementerios alemanes edificados en la URSS: la tierra de la patria era así purificada de la profanación representada por la presencia de cadáveres enemigos que reposaban en su suelo. Tampoco hubo ninguna sacralidad en el reagrupamiento de cuerpos de vietcongs por parte de los helicópteros estadounidenses, cuerpos colgando de una cuerda y después arrojados en montones ante el *body count*. Además, incluso hubo cuerpos «amigos» que no fueron objeto de ningún tipo de culto en conflictos voluntariamente «olvidados» por el poder del Estado: así ocurrió con los cuerpos de los soldados rusos muertos entre 1914 y 1917, cuyas tumbas son prácticamente invisibles hoy día, o el de los soldados soviéticos enterrados con la mayor discreción posible tras su muerte en Afganistán en los años ochenta⁸³.

La repatriación de cuerpos de soldados desconocidos, supuestamente el momento culminante del culto a los muertos —y que encarnan en particular a los cientos de miles de cadáveres que nunca se encontraron o permanecieron anónimos— constituyó una innovación importante a principios de siglo. Esta práctica se generalizó más o menos en todas partes: la ceremonia tuvo lugar el mismo día (11 de noviembre de 1920) en París y en Londres, un año más tarde en Washington en el cementerio de Arlington, así como en Bruselas y en Roma, en 1922 en Praga y en Belgrado, en 1923 en Sofía, y después en Bucarest y en Viena. En Alemania, veinte soldados desconocidos fueron inhumados en el monumento de Tannenberg, en Prusia Oriental, mientras que otro desconocido era enterrado en Múnich. También en estos casos, los cultos nacionales a un cuerpo anónimo fueron más allá del marco de las secuelas de 1918, orientando los ritos de duelo colectivo hacia el fin de otros conflictos. El monumento de Arlington acogió así los restos de un soldado desconocido de la Segunda Guerra Mundial y después los de soldados desconocidos de Corea y de Vietnam. En Francia, la cripta de Notre-Dame-de-Lorette, importante lugar de conmemoración de las batallas de Artois en 1915, sirvió de lugar de acogida para el soldado desconocido de 1939-1945, inhumado en 1950, y después albergó una urna que contenía los restos de deportados desconocidos (1955), antes de recibir en fin a los desconocidos de África del Norte (1977) y de Indochina (1980). Prueba de que la sacralidad de este simbolismo de los cuerpos desconocidos no se ha agotado hoy: justo antes de que acabara

el siglo XX, Canadá decidía exhumar, en el Somme, el cuerpo de un soldado desconocido, que se llevó a continuación con gran ceremonia a su país natal. Por otra parte, es posible que hoy la fuerza de esa temática característica del siglo XX se invierta al precio de un proceso de reindividualización: la prueba del ADN practicada sobre el «soldado desconocido» de Vietnam en 1998 permitió identificar el cuerpo del piloto Michael Blassie, que fue devuelto a su familia en Misuri.

Esta ostentación en el dolor unida a tantos cuerpos que faltaban no impidió de ninguna manera la eufemización de lo que los cuerpos habían padecido durante la Gran Guerra, y después con ocasión de los conflictos siguientes: desde la Primera Guerra Mundial, incluso cuando los muestran heridos o expirando, los monumentos a los muertos del siglo XX no fueron fieles a la realidad de la naturaleza de las heridas provocadas por la guerra moderna. Aunque la presencia de cadáveres fotografiados empieza con la guerra de Secesión y aunque, durante la Gran Guerra, la prensa ilustrada mostró cadáveres enemigos, y a veces también la suerte que podía sufrir el cuerpo humano bajo los efectos del combate moderno, no lo hizo sino con una relativa discreción, aunque sólo fuera porque era tentador para los lectores interpretar la suerte de sus seres queridos según lo que estaban viendo en cuerpos enemigos. Durante los conflictos siguientes, aparte del caso de cadáveres fotografiados o filmados a fin de denunciar la malignidad enemiga, sobre todo en la Segunda Guerra Mundial, siguió prevaleciendo una negación bastante generalizada, tanto en el descubrimiento de los cadáveres de los soldados como en el de los civiles, amigos o enemigos. Vietnam constituyó a este respecto una importante excepción debido a la gran proximidad de los fotógrafos a los lugares de combate y de una censura que tenía poco que ver con la de los anteriores conflictos: se conoce el papel que desempeñaron algunas imágenes de cuerpos de soldados estadounidenses heridos o muertos de Larry Burrows, o incluso el impacto sobre la sociedad norteamericana del cuerpo desnudo de la pequeña Kim Phuc, fotografiada por Nick Ut el 8 de junio de 1972, tras haber sido abrasada con napalm. Se aprendieron lecciones de estas revelaciones atroces. Veinte años más tarde, con ocasión de la guerra del Golfo de 1991, las fotografías y películas de guerra transmitidas a la opinión pública occidental eran expurgadas casi completamente de toda imagen susceptible de sugerir el destino que reserva al cuerpo humano la acción del armamento más moderno. Debido a la inmensa desproporción de las

fuerzas presentes, se trataba en realidad de cuerpos enemigos, de cuerpos iraquíes casi exclusivamente⁸⁴.

Es evidentemente tentador cerrar este capítulo con algunas consideraciones sobre historia inmediata, inclinándonos un instante sobre dos transformaciones muy importantes. La primera se refiere a la nueva presencia del cuerpo de las mujeres en la actividad de combate. Sin duda, en las dos vertientes guerreras del siglo XX, la experiencia de combate ha sido básicamente masculina, pues los hombres han conservado masivamente el monopolio de la utilización de las armas y de la violencia infligida. En este sentido, la violencia de combate occidental ha seguido inscribiéndose en el marco de esa invariable universal que, en todas las sociedades humanas, aleja al cuerpo de las mujeres del uso de las armas, es decir, de toda posibilidad de alcance de la barrera anatómica que provoca derramamiento de sangre⁸⁵. Pero, allí donde el siglo XIX vio la exclusión prácticamente total de las mujeres del medio militar, el siglo XX las conduce hacia la actividad guerrera. El batallón de mujeres organizado por Maria Botchkareva (llamada Yashka) en Rusia después de la revolución de marzo de 1917, y que llegó efectivamente hasta las líneas de combate en verano de 1917, anuncia sin duda una mutación fundamental. Volvemos a encontrar mujeres armadas en la guerra de España, en las redes de resistencia de la Segunda Guerra Mundial, entre los partisanos soviéticos y en las filas del Ejército Rojo, dentro del Tsahal a partir de 1948. Y actualmente, entre todos los ejércitos occidentales de finales del siglo XX y de principios del siguiente. Sin duda será preciso que las funciones de combate se repartan equitativamente entre los dos sexos: la prohibición antropológica de la que ya hemos hablado sigue haciendo sentir sus efectos en el funcionamiento de la barrera del género, pero todo ocurre como si el siglo XX hubiera inaugurado aquí una importante transgresión por medio de la institucionalización de un cuerpo femenino a partir de ese momento susceptible de infligir a su vez la violencia extrema.

También es tentador proponer un esbozo de historia virtual al evocar la mutación corporal combatiente llevada a cabo en los ejércitos estadounidenses, en torno al programa *Land Warrior* sobre todo, destinado a ser aplicado en el conjunto de las tropas terrestres en 2008⁸⁶. El uniforme se convierte en componente de un auténtico sistema informático revestido por los combatientes, gracias a un ordenador-traje que integra en el equipo del soldado de infantería toda la electrónica necesaria para compensar los límites

que puede tener un ser humano en un lugar de enfrentamiento. El soldado, que lleva su ordenador miniaturizado en el cinturón, está integrado en una red informática. Su casco interpone entre la realidad exterior y el cerebro una pantalla que reúne todos los datos útiles para el combate. Gracias a un sistema de navegación GPS, puede visualizar su posición sobre un mapa geográfico, así como la de sus compañeros, con los que permanece unido por medio de una radio analógica que constituye un nudo de comunicaciones completo: por el micrófono todos lo oyen y él los oye a todos, y puede transmitir todas las imágenes que desee. Los soldados pueden así permanecer en contacto a una gran distancia unos de otros, lo que transforma en profundidad sus comportamientos corporales durante el combate. Su peligrosidad se encuentra además considerablemente acrecentada: podrán identificar a amigos y a enemigos, visualizar con antelación el impacto de sus disparos (un láser de un alcance de dos kilómetros que calcula automáticamente la distancia de todo objeto en la línea de mira proyectando sobre él su punto luminoso), mirar imágenes de vídeo que provienen de un ordenador personal o de cámaras de visión nocturna y diurna. Finalmente, unos micrófonos exteriores permitirán percibir el más mínimo sonido desde una distancia de 150 metros. Las capacidades sensoriales de los combatientes se ven así multiplicadas —sobre todo la vista y el oído—, sustrayendo en parte a los soldados al peligro, a la vez que los vuelven sumamente peligrosos. A lo que se añadirán, en un tiempo todavía indefinido, algunas investigaciones destinadas a dotar al combatiente de un auténtico esqueleto exterior cuyo funcionamiento eléctrico, autónomo, multiplicaría las posibilidades corporales (la marcha o la carrera sobre todo). En esta búsqueda occidental de un combatiente robot totalmente inédito, de una peligrosidad extrema para cualquier adversario que se encuentre en situación de inferioridad tecnológica, ¿habrá que distinguir el precedente de una nueva versión —quizá más terrorífica que las anteriores— del «hombre nuevo», ese gran mito, tan corporal, del siglo XX?

2

Exterminios

El cuerpo y los campos de concentración

ANNETTE BECKER

En 1997, el escritor Imre Kertész, superviviente de Auschwitz y víctima del régimen comunista de Hungría, hablaba de su doble experiencia del totalitarismo: «La técnica por medio de la cual los hombres pueden metamorfosearse totalmente bajo una dictadura. La manera según la cual dejan de ser, por ejemplo, a la imagen del hombre del siglo anterior. Es lo que sentí de manera inmediata, en la mismísima *piel*. Auschwitz es la forma más grave, la más dura, la más extrema, que hayamos conocido de un totalitarismo hasta hoy. ¿Quién sabe lo que nos queda todavía por descubrir? [...]»¹. Kertész escoge su envoltorio corporal para dar su impresión «a flor de piel»: en el campo de concentración, todo está destinado a deshumanizarlo, fue reprimido, torturado, sumamente debilitado. Como una minoría, Kertész sobrevivió al abandono y después testificó, escogiendo para ello el campo literario.

Aquí hablaremos de los cuerpos rotos, testigos de los dos sistemas concentracionarios, estalinista² y nazi. Los campos de concentración, herencia del siglo XIX colonial (Cuba y la guerra de los Bóers) y después de la Gran Guerra, estaban entonces concebidos como un medio momentáneo para deshacerse de civiles «concentrándolos» tras alambres de espino en periodo de guerra; la falta de alimentos o de higiene los transformó a veces en lugares atroces³.

Muy distintos fueron los campos creados después de 1918 en Rusia y en 1933 en Alemania, que no estaban relacionados con la guerra, sino con la

lucha interna contra los «oponentes». Se apartó para «reeducarlos» a los que parecían estorbar la marcha hacia la sociedad nueva que se quería conseguir. Pero enseguida los campos se convirtieron en prisiones de una dureza y de una crueldad inauditas para aquellos «criminales» no «reeducables»: se niega hasta su humanidad, en una infamia ontológica. Un ingeniero libre, en una de las minas de oro de Kolima⁴, descubre unos detenidos en un estado espantoso. Exclama:

—¡Pero estos hombres pueden morir!

—¿Qué hombres? —sonríe el representante de la administración del campo—. Aquí no hay más que enemigos de los hombres⁵.

En su tesis de medicina redactada tras su liberación de Auschwitz, la doctora Haffner llama a los tiempos del campo anteriores a la construcción de las cámaras de gas nazis los tiempos del «exterminio salvaje»⁶. La expresión, mejor que la de «campos de la muerte lenta», a veces empleada, se adecua a las condiciones de los campos de las dos dictaduras: «*Misión del campo*: una fábrica de exterminio [...] Medios del exterminio: la hambruna, a la que se añadían los trabajos penosos, los insultos, las palizas y las torturas, las barracas increíblemente atestadas y la enfermedad»⁷. En la Unión Soviética se habla de «ejecución seca» para esta muerte lenta⁸.

Aunque las condiciones de detención en los dos sistemas concentracionistas y sus efectos sobre los cuerpos son comparables, la tentativa de exterminio de los judíos de Europa por parte de los nazis, sin embargo, comportaba una especificidad tal que dio lugar a la palabra «genocidio». En referencia al periodo de funcionamiento de las cámaras de gas nazis, la doctora Haffner habla de «exterminio científico» —expresión que se sustituirá por la de «exterminio industrial»— para describir la producción de muertos en serie, sobre todo judíos⁹ detenidos y deportados desde toda Europa para ser aniquilados en los centros de muerte de Chelmno, Belzec, Sobibor, Treblinka, Majdanek y finalmente Birkenau. Nos limitaremos aquí a la definición de Primo Levi:

Hasta el momento en que escribo, y a pesar del horror de Hiroshima o de Nagasaki, la vergüenza de los gulags, la inútil y sangrante campaña de Vietnam, el autogenocidio camboyano, los desaparecidos de Argentina y todas las guerras atroces y estúpidas a las que hemos asistido después, el sistema de cam-

pos de concentración nazi sigue siendo una cosa única, tanto por sus dimensiones como por su calidad... jamás tantas vidas humanas se apagaron en tan poco tiempo y con semejante combinación igualmente lúcida de inteligencia técnica, de fanatismo y de crueldad...¹⁰.

Reflexionaremos sobre los cuerpos en los campos soviéticos y nazis simultáneamente durante el tiempo del «exterminio salvaje». La fábrica de los cuerpos en los centros de muerte nazis, de 1941 a 1945, será estudiada por separado.

I. EL EXTERMINIO SALVAJE

La carne y el alma sufren de manera permanente una violencia ejercida para alterar las funciones humanas: «Mi cuerpo ya no es mi cuerpo», exclama Primo Levi¹¹. Y Chalamov: «Si los huesos se podían helar, el cerebro también podía entumecerse, como podía hacerlo el alma [...] Entonces su alma se había helado, se había apergaminado»¹².

El encierro hace disminuir el espacio donde uno se mueve, sea cual sea su tamaño real, y las extensiones pueden ser inmensas: el bosque, la nieve o las marismas son guardianes temibles. En ese espacio encogido por la privación de libertad, el cuerpo adelgaza y se retracta también, debido al exceso de trabajo, a la desnutrición, a la sed, a la falta de sueño, al calor y a la humedad en verano, al frío en invierno, por no hablar de los golpes y del terror. «A veces, se oye a uno que se pone a reír de frío. Es como si su cara se rompiera [...] El reino del frío se extiende en silencio y sin brutalidad. No se sabe enseguida si se está condenado a muerte [...] El frío tiene más poder que las SS»¹³. El cuerpo perpetuamente agredido se vuelve como la inversa del hombre nuevo que se pretende crear en las sociedades soviética y nazi; pero si esos cuerpos de un nuevo tipo permanecen la mayor parte del tiempo en la abstracción de los cerebros de los que los pensaron, los cuerpos de millones de detenidos fueron sin embargo laboratorios de la barbarie. No es de extrañar que el «balance» de los campos fuera la muerte en unas proporciones que podían llegar al 80 por ciento de los deportados. En conjunto, los prisioneros soviéticos conocieron periodos más largos de campo, como si una de las torturas escogidas hubiera sido también la de prolongar el tiempo de su sufrimiento: curarlos era dar-

les un poco más de vida para continuar con su castigo, su pena, puesto que se trata en este caso de un sistema penitenciario¹⁴. El campo es en efecto el destino de los que son condenados a penas de más de tres años: 15 o 20 millones de personas pasaron por los campos soviéticos entre las décadas de 1920 y 1950¹⁵. Los supervivientes de los campos nazis debieron su supervivencia al fin de la guerra, los de los campos soviéticos a una rebaja en la pena o a una rehabilitación. En este caso, como en la condena inicial, la «justicia» hace su trabajo. Es mucho mejor ser liberado «a falta de *cuero* del delito» que «por falta de pruebas» en la sociedad soviética de finales de los años cincuenta¹⁶.

II. OÍR, VER, SENTIR EL CAMPO

El nuevo entorno del deportado lo agrede en primer lugar a través de los sentidos. En los campos nazis, los gritos de los SS y los ladridos, envueltos en el olor imperante de los cadáveres en descomposición, el humo de las fosas donde se queman los cadáveres y después el de los hornos crematorios. «Fue en ese momento cuando nos llamó la atención [...] el olor [...] Nos dimos cuenta, poco a poco, y no sé de qué manera, de que aquella chimenea, allí, enfrente, no era en realidad la chimenea de una curtidora, sino la de un “crematorium”, es decir, un horno de incineración»¹⁷. El olor, el número de chimeneas y la visión de la extrema delgadez de los internados hace comprender rápidamente a los recién llegados que en el campo se muere intensivamente; el joven Kertész piensa que hay una epidemia, pero la epidemia es el propio campo, que transforma en unas semanas, incluso en unos días, a adolescentes en ancianos.

Nuestra sorpresa médica —atroz sorpresa— fue constatar que es posible realizar en algunos días, por medio de un conjunto de condiciones anormales de higiene, de alimentación, de alojamiento, por medio de un esfuerzo físico sobrehumano y por medio de una tensión nerviosa extrema, caquexias graves [...] que habrían podido parecer a un recién llegado el resultado de privaciones de muy larga duración [...] Añadiendo a esto graves privaciones alimentarias, cualitativas y cuantitativas, un esfuerzo físico continuo, violento y prolongado, es posible realizar un síndrome completo de carencia aguda y conseguir la muerte de un individuo en unos días, en dos o tres semanas¹⁸.

Los campos parecían depósitos de inmundicias, cualquier huella de vegetación había desaparecido, aplastada o comida, incluidas las raíces. En invierno, y en las estaciones intermedias, los lugares se convertían en cloacas con o sin nieve, que provocaba quemaduras atroces en los ojos seguidas de ceguera temporal o definitiva. En verano, la sequedad de la tierra desnuda y el polvo que se cuele por todas partes. Si a eso se añaden los parásitos de la suciedad, los piojos, la sarna, la miseria, las chinches y los mosquitos, se comprende que casi todos los deportados estuvieran afectados por enfermedades de la piel más o menos invalidantes, flemones, forunculosis, etcétera. Los piojos son origen de diferentes formas de tifus endémicos, como la epidemia de tifus exantemático de Bergen-Belsen en 1945. Si el miedo a las enfermedades es real en las sociedades dedicadas al higienismo triunfal y al cuerpo de los héroes, las inscripciones de los campos a este respecto tienen por objeto aterrorizar un poco más a los detenidos, en un cinismo voluntario: al «un piojo tu muerte» de Buchenwald responden los «lávense las manos antes de comer» y «el cedro enano protege del escorbuto» del Kolima.

En cuanto al hambre, provoca la pelagra, debida a la avitaminosis. «Era curioso ver la propia piel desprendiéndose de la carne en placas enteras, ver deshojarse los hombros de uno, el vientre, las manos. Yo era un enfermo de pelagra tan representativo que se me podían quitar de una sola vez, de los dos pies y de las dos manos, auténticos guantes, auténticos calcetines»¹⁹. Las autoridades del Gulag hablan sabiamente de distrofia alimentaria que provoca úlceras tróficas, chancros debidos a la degeneración irreversible de los tejidos. El marido de Evguenia Guinzburg, el médico conocido y amado en el campo —un milagro posible—, decía que era la marca de los antiguos del Kolima, «tatuados por el hambre»²⁰.

Falta de higiene, amontonamiento en los barracones, letrinas escasas, sin contar con la mala calidad de la alimentación y los montones de basuras en las que se rebusca una y otra vez para encontrar restos de alguna peladura olvidada. Olores nauseabundos que proceden también de la disentería a menudo acompañada de incontinencia urinaria. En el Gulag, se habla de las «tres D: disentería, distrofia y demencia»; eso también se adapta perfectamente a los campos nazis. No es sorprendente en este contexto que la expresión «hundirse en la mierda»²¹ signifique morir en los campos soviéticos, mientras que Georges Petit, que recuerda por su parte Buchenwald, escribía:

¿Tenía el presentimiento de entrar en el reino de la mierda? [...] Se me apareció por primera vez el espectáculo espantoso de las filas de cagones que sufrían prolapsos del recto, en el *Scheisse-Kommando*, donde asistí, incrédulo, al celo de los SS, que vigilaban, sin repugnancia aparente, a prisioneros que chapoteaban en arroyos de mierda [...] Un prisionero fue obligado a comer sus excrementos [...] Mierda omnipresente, firma inolvidable para nosotros, franceses, reunidos por su supuesta suciedad, del régimen nacionalsocialista²².

En el campo, todo es colectivo, imposible estar solo, ni para dormir, ni para trabajar, ni para aliviar la menor necesidad corporal; se está siempre juntos, siempre bajo la mirada de los demás, promiscuidad y ultraje al pudor, entre olores y gritos, bajo los golpes. Todos los puestos de responsabilidad, por mínimos que sean, son buscados, pues la situación de *Prominent* protege un poco, alimenta a veces, permite tráficos diversos, todo ello en medio de la competitividad entre los presos políticos y los comunes, sin contar la que hay entre las diferentes nacionalidades. En el Gulag se mezcla a los criminales, muy minoritarios, con los demás detenidos, por una parte los políticos, o «58», por otra parte la masa de todos los demás, «los mujiks», muestra perfecta de la sociedad soviética. Los robos, la brutalidad e incluso los asesinatos son cometidos por los *urki* de sobrenombres significativos, «el piojo», «Hitler» o «el knut», bajo los ojos de los guardianes que los utilizan así como aliados en su humillación de los demás²³. Para el alojamiento se utiliza cualquier tipo de refugio antes de que los detenidos construyan ellos mismos no solamente sus barracones, sino el sistema de alambradas y de puertas triunfales que los aíslan del mundo exterior imitando un hábitat auténtico: es un mundo al revés, hecho no para vivir sino para morir²⁴. Hay que imaginar a esos hombres y a esas mujeres bajo las temperaturas invernales de la Europa central y oriental y sobre todo en Siberia. Y sin embargo, contrariamente a los SS, completamente libres de utilizar a los deportados a su antojo, los responsables de los campos soviéticos podían ser castigados —incluso con penas de internamiento en campos— por «despilfarro», es decir, si sobrepasaban la mortalidad prevista entre los detenidos.

Evguenia Guinzburg cuenta un episodio significativo a propósito del jefe del *sovjós* situado en el centro del campo de Elguen. Asombrado al ver un edificio vacío, pide a uno de sus técnicos que lo acondicione para el alojamiento de las detenidas:

—Oh, camarada director, no lo dirá en serio. Ni siquiera los toros han podido resistirlo, se han puesto enfermos.

—Pero no le hablo de volver a meter los toros. Por supuesto que no corremos ese riesgo.

La testigo concluye:

No era un sádico [...] Simplemente no nos veía porque, con toda sinceridad, no nos consideraba seres humanos. Un «exceso de pérdidas» entre la mano de obra detenida era para él una molestia técnica como cualquier otra, comparable al desgaste definitivo de una picadora de heno²⁵.

III. USAR EL CUERPO: EL TRABAJO Y EL HAMBRE

Pero esos seres debilitados por los interrogatorios, las torturas, el viaje y casi siempre enfermos, tenían que trabajar a la vez que eran víctimas de los malos tratos cotidianos de sus guardianes y de su sentido cínico de la civilización: en los dos sistemas, se partía a menudo al trabajo, incluso se trabajaba, al son de las orquestas²⁶.

La productividad en el trabajo de seres famélicos, aterrorizados, golpeados, no podía ser muy grande en esas estructuras económico-represivas de la «industria penitenciaria»²⁷. Todo el trabajo en el exterior, el más penoso, en las canteras o en las marismas, parecía completamente inútil y ridículo teniendo como únicos utensilios picos y carretillas²⁸. La utilización casi única de la fuerza muscular de los hombres es una de las formas de regresión del campo de concentración: después del tren o el camión que han llevado a los detenidos al lugar, todo se hace a partir de ese momento a fuerza de brazos: minas, excavación de canales, colocación de vías férreas, tala de árboles. En la Unión Soviética, los detenidos de los campos de trabajo tienen un papel asignado a partir de 1929 en el primer plan quinquenal, el de la valorización de las tierras septentrionales y orientales del país; su número considerado infinito debe compensar su escasísima productividad. Detenidos unidos a carros o trineos sustituyen la fuerza motriz de los animales o los tractores, se han convertido en herramientas; ¿acaso no se escribió sobre los vagones que los transportaban carteles que ponían «herramientas especiales»²⁹? Los demás vagones de deportación que atravesaban la Europa nazi

o la Unión Soviética habían sido destinados a ganado, y reencontramos la misma lógica en los transportes por barco hacia el Kolima por ejemplo, donde las condiciones de navegación en la bodega recuerdan a la de los navíos negreros. De hecho, en el Kolima, se los llama a veces «árboles», igual que los esclavos eran «madera de ébano», y la «ejecución verde» describe el trabajo de tala de árboles, que conduce a una muerte casi segura.

Este doble sistema de esclavismo no dejaba de tener relaciones entre sí: deportados de los campos nazis se codearon con soviéticos que habían conocido con anterioridad la experiencia de los campos en su país³⁰; estos últimos les enseñaron cierto número de técnicas de supervivencia, de economía de fuerzas en el trabajo o en la marcha, llamadas *toufta*. Sin estos trucos, no habrían sobrevivido al campo, ni habrían sido liberados para ser enviados al frente y deportados, esta vez por los nazis... lo que no suponía, en caso de supervivencia, que no fueran a ser devueltos al Gulag. Contrariamente a los libertos de la Antigüedad, «cada antiguo ZK es al mismo tiempo un futuro ZK»³¹, pues el esclavismo del campo no termina sino con la muerte.

«El mercado de esclavos. Los *Gummi* golpean los cráneos, los hombros. Los puños se estrellan contra los rostros [...] Su alcohol de por las mañanas: golpear, golpear»³². En los lugares de trabajo, los guardianes ejercen su crueldad empujando a los detenidos para que caigan bajo su carga, golpeándolos hasta la muerte, ejecutándolos de un tiro, sin olvidar los «accidentes de trabajo». La ceremonia del recuento antes y después de la faena forma parte del condicionamiento de lo inútil: esa espera prolongada para encontrar el número exacto de detenidos, incluidos los muertos del día anterior o el tiempo del recuento, esas cuentas hechas y vueltas a hacer, bajo el frío o el calor, son una de las formas de humillación de los seres para los que esa larga estancia de pie —que, sin embargo, es la que caracteriza al hombre—, se vuelve insoportable.

Un policía de la Cheka citado por Nicolas Werth afirmaba: «No es vuestro trabajo lo que necesitamos, sino vuestro sufrimiento». En los campos nazis, los detenidos incapaces de partir a la tarea son seleccionados directamente para morir. De hecho, cuanto menos se puede trabajar, menos alimento se recibe, el círculo vicioso se va cerrando sobre los más débiles, condenados por serlo: «Los más desgraciados eran los inválidos. Como no podían trabajar, se reduce su ración. Son 1.000 por bloque y, como un bloque “normal” contiene 500 hombres, apenas tienen sitio para moverse. Estaban obligados a turnarse para dormir: un equipo se levantaba a media noche para ceder el sitio a sus compañeros»³³. De igual modo, en el Gulag, la comi-

Exterminios. El cuerpo y los campos de concentración



1. Joseph Richter, *Petición de agua desde una ventanilla condenada en el tren, Sobibor, 1943*, Casa de los combatientes del gueto, Israel.

«Correspondencia secreta»: ironía macabra del titular del periódico roto donde se encuentra el dibujo clandestino.



2. Léon Delarbre, *El vagón cotidiano de cadáveres, Dora, 1945*, col. René Billot, Besançon, Museo de la Resistencia y de la Deportación, depósito del MNAM, París.



3. Léon Delarbre, *Recuento general con los muertos y los moribundos, Dora, 10 de marzo de 1945*, Besançon, Museo de la Resistencia y de la Deportación, depósito del MNAM, París.

4. Zoran Music, *Dachau, 1945*.

Music in Dachau in 1944: «Era un mundo alucinante, una especie de paisaje, montañas de cadáveres». Como Delarbre o Richter, dibuja a pesar de la prohibición absoluta.



5. Hana Kalichová, *Transporte*, 1943-1944, Ámsterdam, Holanda. Institute for War Documentation.



6. Recuento de los prisioneros que llegan a Buchenwald, noviembre de 1938, Nueva York, American Jewish Joint Distribution Committee.

7. Primer día en el campo de Buchenwald: cabezas rapadas, cuerpos desinfectados, Nueva York, American Jewish Joint Distribution Committee.

Los prisioneros detenidos durante la Noche de los Cristales Rotos pasan su primer recuento en Buchenwald tras un largo viaje a través de Alemania. Enseguida serán sumergidos en un baño de desinfectante, rapados, afeitados, humillados y golpeados. Para Hana Kalichová (trece años), los judíos que llegaban al gueto de Terezin no eran más que un sufrimiento curvado, una desintegración de todo su ser, que ella supo expresar quizá gracias a las clases de dibujo del artista Friedl Dickers-Brandeis, internado junto a ella. Ambos fueron asesinados en Birkenau.



8. Víctimas de la epidemia de tifus de la Pequeña Fortaleza, Terezin, mayo de 1945.

9. Margit Schwartz sosteniéndose de pie ante el fotógrafo, el sargento C. H. (Slim) Hewitt, Bergen-Belsen, 16 o 17 de mayo de 1945, Londres, Imperial War Museum.

10. Henri Moraud, n° 126094, el 25 de junio de 1943, foto de Gilles Cohen procedente de la serie «Las matrículas tatuadas de los campos de Auschwitz-Birkenau», principios de los años noventa.

Hambre, epidemias, frío, experimentos médicos. Poco a poco, el cuerpo y el alma se evaden, caquexia de seres humanos muy jóvenes, «musulmanes» muertos vivientes. Al aceptar exponerse, en una exhibición del horror padecido, los supervivientes dan testimonio y acusan: Margit Schwartz se alza ante el objetivo del soldado británico en 1945 a pesar de su estado desesperado. Cincuenta años más tarde, Henri Moraud comparte con Gilles Cohen su matrícula tatuada, el campo en su propia carne.





11. Ficha de identificación del detenido S. Jozefowicz, Vorkuta, 1945.

12. El servicio de identificación de Sachsenhausen, febrero de 1941.

13. Una orquesta toca para estimular el ardor del trabajo de los detenidos, Belomorkanal, 1931-1933.

Contar, identificar, fotografiar, coser, pegar, pintar un número en el uniforme, partir al trabajo con música, prácticas de doma de los cuerpos y de las almas. Por haber resistido contra los nazis en el ejército clandestino polaco, afín al gobierno en el exilio en Londres, los soviéticos condenan a S. Jozefowicz a veinte años de campo, y es matriculado en el complejo industrial de Vorkuta, junto al Círculo Polar. Paradoja concentracionista: los números y las fotografías permiten devolver la vida al ser al que debían sustituir.



14. Gulag, el campo de Molotov (Severodvinsk), 1946.



15. Prisioneros del Gulag transportando tierra para construir un dique, Belomorkanal, 24 de mayo de 1932.



16. Detenidos trabajando en la cantera del campo de concentración de Mauthausen, Austria, 1938-1945.

Sobre los cuerpos de las víctimas de los campos de concentración se inscribió un relato de las pruebas de humillación y castigo que sufrieron: trabajos forzados, miedo, golpes, hambre, catres superpoblados de los barracones. Excavación a mano, época de la carretilla y el pico, canteras gigantescas devoradoras de seres cuya muerte se considera sin importancia.





Куриния Слепота,
Странно. Силные еще
зашило. Была светло, а
порочника фронталь
вредит, омерзает от
из и шара, пашин
Зороче, к развратно
из оная-изли в тем
ноге!

Но, для них это и из латок
дела, темнота еще настала.
Это - был злитливный извет
под названьем, Куриния Слепота!

У слепика вырывается опасность оментивати
ся в темноте. Но эти «обабдари» слыши лишь после закс
та солнца, они останавлиют и слытнизиют на халбодим ш
го и постоку, что им не прилать. Дрозачичный червиз валады, он
спешит вынуть се, через край, не страба от развратноно ишима.
Жангел тут, чьим зредо, из них лативается ооблациый и выковы
на рик, вразочично карду. «Потерловший» а отдала! Он вывет
по постоанкомс снег с опалани, скрывает горство и отвешивает
рут... ошани, пропитанные владной.

17. Arriba a la izquierda, un grupo de detenidos embarca en una gabarra en dirección al canal Moskova-Volga, Belomorkanal, 1933, Museo del Estado de la República de Carelia.

18. Página del diario de Euphrosinia Kernovskaia, redactado en la década de 1960.

19. Tumba de un detenido excavada por los animales salvajes o por merodeadores, Kolyma, década de 1980. El número de matrícula fue grabado en la tapa de una lata de conservas, clavado a un trozo de madera, Moscú, Memorial.

En el Gulag, se está apartado de la vida «normal» hasta en la muerte. En invierno, el hielo hace inaccesibles la mayoría de los campos. Euphrosinia Kernovskaia dibuja a sus compañeros hemerálopes, tropezando, llegando a lamer la comida del suelo. No se les concede ni la muerte. Esta tumba profanada, ese cráneo que parece gritar, ilustran a Chalamov: «Las muertes cotidianas y los sentimientos embotados le quitan todo el interés a un cuerpo sin vida».



20. El descanso de los detenidos extenuados, ITL Privoljski, 1944, Moscú, Archivos de Estado de la Federación de Rusia.

21. «Casa del niño», ITL del Ob, Moscú, Archivos de Estado de la Federación de Rusia.



22. Sobre el escenario del teatro del campo, ITL del distrito Stalinski, 1949, Moscú, Archivos de Estado de la Federación de Rusia.

Los campos soviéticos o ITL (*Ispravitelno-trudovoi-lager*, campo de trabajo correctivo) son también una puesta en escena en la que la muerte se interpreta como reeducación proletaria. Los detenidos extenuados y desnutridos son esclavos, actores involuntarios del gran plan de industrialización. Los niños que juegan al corro, arrancados de sus madres detenidas, son educados por y para la patria, el campo. Y el teatro dentro del teatro hace interpretar a los verdaderos pero falsos actores, verdaderos detenidos, en el colmo de la ironía, un arresto.





23. Cremación de los cuerpos de los detenidos gaseados en fosas de incineración a cielo abierto, Birkenau, agosto de 1944, Museo de Auschwitz-Birkenau.

24. Prótesis amontonadas, Auschwitz, octubre de 1945, Museo de Auschwitz-Birkenau.



25. Bienes de los deportados amontonados en el «Canadá» de Auschwitz (barraca de recuperación y selección).

En Birkenau, el ritmo de los asesinatos en las cámaras de gas impuso, para hacer desaparecer los cuerpos, además de los hornos crematorios, fosas que los miembros de los *Sonderkommandos* fotografiaron corriendo riesgos extremos. De los cuerpos no quedó nada, solamente huellas externas: prótesis de miembros recicladas para las necesidades del ejército de los nazis, objetos «de vida» seleccionados en «Canadá». No se siente el olor de la podredumbre y de las carnes quemadas, no se oyen los gritos de los asesinados.

da se distribuye gradualmente en función de la norma, es decir, de la producción esperada. La burocracia del plan/alimentación preveía decenas de formas de raciones o de no raciones posibles con relación al trabajo aportado o a la interpretación de la norma por parte de los guardianes, incluyendo la decisión de ir a trabajar o no por debajo de los 35 °C bajo cero³⁴. La norma es así una manera de organizar el hambre para que los detenidos aumenten su productividad. Pero trabajar más nunca proporciona más alimento, sino que, por el contrario, agota. «El lager es el hambre. Nosotros mismos somos el hambre, el hambre encarnada»³⁵. En los dos sistemas, el régimen se componía únicamente de aguachirle y de pan, el escorbuto era inevitable, por lo que se desprendían los dientes, y la expresión que describe el hambre en Rusia había que tomarla al pie de la letra: «Los dientes están en la estantería»³⁶.

La manera de distribuir los alimentos forma parte del castigo del campo: la espera bajo el frío ante las taquillas en la Unión Soviética, el problema constante del robo de utensilios, de los platos, por parte de los presos comunes o los demás detenidos que «se organizan», las humillaciones de los guardianes. Así, un guardián vuelca la sopa voluntariamente, obliga al detenido famélico a ponerse a cuatro patas, a arrastrarse y luego a lamer del suelo, incluso a utilizar su mano como cuchara. El objeto se ha convertido en cuerpo, el cuerpo se ha convertido en objeto que se puede desechar.

Finalmente, en los casos extremos, de los que apenas se habla por respeto al tabú, el hambre empujó a la antropofagia³⁷.

La falta de ropa o la utilización de ropa no adecuada para el clima, andrajos que dejan ver la desnudez, forman parte del mismo proceso: todo es una afrenta al pudor, como la higiene colectiva donde se defeca en medio de los demás³⁸. «Todo un pueblo desnudo, interiormente desnudo, desvestido de toda cultura, de toda civilización [...] un pueblo mordido a golpes, obsesionado por paraísos y alimentos olvidados; mordedura íntima de los fracasos... Todo ese pueblo a lo largo del tiempo»³⁹. David Rousset impone aquí mucho más que metáforas, se libra a una auténtica disección del orden de los campos de concentración.

IV. ANIMALIZAR, COSIFICAR PARA BORRAR LA IDENTIDAD

El campo de concentración es fundamentalmente un espacio destinado a la animalización o a la cosificación de los detenidos, llamados «piezas»

(*Stücke*), basura, ratas. El hambre, como el trabajo, tiene en primer lugar esta función. «No veía el yacimiento más que de rebote, a través de esos desperdicios, de esos restos, de esas escorias de hombres que el yacimiento rechazaba»⁴⁰. La carencia de vitaminas vuelve a muchos prisioneros casi ciegos. La hemeralopia se llama en ruso «ceguera de los pollos». Uno de los prisioneros que la padece tropieza, hace caer su escudilla, «recoge puñados de virutas empapadas en sopa y se las mete en la boca»⁴¹.

El nombre, marca de identidad, es sustituido por las cifras de las matrículas. El deseo de secreto explica también las metonimias eufemísticas: una barcaza cargada de «formularios» lleva a detenidos que efectivamente serán registrados a su llegada⁴².

Se deshumaniza a hombres y a mujeres por medio de marcas impuestas a sus cuerpos: ya sea suprimiendo, afeitando el pelo y el vello púbico, ya sea, como en el caso de Auschwitz, añadiendo los tatuajes del número en el antebrazo. Los deportados, con el humor negro que los caracteriza, lo llaman el número de teléfono del cielo, *Himmlische Telefonnummer*. El campo se ve así inscrito en el propio cuerpo.

Las marcas adoptan también la forma de matrículas pintadas en tela blanca cosidas sobre todas las ropas de los detenidos soviéticos, triángulos de color y números en los campos nazis: «Él también tenía un triángulo rojo sobre el pecho; eso dejaba ver enseguida que estaba aquí no por su sangre, sino por su manera de pensar»⁴³. Notable definición de las categorías mentales que llevaban a la deportación: uno se encontraba en el campo por la manera en que había nacido —judío o gitano, ucraniano, ingush o polaco...— o por la manera en que uno se había «comportado» una vez adulto: resistente, trotskista, kulak.

Una burocracia sumamente moderna —que llegaba hasta a usar fichas mecanográficas sofisticadas— es otra forma de la dialéctica modernidad/regresión en los sistemas de los campos de concentración. Las diversas administraciones de los campos llevaron a cabo infinidad de ficheros, que comprendían especialmente huellas dactilares o de manos completas⁴⁴ y fotografías antropométricas que acompañaban a las matrículas. A la inversa, las fotografías les son retiradas a los detenidos como todas sus pertenencias personales en el mismo proceso de desindividualización. «Un guardián que debía atravesar el patio no se tomó la molestia de rodear el montículo de fotos y colocó su pie allí, en mitad de los rostros de nuestros hijos»⁴⁵.

Así pues, el cuerpo de los detenidos es marcado, clasificado, archivado; a su llegada, tienen un rostro, un cuerpo, un alma. Después, todo los transforma: el hambre, el trabajo, las enfermedades. El campo, que funcionaba a la inversa de su primer objetivo de clasificación, no cataloga más que para lo que ha sido concebido realmente: la muerte. El hecho de que se tache una matrícula después de la muerte para dársela a un recién llegado es sintomático: no hay individuo, sino números intercambiables.

El tiempo se vive en el campo como el sufrimiento de un cuerpo real convertido en temporal: el tiempo que se tarda en morir. El crimen de la deshumanización es el etiquetado como paquetes o el marcado como animales de la carnicería, la desnudez, la promiscuidad, la violencia, cada vez más privaciones, cada vez más violencia. El ejemplo de los tatuajes de los detenidos recortados y utilizados como pantallas de lámpara o como cuadros decorativos es significativo: el cuerpo se convierte en mobiliario del campo, obra de arte para Ilse Koch, la mujer del comandante del campo de Buchenwald. «Le encantaban los tatuajes e inspeccionaba a los prisioneros en el hospital. Si uno tenía un tatuaje original, ella lo hacía matar y descuartizar, y el tatuaje era curtido para hacer objetos extraordinarios»⁴⁶.

V. EL CUERPO PARA DAR TESTIMONIO, PARA RESISTIR

El cuerpo puede también volverse manifiesto y señal para los prisioneros, evidentemente en el registro de un valor extremo. En la taiga, leñadores esclavos prefirieron cortarse la mano para acabar; dejar de trabajar en esas condiciones, dejar de vivir. Sus compañeros clavaron el miembro en uno de los troncos que se iban a enviar al extranjero y —mito o realidad, la historia apareció en el *Times*— la mano fue descubierta, clavada aún al tronco en el puerto de Londres.

¿Y si cortara
Mi mano con el hacha? [...]
Mis amigos han clavado
Mi mano al tronco.
El tronco se ha vendido
A la blanca Albión⁴⁷.

Otras automutilaciones, como clavarse los testículos al suelo o cortarse con una hoja de afeitar pretenden, en el sistema penitenciario soviético, retrasar un traslado, a menudo equivalente de la pena de muerte.

El cuerpo es también el lugar de la resistencia cotidiana: lavarse, encontrar ropa, comida, cuidados, afecto, una sonrisa, es mantener con vida al cuerpo y al alma, al ser, a la individualidad. Huelgas de hambre y de trabajo (ambas cosas sobre todo en el Gulag), sabotajes y evasiones son los medios para resistir a pesar del riesgo de pena de muerte. Con ocasión del Yom Kippur de 1944, los judíos húngaros rechazaron el rancho del día en Auschwitz, para asombro de sus guardianes. ¿Acaso aquellos animales tenían alma?⁴⁸

Evguenia Guinzburg, por su parte, dice que es el propio sufrimiento el que cosifica, «te transforma en un trozo de madera»⁴⁹. Edmond Michelet, por su parte, describe la crueldad con la que los guardianes de Dachau se encarnizan con un anciano judío con «una rabia bestial; habría que pedir perdón a los animales por llamarla bestial»⁵⁰. La cosificación se ve aquí como un arma de resistencia, la animalización como el arma de los verdugos; los seres humanos son siempre los detenidos, que a veces sólo tienen una posibilidad: renunciar a ser un cuerpo para poder seguir siendo un ser humano: «Yo trataba de ser invisible [...] Trataba de no ver. Trataba de no ver los cadáveres desnudos y los esqueletos amontonados sobre la nieve en posiciones grotescas, esperando a ser quemados [...] Trataba de no oír [...] Estaba como ebria, era una locura pretender vivir»⁵¹.

Algunas mujeres resisten específicamente frotándose las mejillas para enrojecerlas, maquillaje en sentido puro, resistencia de su feminidad ridiculizada, o buscando un trozo de cristal para mirarse a pesar de la prohibición. Pero es muy difícil en ese mundo, y la mayoría de ellas se convierten en «seres asexuados, [...] seres extraños, espectros. [...] Quizá fueron otrora mujeres. Pero han perdido todo lo que puede parecerse al encanto. Nada menos definido que los muertos en prórroga»⁵². En el Gulag, como el número de hombres era muy superior al número de mujeres, éstas son violadas, prostituidas, padecen enfermedades venéreas⁵³. El número de hijos nacidos de las violaciones o de los encuentros amorosos más o menos ilícitos o deseados en el Gulag —en ese caso, estar embarazada es también una forma de resistencia— demuestra que la amenorrea debida al hambre o al trauma —mayoritaria en los campos nazis— no se desencadena inmediatamente en todas las mujeres. La suerte de los niños es sin duda el colmo

de la paradoja en los campos soviéticos. Aunque a las detenidas les quitan siempre a sus hijos en el momento de la detención, cuando se quedan embarazadas en el campo, con el nombre de «madrecitas», tienen derecho a dar a luz y alimentar a sus bebés durante unos meses en la estructura del recinto para niños antes de volver a perderlo, por lo que algunas se vuelven locas de dolor⁵⁴. Estaban consideradas como nodrizas, o más bien como senos, no como madres: los niños eran educados en escuelas especiales, odiando a sus padres «antisoviéticos».

VI. DE LA SUPERVIVENCIA A LA MUERTE

Los campos, cuando no han matado, siempre han transformado a seres jóvenes o en la flor de la vida en ancianos; todos los observadores han hablado de este envejecimiento acelerado.

Esa piel colgaba, arrugada, estaba amarilla y seca, recubierta de toda clase de abscesos, círculos marrones, grietas, hendiduras, rugosidad y escamas [...] Me asombró la velocidad, la marcha desenfrenada con la que, día tras día, disminuían, morían, se fundían y desaparecían la materia que recubría mis huesos, la elasticidad, la carne. Cada día me sorprendía una novedad, una nueva deformidad sobre esa cosa cada vez más extraña y extranjera que había sido mi buen amigo: mi cuerpo⁵⁵.

Tania ya no parece una adolescente: es una anciana. Mechas de pelo blanco en desorden, un rostro huesudo, una piel seca y escamosa. ¿Qué edad puede tener? ¿Treinta y cinco años, es posible?

—¿Eso le extraña? Yo tengo treinta y cinco años, sí. Añada los dos años de Iaroslav, que cuentan como veinte. Total, cincuenta y cinco. Añada además un año de instrucción judicial, que cuenta al menos como diez... En total, eso hacen sesenta y cinco años⁵⁶.

Su mirada... La mirada penetrante de una bestia acosada, de un hombre extenuado. La mirada que volvería a ver tan a menudo *allí*⁵⁷.

No es casualidad si los testigos insisten en la mirada y en el rostro en general, y en el envejecimiento de la piel: las dos características primeras del

ser humano, su frontera, lo que le diferencia del animal, son las primeras en caer. Evguenia Guinzburg, privada de espejo durante años de campo, percibe de pronto su reflejo y cree ver a su anciana madre, aunque no tiene más que cuarenta años. A la inversa, un niño cuyos padres han desaparecido en un campo no tendrá de ellos más que la imagen de unos seres jóvenes, fija en su memoria para siempre o en una fotografía.

«Tras haber visto el amontonamiento de cuerpos desnudos, me quedé sumamente impresionado por la apariencia de los numerosos vivos que presentaban el mismo grado de delgadez y la misma expresión facial que los muertos. Se diría que habían insuflado un soplo de vida en los cadáveres y que se movían o me seguían con la vista»⁵⁸. Este liberador estadounidense de Buchenwald describía aquí a los muertos vivientes a los que llamaron «los musulmanes». Nadie sabe muy bien por qué los muertos en prórroga de los campos nazis adquirieron este sobrenombre; algunos hablan del fatalismo del islam, lo que es un poco forzado. En los campos soviéticos, se habla de «moribundos», de «candelas» o de «llamitas» al referirse a los que habían «tocado fondo», los que amenazaban con apagarse. Generalmente, esos seres son mudos, entre la vida y la muerte no hay lenguaje. En los dibujos de Zoran Music, se adivinan seres que tienen todavía un cuerpo, aunque esté extremadamente descarnado. Pero ya no comprenden lo que los rodea, huesos y después el vacío. Su extrema degradación física ha traído consigo la de su personalidad entera. «Ella olvidó quién era»⁵⁹. Llama la atención constatar que, en los dos sistemas, todos los compañeros o casi todos desprecian a los que se dan por vencidos, no resisten más, se abandonan a la muerte. Como si fuera imposible tener compasión por los que estaban tan cercanos, y sin embargo tan lejanos, porque eso supondría consentir implícitamente la derrota que desean los verdugos⁶⁰.

VII. ¿QUÉ HACER CON LOS CADÁVERES?

En los campos soviéticos, la norma era el enterramiento, lo más rápido posible, generalmente sin ataúd. Para estar seguros de que la muerte no era una simulación para la evasión, se hundía la cabeza con un mazo. En la muerte se era un número, con la placa que llevaba el número de matrícula atada a la pierna y a veces también fijada en un palo sobre la tumba. Luba Jurgenson comentó que, en aquel mundo de piedra y de hielo que eran los

campos, el hombre se volvía «mineral», pero que faltaba siempre la última piedra, la lápida⁶¹. «Es preciso que el muerto no nos sirva de signo. Es preciso que nuestros muertos desaparezcan. [...] Nuestra muerte natural es tolerada, como el sueño, como orinar, pero es preciso que no deje huellas. Ni en nuestra memoria, ni en nuestro espacio. Es preciso que el lugar donde se encuentra la muerte no pueda ser situado»⁶².

En los campos de concentración nazis, por razones de higiene y por la obsesión del secreto, los hornos crematorios eran la norma: «La fábrica de destrucción de cuerpos: el concepto de esta instalación era un ejemplo asombroso de “la eficacia industrial alemana”. Tenía una capacidad máxima de destrucción de unos 400 cuerpos al día en jornadas de 10 horas»⁶³. Aquí se describe el funcionamiento del crematorio de Buchenwald, campo de concentración. En 1945, es este campo el más conocido, en parte debido a las fotografías de Eric Schwab, de Lee Miller o de Margaret Bourke-White, que revelaron al mundo el horror de los campos nazis⁶⁴. Se decía entonces: «delgado como un superviviente de Buchenwald». Esto explica que el horno crematorio, y no la cámara de gas, se convirtiera entonces en el símbolo del horror del sistema. No se había percibido la diferencia entre el exterminio «salvaje» y el exterminio industrial de los judíos.

VIII. EL EXTERMINIO INDUSTRIAL: PRODUCCIÓN Y ANIQUILAMIENTO DE LOS CUERPOS

La política racista claramente explícita de *Mein Kampf* se pone en marcha a partir de 1933, pero hay un largo camino entre la judeofobia maniaca y la aniquilación. Hitler explica el mundo por medio de la raza y el principio de lucha por la supervivencia de la raza superior, la de los arios: toda violación de su pureza, todo mestizaje traería consigo la ruina. La biocracia nazi funciona gracias a medidas «positivas», que animan a los racialmente puros a multiplicarse; esto se haría en el *Lebensborn* de Himmler. Pero ese aspecto del programa fue mucho menos conseguido que el lado «negativo»: el de la esterilización, el apartamiento y después el exterminio de los elementos susceptibles de envenenar la sangre alemana: «asociales», inválidos físicos y enfermos mentales, víctimas del programa T4 de «eutanasia», gitanos, homosexuales y sobre todo judíos. Para ellos, situados en el otro extremo de la pureza racial, se imponía la selección, es decir, la eliminación, en

nombre del ideal social-darwinista de la lucha por la vida⁶⁵. A esta ideología biologizante, científicista, cercana a las reflexiones similares en los diferentes países occidentales durante la misma época, se añadía en Hitler una visión apocalíptica del mundo en la que los judíos desempeñaban el papel del demonio⁶⁶. Los judíos sin nación, que vivían en la mentira, no pretenderían sino destruir toda nación, toda cultura, y por tanto la nación alemana, la más pura de todas, la que estaba más opuesta a ellos. Los argumentos políticos y religiosos unidos a los de la cultura y la biología conformaban el odio a los judíos, a la vez parásitos y demonios, dos veces deshumanizados. La toma del poder por parte de Hitler supondría la puesta en práctica del programa por etapas no necesariamente pensadas con antelación, pero que encontraban fácilmente una justificación. La sociedad alemana en su conjunto asimiló rápidamente aquella idea, como lo demuestran las escasas reacciones a las primeras discriminaciones, a las leyes de Núremberg de 1935 e incluso a la Noche de los Cristales Rotos de 1938: era lógico que los judíos excluidos y discriminados pudieran sufrir comportamientos brutales de manera excepcional. No es de extrañar que los médicos y los antropólogos se encontraran entre los defensores más entusiastas del régimen y de sus leyes: la salud y la pureza del pueblo alemán estaban finalmente en el centro de aquella política, la de un eugenismo radical que hacía mucho tiempo que defendían.

La creación de centros de exterminio para los judíos en 1941 se apoya en efecto en una lógica distinta de la del apartamiento en guetos o en campos de concentración: no se trata de castigar a los deportados, aunque fuera matándolos, sino de suprimir, de erradicar lo más deprisa posible, en gran cantidad, de producir el máximo de cuerpos y de reciclar todo lo que puede ser reciclado. Es una guerra llevada a cabo contra los judíos, una guerra cuyo único objetivo es la muerte. La apertura del frente del Este concentra toda la violencia puesta en práctica con anterioridad y radicaliza la política racial de apartamiento, de humillación y de asesinatos programados seguida desde 1933 y sobre todo 1939 tanto contra los «tarados» alemanes gaseados como contra los polacos deportados a gran escala y asesinados; contra los judíos, aquella radicalización iba a permitir el paso al exterminio a escala de toda la Europa ocupada.

De los asesinatos masivos «artesanales» de hombres, después de mujeres y de niños de los *Einsatzgruppen* se pasó a los camiones de gas y después a las cámaras de gas, y de los reagrupamientos en guetos llevados a cabo a pie o

en camiones a la deportación en trenes a lo largo de miles de kilómetros. Se crea una auténtica concentración industrial de organización planificada —reagrupamiento en estructuras adaptadas para la muerte, química del zyklon B, hornos crematorios— al servicio del crimen contra la humanidad. El trabajo en cadena hace pasar, en una plataforma técnica muy elaborada, a las víctimas de la rampa de selección, lugar donde se escoge, al asesinato, operación de «desinfección» industrial. ¿Acaso no se trata de bacilos, de alimañas? Los efectos personales son explotados de la misma manera; todo lo que hay en el cuerpo se rentabiliza. Los que parecen tener características físicas interesantes —enanos, gigantes, gemelos, etcétera— son utilizados como animales de laboratorio para llevar a cabo «experimentos médicos» mutiladores antes de reunirlos con el resto de los cuerpos para el «tratamiento global»: cabello afeitado, operación de «higiene» que precede al exterminio en la «sala de ducha», dientes de oro arrancados. Una parte de los cabellos se utilizó para fabricar mantas, y las prótesis de los miembros fueron recicladas para las necesidades del ejército. Los SS y sus cómplices vivían probablemente en una especie de irrealidad: los seres humanos a los que asesinaban y «reciclaban» ya no eran seres humanos. Y sin embargo, eran conscientes de que estaban ejecutando las órdenes de la «solución final»⁶⁷, que era fundamentalmente una aniquilación que implicaba la desaparición total de los cuerpos en tanto que huellas.

En 1943, los nazis hicieron que prisioneros de los campos exhumaran a los miles de fusilados en Babi Yar en 1941:

Tras una larga estancia bajo tierra, los cadáveres estaban soldados unos a otros e hizo falta despegarlos con ganchos. [...] Los alemanes obligaron a los detenidos a quemar los restos. Se ponían dos mil cadáveres sobre montones de madera y después se rociaban de petróleo. Fuegos gigantescos ardían día y noche. Los hitlerianos hacían moler lo que quedaba de las osamentas con grandes martillos pilones, lo mezclaban con arena y lo dispersaban por los alrededores⁶⁸.

En los alrededores de Treblinka se han encontrado algunas de las máquinas agrícolas utilizadas entonces con este fin⁶⁹. Es lógico que los miembros de los *Kommandos* de exhumación, como los de los *Sonderkommandos* encargados de evacuar los cuerpos de las cámaras de gas, sufrieran la misma suerte que las demás víctimas. En el lugar de destrucción que era el campo, la huella debía ser destruida también: ni cuerpos, ni testigos, ni archivos.

La producción principal de los dos sistemas concentracionarios, su finalidad, fue la de los cuerpos. Los nazis, con las cámaras de gas y los hornos crematorios, llevaron el proceso hasta la perfección. En los campos de concentración, las pilas de cadáveres no quemados cuando llegaron los libertadores, los montones de cuerpos, los objetos abandonados, mostraron lo que ocurría; pero en los campos de exterminio, todos los cuerpos-objetos habían desaparecido; quedaban inmensos montones de cenizas, como en Majdanek, zapatos, maletas, chales de oración, ropa de niños, cabellos o dientes de oro que no se habían podido fundir todavía. Traicionaron el secreto, como tantas fosas comunes encontradas, decenas de años más tarde, en lo que fue el archipiélago del Gulag, en lo que fue la Europa nazi. En cuanto a los supervivientes, que S. Aaron llamó con más exactitud sub-vivientes⁷⁰, son las huellas que la muerte habría debido borrar, las cicatrices del siglo de los campos: «La experiencia que sufrimos es indeleble. Nos marcó para el resto de nuestros días. Conservamos cicatrices, no todas aparentes. Ni sanos, ni salvos...»⁷¹.

QUINTA PARTE

La mirada y el espectáculo

1

Estadios

El espectáculo deportivo, de las tribunas a las pantallas

GEORGES VIGARELLO

El espectáculo no era lo fundamental en las primeras manifestaciones deportivas. El espacio del estadio es durante largo tiempo un lugar provisional, atestado, atravesado por árboles o diversos objetos, bordeado por líneas mal definidas, de naturaleza indeterminada. Se impone un orden a partir de 1900: emplazamientos geométricos, tribunas determinadas y materiales sólidos. Los cerramientos y determinados cálculos orientan la mirada. Carteles y ceremonias ennoblecen el lugar. Con el siglo empieza a difundirse la forma unificada de grandes anillos macizos. También empieza a afirmarse un gusto en el que la fiesta se mezcla con viejos sermones morales.

Aún hace falta que el deporte encuentre su siglo: movilidad de espacio, disponibilidad de tiempo. La sociedad industrial lo permite. Aún hace falta que determinados intereses hagan surgir un público cada vez mayor. Cosa que el mercado del espectáculo y del ocio permite ir asegurando poco a poco. Todo muestra la adecuación de esta escena con su universo económico, político y social: el calendario festivo de un nuevo tiempo laico, el campeón deportivo como nuevo modelo de triunfo democrático, el resultado que se proclama como nuevo modo de identificación. El deporte, con su aparente valorización de la salud, su efervescencia, también su aparente ilustración del progreso, se convierte en uno de los principales espectáculos del siglo XX. La televisión y la pantalla añaden nuevas maneras de ver a partir de 1950, más emocionantes, más variadas, dando definitivamente a la escena su dimensión planetaria: su valor de espectáculo total. Todo muestra un de-

sarrollo progresivo. Todo muestra un irresistible atractivo: una manera de contar historias de excepción, sobre todo una manera de transfigurar el ideal en un tema cada vez más visible y concreto.

Aun así es preciso subrayar el lado oscuro que puede traer consigo este espectáculo: asuntos financieros, abandono sanitario y violencia clara o enmascarada. Jugar con el exceso ¿no es parecido a jugar con el riesgo? Una «amenaza», en resumen, consustancial al proyecto.

I. MUCHEDUMBRES DEPORTIVAS

La muchedumbre no está presente cuando se enfrentan los primeros clubes en Francia en las décadas de 1870 y 1880. Ninguna idea de «gran» reunión aparece aún, no está ese público masivo que obliga a separar con claridad a los que miran de los que juegan. Los espectadores casi se mezclan con los jugadores en el primer encuentro entre colegiales ingleses y franceses en el Bois de Boulogne el 8 de marzo de 1890, unas cuantas docenas de hombres con chistera a los que se unieron dos o tres mujeres¹; los espectadores casi se mezclan también con los corredores, con los lanzadores, con los saltadores en el espacio dedicado a los deportes atléticos en las Tullerías en 1891, unos cuantos hombres de nuevo, algunos de los cuales parecen haberse apartado simplemente de su paseo, en ese «marco muy decorativo digno de una antigua arena»².

La espera moral

Los primeros espacios deportivos no están pensados para las grandes audiencias. Los moralistas del deporte consideran de hecho el espectáculo parcialmente contradictorio con su proyecto: si es demasiado «admirado», el deportista puede resultar más pervertido que engrandecido, más explotado que honrado. Opinión zanjada, por supuesto: la multitud invadirá los estadios del siglo XX, hasta el punto de suscitar auténticas revoluciones arquitectónicas y, sin duda, también, auténticas revisiones del discurso. El espectáculo se adueñará del deporte casi a su pesar.

Coubertin habla poco de hecho de los espectadores en los miles de páginas que dedicó a las prácticas físicas. Pero sus ideas son claras. El espectáculo lo inquieta: la exhibición «consagra al deportista»³ al mismo tiempo que lo «aparta», lo legitima al mismo tiempo que abusa de él. Lo hace actuar debi-

do a móviles turbadores, la apariencia, la fatuidad, mientras que el deportista debe actuar por un ideal: la edificación moral y la gratuidad. Por decirlo de otra manera, el espectáculo sería ambiguo: importante y engañoso, fascinante y sospechoso. La muchedumbre también preocupa al barón, según una visión inconfesada pero casi explícita que opone la élite a lo popular, lo selectivo a lo masivo. La muchedumbre es multitud hormigueante. Es pasión imprevisible, masa confusa: lo contrario de la distinción individualista que tiende a privilegiar la burguesía «competitiva» de finales del siglo XIX⁴. Esta muchedumbre que acude a los espacios de ocio urbano con la sociedad industrial sería sencillamente «fea»⁵. De ahí viene el miedo a las graderías demasiado grandes, la angustia del número, el rechazo a los recintos deportivos invadidos por un público demasiado masificado. «Pueden tratar de embellecer una tribuna por todos los medios y colocarla en medio del paisaje más atractivo; una vez llena, formará casi siempre un conjunto espantoso»⁶.

El problema es más complejo, por supuesto. Los primeros Juegos Olímpicos son el ejemplo mismo de las ceremonias hechas para acrecentar el entusiasmo y la admiración: «desfile con antorchas alrededor de la plaza de la Constitución» en Atenas en 1896, fanfarrias, banderas de todas las naciones extranjeras, «levantando exclamaciones a su paso»⁷. Un cuadernillo especial de la *Revue olympique* detalla, a partir de la década de 1910, lo que llama «Decoración, pirotecnia, armonías, cortejos»⁸. El lector se enterará de cómo colocar las banderas, las guirnaldas, los trofeos, sostener las oriflamas a pesar de los caprichos del viento, orientar las tribunas o los pórticos, ordenar los desplazamientos o regular la armonía de los sonidos. Coubertin quiere ser edificante. Quiere convertir el deporte en ejemplo. Quiere atraer, cautivar. Lo que no siempre es compatible con la confidencialidad a la que aspira.

Estadios y muchedumbre

El espectáculo, sea cual sea, atrae desde las primeras décadas del siglo XX. Las masas de espectadores crecen inexorablemente. La ascensión es visible en la simple sucesión de grabados de la época: los «campeonatos del mundo de tenis», por ejemplo, disputados en Saint-Cloud en 1913, se desarrollan ante tribunas improvisadas que contenían varias filas de espectadores; los mismos campeonatos en 1921 lucen tribunas sólidamente instaladas, estrechamente apretadas alrededor de la pista, y que disponen de más de veinte filas de espectadores; mientras que el torneo de la Copa Davis en Roland-

Garros en 1932 se celebra ante tribunas panorámicas y elevadas en las que caben «diez mil espectadores anhelantes»⁹.

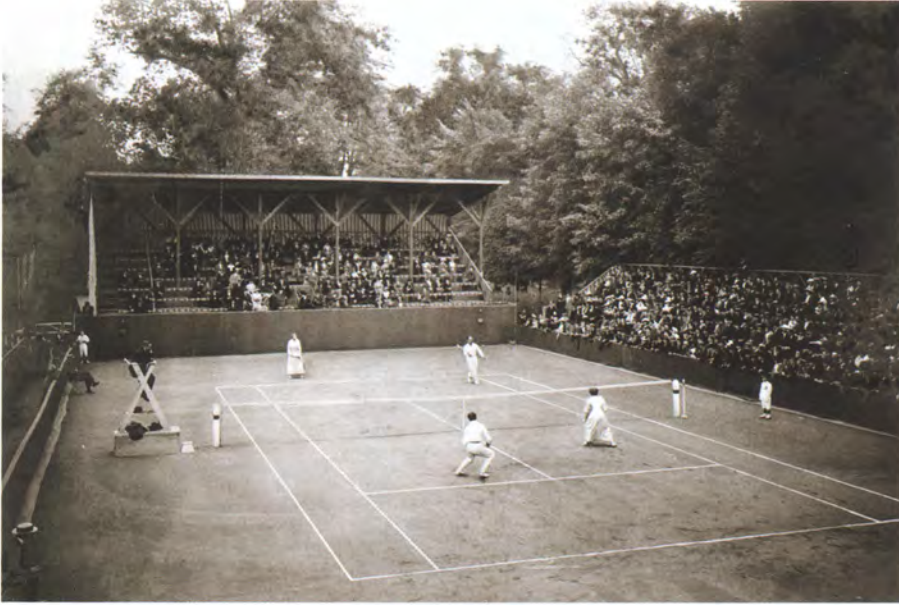
Después de revisar dudas y tentativas, los dispositivos se van sistematizando y especificando con el tiempo. El estadio de atletismo de los Juegos Olímpicos de París en 1900 contiene aún árboles en el centro, mezcla de naturaleza y artefacto. El estadio de los Juegos de 1908 en Londres está hecho para mirar, mezclando aún varios espectáculos: estadio en forma de «cajas chinas», posee una pista de ceniza, un velódromo que la rodea y una piscina bordeada de piedra y de madera horadada en medio del césped para que allí se celebren carreras y saltos de trampolín. El orgullo de los organizadores consiste entonces en que tras la ceremonia de apertura haya pruebas simultáneas, en las tres zonas diferentes, con gimnastas evolucionando sobre el césped además, para subrayar mejor la riqueza y profusión del deporte: «Jamás se había asistido antes a semejante simultaneidad de ejercicios, toda monotonía queda excluida de esta gran fiesta de la cultura muscular»¹⁰. El deseo de deslumbrar la vista es todavía más importante que el propio espectáculo.

Las miradas se van centrando durante los años siguientes, como resulta evidente en el caso de los juegos de balón más populares y los estadios a los que dan origen durante los años veinte. El acondicionamiento de estos lugares se ha refinado, el objetivo se simplifica: sólo una pista rodea al césped para actividades que también están separadas. Sólo se admite una práctica para miradas cada vez más numerosas. *L'Illustration* se detiene en los espectadores que se han reunido a ver el partido de fútbol-rugby Francia-Inglaterra el 11 de abril de 1925, multiplicando las imágenes de hormiguero y de fervor: «Lo que más llama la atención son los asistentes. Llegan sin cesar en paquetes, en racimos [...], masa a la vez temblorosa y compacta: oscura y viva alfombra, lanzada sobre la amplitud de las gradas»¹¹.

El estadio de Colombes, construido para los Juegos Olímpicos de 1924, es en Francia el primer modelo que combina el acceso de la gente con el refinamiento de la mirada, «uno de los más amplios y mejor acondicionados del mundo», con sus tribunas que dibujan un «perfil parabólico»¹², sus «20.000 plazas sentadas y sus 40.000 plazas descubiertas»: recinto construido en la periferia urbana para explotar mejor el espacio, red de transportes para facilitar mejor el acceso, preocupación estética para realzar más el lugar. Las guías de París insisten en el éxito y la novedad del proyecto hasta el punto de que aconsejan su visita a los lectores de los años veinte¹³.

Estadios.

El espectáculo deportivo, de las tribunas a las pantallas



1. Los campeonatos del mundo de tenis sobre hierba en Saint-Cloud, en 1913.

2. La final del campeonato de individual masculino en Saint-Cloud en 1921.



3. La pista central del estadio Roland-Garros durante la Copa Davis en 1932.

El crecimiento de las tribunas como indicio del crecimiento del público. En veinte años, todo ha cambiado en el tenis: con el estadio contemporáneo nace una muchedumbre distinta. Nuevo espacio, nuevo fervor.



4. Carrera de motos en Berlín hacia 1925.

5. Carrera automovilística en la portada de la revista *La Vie au grand air*, 1912.

El deporte, en el cambio de siglo, hace soñar con la velocidad y con la escapada a un tiempo. Motos, coches, máquinas diversas añaden a la imagen de lo lejano la del récord y la hazaña, técnica y emotiva.

6. El equipo de Francia de fútbol alrededor del capitán Lucien Gablin, en la portada del *Miroir des sports* en 1921.

El deporte crea historia y crea héroes. La galería de retratos magnificados se convierte en imagen obligada de los periódicos deportivos de principios del siglo XX. La tendencia se acentuará.



motos en Berlín hacia

omovilística en la revista *La Vie au grand*

el cambio de siglo, la velocidad y con la tiempo. Motos, las diversas añaden a lejano la del récord y a y emotiva.

Francia de fútbol capitán Lucien Gablin, el *Miroir des sports* en

historia y crea de retratos convierte en imagen enérgicos deportivos siglo xx. La tuará.

ANCE-ANGLETERRE et PARIS-SAINT-ÉTIENNE CYCLISTE
Le Samedi 80 Centimes Jeudi 12 Mai 1921.

MIROIR SPORTS



LES RITTS BELLE D'ANGLETERRE, EN FOOTBALL.
Le Samedi 80 Centimes Jeudi 12 Mai 1921.
Le titre que le sport de ballon rond est le jeu national des Britanniques. On
l'appelle (et le 1911) du paléoniste John Bull et le triomphe de Compagnie
de la paille et l'explaire: 1. Corbett, perdus de face; 2. Vane, arrive droit;
3. Corbett, en face; 4. Corbett, en face; 5. Corbett, en face; 6. Corbett, en face;
7. Corbett, en face; 8. Corbett, en face; 9. Corbett, en face; 10. Corbett, en face.

L'ILLUSTRÉ

50¢
FOTO LES FRANCOIS
LE PETIT JOURNAL
GRAND HEBDOMADAIRE POUR TOUS



LE TOUR DE FRANCE

Plus les cyclistes se disputent le grand tour de France, plus les spectateurs se disputent les places pour les voir. On compare au grand tour d'été de la saison de football le moment. Arrivés à la fin du tour de France, les cyclistes passent par devant le stade.

7. El cierre de un paso a nivel ante los corredores del Tour de Francia en la portada de *L'illustré* en 1932.

8. El corredor André Leducq, herido durante la etapa Cannes-Niza del Tour de Francia de 1932.

9. Los músicos de la caravana publicitaria en una etapa del Tour de Francia de 1934.

El Tour de Francia ilustra algunos aspectos decisivos del deporte espectáculo: relatos convertidos en «historia», objetos de identificación y de pasión, transmitidos por los periodistas, difundidos, objetos de diversión, que transforman y alimentan el momento festivo.



13. Espectáculo de la ceremonia de apertura de los Juegos Olímpicos de Seúl, 1988.

Numerosos encuentros deportivos internacionales sugieren los primeros balbuceos de los ritos mundiales concebidos más allá de las naciones y de las religiones. De aquí procede el sentimiento de «magia», de fascinación algo complaciente que pueden suscitar estos encuentros.



14. Un saltador con pértiga en acción ante una pantalla gigante en los Juegos Olímpicos de Seúl, 1988.

El recurso a la pantalla se ha vuelto fundamental en el deporte contemporáneo, hasta el punto de penetrar el espacio del propio estadio. Permite sobre todo, en lo privado, unir consumo relajado y compromiso en grupo.



15. Policías en el estadio de Heysel tras la final dramática de la Copa de Europa, Bélgica, 1985.

El deporte tiene su parte oscura: violencia, corrupción, dopaje... El episodio de Heysel el 29 de mayo de 1985 es tanto más abrumador cuanto que el partido continuó mientras había espectadores que morían en las tribunas.



Escenas. El cuerpo danzante: un laboratorio de la percepción



1. Loïe Fuller bailando, París, Museo Rodin.

En la última década del siglo XIX, la estadounidense subyuga al público parisino con sus danzas giratorias. Explora los efectos de la velocidad y de la luz sobre la percepción visual del movimiento.

3. Rudolf Laban (izquierda) y sus bailarines en el Monte Verità en Ascona, 1914. Fotografía de Johann Adam Meisenbach.

De 1913 a 1919, Rudolf Laban lleva a cabo, en la colonia de Monte Verità, en el Tesino (Suiza), «experiencias de movimiento» que constituyen el fundamento de una práctica de la improvisación que influirá en toda la danza del siglo XX.



2. Isadora Duncan en el teatro Heraclion de Atenas, hacia 1900.

La bailarina californiana es una de las primeras que abandonan el corsé. Liberado, el torso revela su potencia expresiva. El plexo solar es, según Isadora Duncan, el foco de las emociones y el motor del movimiento.





4. Mary Wigman en *Farewell and Thanksgiving* (coreografía de 1942).

La respiración desempeña un papel capital en la imaginación corporal de la bailarina alemana. Las variaciones de la inspiración y de la espiración, minuciosamente trabajadas, determinan estados de tensión y de relajación que sirven de base a las cualidades expresivas del movimiento.



5. Merce Cunningham en *Changeling* (coreografía de 1957).

Desde 1953, el coreógrafo estadounidense no ha dejado de sacar a la luz movimientos desapercibidos. Esta experimentación pasa por un trabajo de remodelamiento de las coordinaciones nerviosas, para desenmascarar hábitos motores.



6. Trisha Brown y un bailarín de su compañía ensayando en Villeneuve-Avignon, 1982.

En la década de 1970, Trisha Brown busca un «reparto democrático del movimiento por todo el cuerpo». Las transmisiones nerviosas nacen en diferentes partes del cuerpo a la vez, y rebotan y circulan continuamente, sin determinar nunca una figura detenida.



7. Nancy Stark Smith y Alan Ptashek en un intercambio de «contact improvisation», 1979.

Concebida por Steve Paxton en 1973, la idea de la danza contacto se apoya en el intercambio del peso entre compañeros. Cada uno lleva y es llevado durante un «diálogo ponderal» que trastoca las prioridades normales de la percepción. El tacto resulta primordial.

8. Myriam Gourfink en *Überangelheit*, 1999.

Con ayuda de un logicial informático, la bailarina coreografía las trayectorias del pensamiento a través de su cuerpo. Su danza, lenta y concentrada, trata de captar y de volver sensibles las modificaciones más ínfimas de la textura corporal y psíquica.



9. Xavier Le Roy en *Self-Unfinished*, 2001.

El bailarín juega aquí con la lentitud y con el tiempo de acomodo de la mirada para crear un engaño visual. Inmerso en un tiempo dilatado, el espectador se percibe a sí mismo fabricando imágenes indefinibles. La unidad de la presencia del bailarín se descompone en múltiples identidades.

Emocionarse

Hay que detenerse en la efervescencia provocada a pesar de su sencillísima apariencia: tensión del enfrentamiento, emoción de la incertidumbre, fervor del récord, de lo excepcional, sentimiento brutal del progreso procedente de la hazaña o del logro. En el siglo XIX ya se había esbozado en cierto modo este hecho en el interés por los «hombres fenómenos»: «Sus resultados extraordinarios constituyen una de las ramas más curiosas de la fisiología humana»¹⁴. En el deporte se reúnen el desarrollo y los avances. Y aparece aún más claramente la idea de extremo, un «más» siempre superado, esa tendencia hacia el «exceso» en la que Pierre de Coubertin identifica «nobleza y poesía»¹⁵. Lo que los propios actores presentan como animación del espectáculo y del compromiso: «Me encontré yo mismo tan agotado tras una carrera de remo que vomitaba bilis y apenas me podía levantar de la embarcación. Pero un cuarto de hora después, estaba de pie y ganaba una nueva carrera...»¹⁶.

A lo que se añade, para el espectador, el placer muy físico suscitado por la soltura de los cuerpos que se observan, la velocidad o la fuerza de las máquinas, lo inesperado o la distancia de los escapados. Los espacios se cruzan, la naturaleza se multiplica. Las máquinas sobre todo, como las que muestran las ilustraciones de *La Vie au grand air*, el principal periódico deportivo desde 1898, instalan en el horizonte cotidiano la distancia y la lejanía. En el momento en que se elabora la idea del viaje y de las vacaciones, en que el Touring Club edita sus guías desde 1897¹⁷, en que Adolphe Joanne termina su serie de *Sites et monuments de France*, la puesta en escena de un deporte que recorre la naturaleza y los lugares lejanos estimula la imaginación.

Las «muchedumbres» deportivas se mueven también poco a poco con el siglo; hay tantos nuevos principios de comunicación como nuevos principios de internacionalización. Simbolizan definitivamente el fin del terruño: reglamentos unificados, encuentros lejanos y acelerados. El deporte materializa el impulso del viaje del hombre; el que habían esbozado las exposiciones universales y los congresos eruditos de la segunda mitad del siglo XIX. «Los grandes inventos, el ferrocarril y el telégrafo han acortado las distancias y los hombres se han puesto a vivir una existencia nueva»¹⁸, constatan los inventores de los primeros Juegos Olímpicos modernos. El deporte materializa también el lento acceso al tiempo libre, el que autoriza el inicio de un turismo deportivo, bruscamente más sensible, a partir de los años veinte¹⁹.

Identificarse

Esta excitación no se entendería bien sin un apoyo psicológico y social suplementario, una dinámica específica que acrecienta su impacto: la identificación con los actores. El vencedor griego del maratón, por ejemplo, en los Juegos de Atenas de 1896, es el centro del fervor nacional: «Una dama se desabrocha el reloj y lo envía como regalo al joven héroe del día; un hostelero patriota le firma un bono de 365 comidas»²⁰. El partido de fútbol-rugby entre Francia y Alemania, el 14 de octubre de 1900, durante los Juegos de París, es también objeto de una inversión no igualada hasta entonces, incluso aunque el público se limitase a 3.500 personas: sentimiento «exacerbado» entre el público, «corazón encogido»²¹ de los jugadores, peleas latentes susceptibles de avivarse al menor incidente. Este resultado tiene un sentido: señal de valor colectivo, fuerzas y recursos plurales, prioridad dada a lo higiénico. Una manera de confirmar potencia y progreso. Lo que conduce a la prensa a detallar por naciones las victorias obtenidas desde las primeras manifestaciones olímpicas.

Como en los juegos del Antiguo Régimen²², más que en estos juegos porque pronto se ve que el espectáculo ha sido pensado, esta parte de identificación con el actor orienta y especifica la emoción. Le da profundidad y agudeza. Confirma también la legitimidad de la que es objeto el deporte, su lento éxito en la sociedad que lo creó. Fabrica sobre todo «héroes»: seres especiales, cercanos y distantes a la vez, inasibles y familiares. Una de las novedades está precisamente ahí: *La Vie au grand air*, desde principios del siglo, publica una «galería de celebridades deportivas»²³, representadas a toda página, engrandecidas por el papel cuché, magnificados por el comentario. La sociedad deportiva se adjudica modelos. «Son necesarios héroes»²⁴, insiste el inventor del Tour de Francia a partir de 1903, designando uno de los recursos imaginarios del espectáculo: la creación, real o supuesta, de una «leyenda», la construcción de un espacio mítico. La «promoción» de Garin, por ejemplo, el primer vencedor del Tour: «Conservé desde entonces hacia ese Maurice Garin la admiración que tenía, de pequeño, por los héroes de leyenda»²⁵.

Otra característica atraviesa a esos personajes, paradójica pero decisiva: el «campeón», aunque sea excepcional, sigue siendo «natural»; la prueba, aunque fuera «desmesurada», seguiría siendo «humana, deportiva, igualitaria»²⁶. Nada menos que un engrandecimiento que ejemplifica a la sociedad democrática. La actitud de Lapize al pasar por el Aubisque nevado, en 1910,

lo expresa a su manera. Agotado, con los ojos en blanco, aun así a la cabeza de los participantes, empujando su bicicleta con la mano, Lapize interpela a Breyer, el director de la carrera: «Son ustedes unos asesinos»²⁷. El héroe ¿no es acaso un hombre como los demás?

La «promoción» del campeón sería entonces transparente y revelaría sólo sus cualidades personales, sin ascendencia ni herencia. El vencedor es cercano e inaccesible a la vez, igual y diferente. De repente nace una admiración muy especial, un inmenso sueño social por medio de la identificación con ese ser tan especial. El Tour de Francia, como el deporte, permitiría aquí pensar mejor en la contradicción de las sociedades democráticas: desdibuja el conflicto entre una igualdad de principio y una desigualdad de hecho²⁸, una igualdad «deseable» y una «realidad» más prosaica. Cosa que no consigue llegar a hacer nuestro universo cotidiano. El deporte ayuda a creer: permite soñar con una cierta perfección social, ignorando la complicidad oscura, la protección. Ilustraría la posibilidad de ganar sin contar más que con uno mismo.

¿Es esto una desaparición de las culturas tradicionales? ¿Es una desaparición de las convicciones religiosas? ¿Es un empaldecimiento de los héroes procedentes de las viejas sociedades del terruño? El caso es que el deporte elabora, a finales del siglo XIX, una coherencia de representaciones totalmente nuevas, un repertorio de actos y de símbolos donde se refleja, incluso se identifica, la imaginación colectiva. Una construcción unida a las sociedades industriales y a las democracias.

Relatar

El relato adquiere entonces otra profundidad. Declina la lógica de la igualdad en registros de lo más diferentes, variando circunstancias y acontecimientos. Cosa que refuerza la identificación. Y que permite también el nacimiento de una prensa nueva que comenta las pruebas más allá de los resultados. *Le Vélo*, *Tous les sports* y *La Vie au grand air* se especializan en una manera de decir y de contar el juego. Una página de la prensa deportiva de principios de siglo se convierte en una página de episodios sucesivos: la escalada «de un talud a pico» en el «Cross-country national» de 1904, por ejemplo, los desfallecimientos inesperados de algunos de los favoritos, el imperceptible avance de Ragueneau²⁹ antes de su victoria en ese mismo cross, o la desgraciada avería de Notier, el mismo año, a menos de una boya de la llegada en la carrera de canoas automóbiles de Mónaco³⁰. A la nueva

organización de los juegos, al nuevo lugar que se les concede se asocia un nuevo arte de decir y de glorificar.

Esto aumenta la especificidad «literaria» de los reportajes: fomentan lo dramático. Lo crean incluso, a veces, sin más: la primera etapa del Tour de 1904, París-Lyón, se desarrolló sin hechos notables, por ejemplo, pero el texto de Desgrange cuenta incidentes, distingue aceleraciones, obstáculos. Garin, primer vencedor en 1903, favorito en 1904, multiplicaría réplicas y alardes: «Es una auténtica jauría que, por la noche, lo ataca sin cesar, lo palpa, acecha sus desfallecimientos»³¹. Los episodios reales o supuestos abundan. El artículo orienta la admiración y, a veces, la fija. Es él el que define la «hazaña». Garin, en esta aventura lionesa, se convierte en un ser excepcional: «el pequeño deshollinador italiano» nacionalizado francés y vencedor en 1903 es calificado de «soberbia bestia de combate», de «viajero hercúleo», de «gigante».

De aquí procede la riqueza de las figuras narrativas en las que el «mejor» tranquiliza al triunfar, en las que el rival también puede afirmarse, en las que toda la solicitud se decanta a veces hacia el más débil y en las que, en la soledad de los grandes puertos de montaña, sólo el mérito debería permitir el éxito. Los perfiles se combinan entre sí, se oponen, se añaden para variar las líneas del drama y el placer del espectáculo. El tono ditirámico se impone, ya que trata de seducir. La prensa debe magnificar para difundirse mejor. Jean Calvet subraya en un hermoso libro que todo está hecho para que la carrera «se convierta en una epopeya popular y origine un mito»³².

La moral y el dinero

El dispositivo de heroización puede llevar consigo, ni que decir tiene, comentarios e intereses financieros. La prensa deportiva gana un público. Lo gana tanto más cuanto que puede contar, en el caso del ciclismo, lo que los espectadores que están al borde de la carretera no pueden ver: episodios oscuros, dramas, el hilo del relato. Lo gana más aún si organiza ella misma la carrera. Esto lo ha comprendido muy bien *Le Petit Journal*, que organiza Paris-Ruán desde 1869. Henri Desgrange lo ha comprendido mejor que nadie al realizar el Tour de Francia en 1903. El proyecto está claro: el director de *L'Auto*, antiguo pasante de notario y récordman de la hora ciclista, propone una competición «grandiosa», simplemente para aumentar las ventas del diario y triunfar sobre su competidor, *Le Vélo*. La dureza y la longitud (2.460 kilómetros) de esta primera carrera en etapas seduce a un pú-

blico, la tirada del periódico se triplica en pocos días (de 20.000 a 60.000 ejemplares), mientras que *Le Vélo* pierde a sus lectores. Éxito amplificado aún más por el juego publicitario: la mayor difusión refuerza el valor mercantil de los carteles del periódico.

El Tour supone, como se puede ver, una «modernidad» previa, una práctica publicitaria de empresas industrializadas: la invención de competiciones físicas que, antes incluso de ser morales o pedagógicas, están integradas en las leyes del mercado. Pero ese montaje financiero también supone, y hay que insistir en ello, una aceleración de las comunicaciones, una casi instantaneidad de las informaciones. La Francia del Tour implica el «proceso de apertura» contemporáneo³³.

Una tensión opone muy rápidamente por otra parte la moral de los profesionales que ponen en relación la hazaña y su precio con la de los aficionados que ponen en relación la hazaña y su gratuidad. Este conflicto lo es tanto más cuanto que el amateurismo supo reivindicar una cierta «nobleza». Las grandes voces deportivas de finales del siglo XIX adoptaron un razonamiento sistemático: muscularse por dinero es convertir en servil la propia fuerza, es llegar a aceptar la «traición», depender del pagador y no de uno mismo. Las imágenes despreciativas sobre este tema se multiplican, las de las pistas de carreras, las del circo antiguo, entre otras, bajo la pluma siempre colorista de Pierre de Coubertin: «el atleta profesional se parece a un caballo de carreras»³⁴ o a un «gladiador miserable»³⁵. El cuerpo del deportista profesional es un cuerpo mercenario: no se pertenece a sí mismo. Se ve bien cómo en esas primeras prácticas es difícil asociar culto «auténtico» al cuerpo y dinero, adquisición «auténtica» de fuerza y profesionalización: esas competiciones, aún mal conocidas en los principios del espectáculo deportivo, dejan imaginar que existen perversiones si no están controladas de cabo a rabo.

Más aún se ve cómo la voluntad de fundar la práctica sobre una moral tiene consecuencias inevitables: una tendencia al dogma. Esto se ve confirmado por las diversas «cartas del amateurismo», regularmente editadas o revisadas por la *Revue olympique* desde principios del siglo XX, que exigen que «la tendencia de todos los deportes, sin excepción, sea hacia el amateurismo puro, pues no existe ningún motivo permanente en ningún deporte que legitime los premios en especies»³⁶.

La empresa deportiva se debe excluir de hecho a partir del momento en que se declara «símbolo moral». Debe confirmar «la excelencia» concretan-

do las prohibiciones. Debe circunscribir claramente su vivero, valorarlo, diferenciarlo de los ensalzados y de los proscritos, de los puros y de los impuros. Debe crear fronteras; la del amateurismo y la del profesionalismo ha desempeñado durante mucho tiempo ese papel en el marco del olimpismo.

Son sin duda fronteras ambiguas, puesto que los profesionales también reivindican su moral. Henri Desgrange, con sus corredores profesionales del Tour, ¿no pretende acaso formar un «batallón sagrado del deporte»³⁷? Un panteón en el que figura Garin, el primer vencedor, pero también todos aquellos que el director del Tour desea mostrar, los atletas considerados «excepcionales»: Aucouturier con sus «pulmones como fuelles de forja»³⁸, Christophe, el «viejo galo», Faber, el «gigante de Colombes», Pottier, vencedor en el puerto del Ballon d'Alsace en 1906, inmortalizado por un monumento que Desgrange hace erigir en la cumbre del puerto dos años más tarde. La muchedumbre confirma rápidamente su entusiasmo. El velódromo de Marsella, por ejemplo, se llena en 1914 hasta el punto de que sus puertas deben cerrarse dos horas antes de la llegada de los corredores.

La heroización permanece independiente del conflicto entre amateurs y profesionales. Lo que muestra de paso la especificidad de ese conflicto, unido más a la necesidad de los actores por exhibir una «pureza» que a la de modificar el principio del juego. La controversia sugiere un afán de sobrepuja: una rivalidad respecto al ideal, un gusto por la «palabrería inquisitorial»³⁹, mientras sigue siendo tan singular como un asunto privado de familia. Nada que movilice realmente al espectador, más interesado por la maquinaria competitiva que por los «detalles de entrenamiento»⁴⁰. Lo que de hecho confirma Pierre de Coubertin cuando subraya la inevitable tolerancia ante el «espíritu profesional»⁴¹. El espectáculo, con su incertidumbre, su igualdad enfrentada, pasa por encima de la imagen, más compleja, de sus preparativos o de su coste.

II. EL ENTUSIASMO Y EL MITO

La afirmación del ocio, la difusión de la prensa y la diversidad de la información dan a este espectáculo un peso definitivo durante el periodo de entreguerras. Las figuras que genera ganan en densidad, las identificaciones que multiplica adquieren mayor importancia. Los héroes deportivos juegan como nunca con las oposiciones nacionales y las inversiones colectivas, por-

tadores de perfiles más complejos si no más profundos. Juegan también con las grandes fracturas políticas, los totalitarismos, las valorizaciones oscuras en las que propaganda y cinismo pueden codearse. «Triunfo», una vez más, aunque sea manipulado.

La visibilidad del campeón se convierte como nunca había sucedido antes en la de una nación que desprende vigor y salud.

El «grosor» del héroe

La penetración del deporte en el tejido social aviva estas imágenes. Georges Carpentier, por ejemplo, encarna a uno de los primeros boxeadores «símbolos». Su combate contra Jack Dempsey en 1921 opone de manera muy explícita valores nacionales, mientras que en otros tiempos nunca habría franqueado «las pasiones del ring»⁴²: Francia contra Estados Unidos, sin duda, pero sobre todo una Francia, la de Verdún, la que quería aún creer en la alianza del modelo burgués y del modelo campesino, contra los Estados Unidos de la técnica y del dinero. Los estadounidenses convierten a Dempsey en el símbolo de la modernidad, los franceses hacen de Carpentier el símbolo de la sutileza, de la tradición renovada. Carpentier sería un «intelectual del deporte»⁴³, dice *Le Temps*, un «analista que domina sus reflejos», mientras que Dempsey sería un hombre abrupto, desprovisto de escrúpulos y de atención. Toda la inquietud de la vieja Europa frente al Nuevo Mundo aparece en esta defensa de un boxeador de silueta longuilínea y con clase: una manera de aplicar una retórica nacional, de inventar una lógica del enfrentamiento. Lo que aquí se expresa es una inversión en lo deportivo: el hecho de que Carpentier sea un símbolo tan importante, el de una Francia que quiere hacer frente a su porvenir y darle forma ante la potencia creciente. El héroe así ensalzado compone un perfil más rico y más acabado⁴⁴ que el de las primeras «celebridades deportivas» que aparecen en las ilustraciones de 1900 en *La Vie au grand air*⁴⁵.

El público agolpado en los bulevares para enterarse del resultado del combate de Carpentier en Jersey City la noche del 2 de julio de 1921 lo confirma a su manera, al mismo tiempo que confirma el nuevo espacio que tienen las informaciones «instantáneas». «Fuegos» de colores diferentes «explicarán» el resultado del combate después de que haya sido comunicado por las «ondas» al periódico *Sporting*, en el 16 del bulevar Montmartre. Cafés y restaurantes se abonaron a agencias telegráficas para poder informar a su clientela. Teatros y salas de cine prometen también el anun-

cio del resultado⁴⁶. El deporte y la sociedad de la información han iniciado su convergencia decisiva.

Muchas herramientas que difunden las noticias. Muchos agentes que refuerzan las olimpiadas. Hay que insistir en esta dinámica. André Leducq, campeón generoso y sonriente, símbolo de cierto «buen humor francés», vencedor del Tour de Francia en 1932, hace que se vendan 700.000 ejemplares del *L'Auto*⁴⁷. Suzanne Lenglen o René Lacoste, triunfadores de los «individuales» en el torneo de Wimbledon en 1925, cumplen unas expectativas frustradas: no sólo interrumpen una tradición de victorias inglesas, sino que manifiestan una distinción y una elegancia que contribuye a cuestionar la oposición, generalmente admitida en los años veinte, entre una Inglaterra industrial y una Francia rural. Reconstruyen una imagen, encarnan una revancha colectiva. Suzanne Lenglen añade a ello el símbolo de una nueva presencia de la mujer en la vida pública: es incomparable en sus gestos eficaces y graciosos, incomparable en una movilidad más libre y segura. En consecuencia, la prensa francesa exhibe gran orgullo cuando los «propios ingleses llaman a la joven campeona la “fantástica Lenglen” y la representan bajo todos los aspectos»⁴⁸.

Cuestiones políticas

El deporte, objeto que se vuelve visible universalmente, se convierte también en un objeto cada vez más «codiciado» por los «hacedores» de opinión, un soporte que atrae mensajes o propaganda; un medio tanto más centralizador cuanto que es ampliamente difundido. De aquí procede esta permeabilidad acentuada a lo que es político. De aquí también surgen esas explotaciones heterogéneas, cada vez más numerosas, esas importantes intrusiones a las que el apolitismo deportivo de principio no siempre es capaz de resistirse. El surgimiento de las grandes pruebas no es solamente signo de un nuevo placer del espectáculo, sino también de un desafío muy preciso, esa ambigua certidumbre de Maurras durante los Juegos de Atenas de 1900: «Veo que ese internacionalismo no acabará con las patrias, sino que las fortalecerá»⁴⁹. Los valores profundos de las colectividades están muy comprometidos aquí. Lo estarán más que nunca con los totalitarismos de los años treinta.

Los gestos y los rituales de los Juegos de Berlín de 1936 son un ejemplo extremo. El órgano deportivo del Reich, el *Reichssportblatt*, lo dice a su manera en un número de 1935: «Con estos Juegos, se nos ha puesto entre las

manos un medio de propaganda inestimable»⁵⁰. Los equipos alemanes están casi profesionalizados para asegurar mejor las victorias nacionales, demostrar recursos colectivos de carne y de sangre⁵¹. La organización de los encuentros es casi militar para demostrar una idéntica capacidad organizadora. En estos juegos, todo recuerda un orden: muchedumbres contenidas, omnipresencia de los oficiales, fórmulas codificadas incesantemente repetidas. Todo es símbolo: uniformes e insignias, banderas y cruces gamadas. Cada momento de la ceremonia deportiva es confiscado por el signo político. Cada referencia olímpica se ahoga en la referencia nazi⁵². Una de las consecuencias: el himno nazi *Horst Wessel Lied* es interpretado 480 veces en el estadio y el himno alemán, 33 veces.

El Mundial italiano de fútbol, dos años antes, revelaba ya la magnitud posible de una politización: el equipo italiano entraba en el terreno de juego haciendo el saludo fascista, el mismo que hacía el jugador simbólico del cartel; jugadores y oficiales alemanes llevaban un uniforme con el escudo del Reich. El Duce, omnipresente, multiplicaba consignas y declaraciones, hasta el punto que Jules Rimet, presidente de la Federación Internacional de Fútbol, reconocía su exasperación unas semanas más tarde: «He tenido la impresión, durante esta Copa del Mundo, que el verdadero presidente de la Federación Internacional de Fútbol era Mussolini»⁵³. Nada más claro en las declaraciones de los responsables del fútbol italiano en 1934: «La finalidad última de la manifestación será mostrar lo que es el ideal fascista»⁵⁴.

También es politización la tentativa de crear juegos paralelos a los que parecen estar demasiado amenazados por el peligro fascista: los organizados en 1936 en Barcelona por el Comité catalán del deporte popular, por ejemplo, previstos para el 18 de julio y que no se pudieron llevar a cabo debido a la revuelta militar en el Marruecos español el 17 de julio⁵⁵. Los Juegos de Berlín se impusieron al fin, aunque la Carta Olímpica excluyera de la manera más formal «toda forma de discriminación con respecto a un país o una persona, sea por razones raciales, religiosas, políticas, de sexo u otras»⁵⁶. Extraño y oscuro atractivo del deporte...

Fiestas

Pero más allá de esta identificación con el grupo, con la nación, más allá de la explotación abiertamente política, el espectáculo deportivo también es, más que antes, objeto festivo, alegría colectiva, mezcla de descanso, de efervescencia, de mercado. El episodio crea incluso sus propios rituales: la

entrada en la sociedad de la diversión, con sus referencias publicitarias, su exceso de imágenes, su parte lúdica reinventada, fermento importante de los fervores colectivos de hoy.

La caravana del Tour instalada en la prueba a principios de los años treinta es el mejor ejemplo de ello: efigies de cartón piedra, carteles de colores, música ambulante, repartos de objetos. El camión del chocolate Menier, por ejemplo, precede a la carrera en la caravana de 1930, repartiendo 500.000 sombreros de papel con el nombre de la marca. Sus agentes dejan en las carreteras varias toneladas de chocolate en tabletas. Se detienen en las cumbres de los puertos, ofrecen tazas de chocolate caliente a los espectadores y a los corredores⁵⁷. La caravana acentúa el aspecto festivo del Tour⁵⁸. Mientras que los reportajes pueden alejarse también de los acentos heroicos, jugar con el ocio, permitirse referencias sensuales hasta entonces escásimas: «En la Garonnette, ante un gran número de bellas bañistas más desvestidas que el año pasado, pero menos que el año que viene»⁵⁹. La alusión a la moral deja sitio a la evocación del placer compartido.

Otro acontecimiento festivo, los Seis-Días: 15.000 espectadores a principios de los años treinta. *L'Illustration* distingue entre los «furiosos» y los «mundanos». Los primeros recurren a un permiso para asistir día y noche, «con el pan, el vino y el salchichón al alcance de la mano»⁶⁰, vociferando, apasionados, comentando interminablemente sorpresas e incidentes. Los segundos remolonean por la noche, curiosos, consumidores diletantes y elegantes: «Es de buen tono llegar a última hora de la tarde, incluso después del teatro; los que cenan se sientan a las mesas; el champán corre a mares...»⁶¹. El deporte, lugar de encuentro y de visibilidad, mezcla de grupos también, y de pertenencia a diversas categorías, se ha impuesto en el paisaje social⁶².

Imágenes y sonidos

Una de las pruebas de este impacto es la importancia dada a las imágenes y a los sonidos, su presencia creciente en la difusión de las noticias cotidianas. Las cámaras, por ejemplo, introducidas en los estadios de los años treinta, llevan las carreras o los partidos a los noticiarios cinematográficos. Se encaraman sobre los coches del Tour de Francia, se instalan sobre las alturas de las graderías de los estadios, se fijan en las llegadas de las carreras de cross, en las de las pruebas automovilísticas, de barcos o de canoas. Dan vida a lo que, hasta entonces, no se prolongaba más que por medio de la fotografía o del relato.

La radio colabora más aún en esas primeras tentativas: fabrica la inmediatez, creando un lazo directo entre el oyente y el «verdadero» enfrentamiento. Los estadounidenses son los primeros que lo experimentan cuando transmiten la pelea entre Jack Dempsey y Georges Carpentier el 2 de julio de 1921, con el sonido de la multitud, los gritos, difundiendo ruidos y comentarios por todo el continente⁶³. Ese tipo de reportaje, sin embargo, carece de versatilidad. Es difícil cambiar los lugares, es difícil restituir el diferido. El Tour, entre otros, está en ese caso: radiodifundido por primera vez en 1929, su reportaje se limita a las instantáneas fijas y no grabadas. Pero muy pronto las cosas cambian. La entrevista de los corredores a la llegada del Tour de Francia en los años treinta, con las pesadas máquinas de los PTT, revela los bruscos progresos hechos por las emisiones de radio. La ruptura data de 1932, cuando Jean Antoine y Alex Virot transmiten los pasajes grabados en los grandes puertos adornados por entrevistas realizadas a la llegada⁶⁴. El descubrimiento de los discos de celulosa inmediatamente reproducibles hizo posible ese procedimiento. La emisión de la noche mezcla los testimonios recogidos «en caliente» y los comentarios efectuados con posterioridad. El oyente tiene la sensación de estar metido en el corazón de la carrera, de reconocer las voces, de identificar los ruidos. El sonido ha permitido otro tipo de existencia al deporte.

III. DINERO Y DESAFÍOS, LA FASCINACIÓN DE LA PANTALLA

Con la televisión se abre un importante cambio: el *live* de la imagen instalado en el espacio doméstico remata la canalización del enfrentamiento deportivo. La pantalla hace que sean casi equivalentes las figuras deportivas y las figuras mediáticas con más profundidad, privilegiando sistemáticamente apariencia y visibilidad. Juega con el espectáculo, la puesta en escena contemporánea, hasta transformar la misma práctica, influir en sus dispositivos, sus reglamentos. Juega con su lado «excitante» para «venderla» mejor, transformar la imagen en mercadería, como lo fue la prensa deportiva desde finales del siglo XIX. Lo que conduce, de manera más atenuada, a recrear puestas en escena, rituales: los nacionales, que supuestamente marcan las afirmaciones «locales», los transnacionales, que supuestamente pretenden una determinada unanimidad «global», planeta que comulga en un inmenso sueño de progreso de los cuerpos y de la salud.

Fascinación e interés

Hay que medir primero la importancia de esta imagen deportiva, subrayar su constante crecimiento: el volumen horario que la televisión francesa le dedica pasó de 232 horas en 1968 a 11.000 en 1992 y a 33.000 en 1999⁶⁵. El peso del fútbol profesional lo confirma a su manera, pues atrae a 10 millones de espectadores en 2004, y a 100 millones de telespectadores⁶⁶. Hay que calibrar también el mercado de esta imagen. El viejo principio de una prensa que financia competiciones para sacar un provecho financiero o, el más reciente, de mecenas de todas clases que tratan de adquirir notoriedad, se han desplazado, durante las últimas décadas del siglo XX, hacia la explotación de la imagen por parte de las cadenas de televisión. El programa deportivo arrastra ganancias: el organizador es pagado por la cadena, la cual hace pagar al anunciante intercalado en la imagen, la cual multiplica las ocasiones de que existan más patrocinadores. El entrecruzamiento de intereses se convierte en sistema.

La lógica del mercado ha transformado incluso el crecimiento en vértigo⁶⁷: la ORTF pagaba 500.000 francos en 1974 al fútbol francés; en 1984, TF1, A2 y FR3 gastaban 5 millones de francos; en 1990, las cadenas francesas pagaron 230 millones⁶⁸; mientras que Canal+ y Televisión por satélite (TPS) comprometieron en 2000 para los cinco años siguientes una suma de 8.700 millones de francos⁶⁹. Las cifras, en pocos años, se desbordan. La inversión también es enorme en las cadenas extranjeras: «La cadena estadounidense NBC habría gastado 1.670 millones de dólares en ocho años para retransmitir sucesivamente los Juegos de Seúl (1988), de Barcelona (1992) y de Atlanta (1996)»⁷⁰; los derechos exclusivos de teledifusión de los juegos olímpicos pasaron, en el conjunto de los países, de 34.862 dólares en 1976 a 1.332 millones de dólares en 2000 (Sydney) —de los que 54 millones los gastaron sólo las cadenas francesas—, 1.498 millones de dólares en 2004 (Atenas), 1.715 millones de dólares en 2008 (Pekín)⁷¹. Además, los derechos para la Copa del Mundo de fútbol aumentaban en un 1.075 por ciento entre 1992 y 2002⁷².

Esto impone en muchos casos a la televisión como primera fuente de financiación del deporte⁷³: los derechos de retransmisión representaron por ejemplo el 1 por ciento de los ingresos del fútbol en 1980, y hoy día representan el 30 por ciento, con los patrocinadores en un 13,6 por ciento, el público el 13,2 por ciento y las colectividades territoriales un 7,9 por ciento⁷⁴. Una constatación cifrada ha acentuado aquí la inversión en la retrans-

misión: pronto se ha visto que el miedo a «vaciar los estadios»⁷⁵ con la difusión de imágenes es infundado; la asistencia a los estadios ha crecido en un 30 por ciento en quince años, mientras que las retransmisiones se multiplicaban por diez⁷⁶. Se puede decir que el porvenir de los grandes clubes pasa en gran parte por los derechos de retransmisión y los seguidores pasarán a ser un elemento del pasado, viejos dinosaurios algo molestos.

La inversión de los patrocinadores está a la altura de las sumas anteriores. Sólo el programa TOP III permitió al Comité Olímpico Internacional recaudar 600 millones de dólares entre 1993 y 1996; los diez socios mundiales componían la élite de este programa (especialmente IBM, Kodak, Visa, Matsushita, Xerox y Coca-Cola), pagando una entrada de 40 millones de dólares para convertirse en patrocinadores privilegiados del mundo olímpico⁷⁷. Más modestas son las inversiones locales, aunque igual de reveladoras, más relacionadas con el entusiasmo social y con los fenómenos de identidad que provoca el deporte. Limoges, por ejemplo, con problemas recientes en su equipo de baloncesto debido a graves fallos de gestión, encuentra sin grandes dificultades a los patrocinadores capaces de salvar al club: «Si el baloncesto tropieza», dice uno de ellos, «toda la ciudad cojea, es un golpe bajo para la moral»⁷⁸. Jean-Pierre Karaquillo, fundador del Centro de Derecho y Economía del Deporte en la Universidad de Limoges, saca la siguiente conclusión, muy reveladora de las transformaciones de la visibilidad del deporte: «El vehículo de comunicación más poderoso es el deporte. Financiar el baloncesto es una forma de patrocinio público. ¿Cuánto cuesta eso? Habría que plantearse más bien esta pregunta: ¿qué beneficios aporta?»⁷⁹. Conclusión idéntica para el equipo lionés de fútbol, que multiplicó sus títulos desde principios de la década de 2000: «El Olympique de Lyon constituye un factor de brillo irremplazable para la ciudad»⁸⁰, reconoce el alcalde de la ciudad en 2005.

De donde surge el prestigio real o aparente invertido en la organización de los grandes espectáculos internacionales, la extremada efervescencia de las ciudades candidatas, la interminable campaña de que son objeto: «Trece desconocidos llegan hoy a París [los «evaluadores» olímpicos], y una visita de George Bush, del Papa o de un grupo de estrellas hollywoodienses no provocaría mayor emoción»⁸¹. La elección definitiva tendrá como resultado una metamorfosis: la ciudad transformada en «imagen mundial», impulsada hacia delante por un «impacto económico» que «hace soñar»⁸².

De todos modos, hay que medir las desigualdades inmediatamente visibles provocadas sólo por la imagen televisiva. Algunos deportes privilegiados (menos de diez) representan del 90 al 95 por ciento del tiempo de emisión deportiva⁸³. Mientras que, entre los cinco deportes con más audiencia, algunos, como la Fórmula 1, se practican muy poco⁸⁴. El fútbol, con mucho, es el rey. Al fútbol debe Canal+ la mayor parte de su éxito⁸⁵; son los clubes de fútbol los que arrastran la mayor parte del dinero invertido: su presupuesto es «siete veces superior, para un mismo nivel de competición, al de un club de baloncesto y treinta y dos veces superior al de un club de voleibol»⁸⁶. Desigualdad que divide de hecho a los propios clubes de fútbol: el número de partidos emitidos de ciertos equipos después de veintisiete jornadas de liga, en 1999-2000, puede pasar de veintitrés a uno⁸⁷. El club más «retransmitido», Marsella, está lejos de ser, en el mismo momento, el primero de la liga⁸⁸. Lo que revela además la sorprendente mezcla de causas que motivan las retransmisiones, no todas exclusivamente deportivas. Lo que confirma también estas palabras del presidente de TF1 en 1991: «El Olympique de Marsella es una estrella de TF1. Y como todas las estrellas de TF1, merece un tratamiento especial»⁸⁹.

El espectáculo

Queda una imagen que concentra toda la atención: los efectos de anuncio, los efectos de espectáculo.

Un fenómeno particular adquiere mayor importancia con la presencia de las pantallas y su difusión planetaria: las ceremonias que rodean las pruebas. La «inauguración» de los grandes encuentros, sobre todo, se transforma en espectáculo cuidadosamente planeado: múltiples escenas que mezclan fiesta y símbolo⁹⁰. Fiesta, por supuesto, para complacer la vista de los espectadores y telespectadores, por lo que se acentúa el efecto visual, el juego de masas, los colores y los movimientos. Es lo que recuerdan muchos testigos interrogados, lejos de los viejos discursos moralizadores: «Era una fiesta, ni más ni menos»⁹¹. Pero también símbolo, para traducir mejor lo que puede valorizar al país organizador: la ocasión de magnificar su historia (la de los pioneros, por ejemplo, representada en los Juegos Olímpicos de Los Ángeles de 1984; la de los aborígenes, representada en Sydney en 2000), también la ocasión de ensalzar el territorio, la geografía (la de la Cataluña mediterránea, por ejemplo, puesta en escena durante las ceremonias de Barcelona en 1992). La fiesta tiene una resonancia más amplia aún y quizá más funda-

mental: debe tener un sentido para el público más cosmopolita que existe, debe ser un «símbolo» mundial. De donde surge esa tendencia, desde hace varios años, de crear rituales de vocación transnacional: imágenes idílicas de la paz, imágenes idílicas del «encuentro», la «superación de barreras», por ejemplo, puestas en escena por primera vez por los coreanos en 1988.

Mucha fe sin duda en esta voluntad transnacional, mucho espejismo también, incluso aunque con ella nazcan los primeros balbuceos de ritos mundiales ideados más allá de naciones y de religiones. De aquí procede este sentimiento de «magia», de fascinación algo complaciente que pueden ejercer, esa imaginación casi futurista también: un ritual donde vendría a colmar el conjunto de todas las naciones.

La ceremonia organizada para los Juegos de Albertville en 1992 es a este respecto un ejemplo canónico. Inmenso desfile formal en el que se imponen una inventiva y un juego dinámico de siluetas, perfiles inesperados concebidos por el prolífico coreógrafo Philippe Decouflé. Se esbozan algunos grandes temas colectivos y «federativos»: diferencia y diversidad, arte del gesto, especificidad de cada deporte, convertido a su vez en «práctica artística», serie indefinida de actuaciones para escapar de la pesadez. También se despliega una imaginación del cuerpo contemporáneo, sobre seguro, privilegiando así delgadez y ligereza, movimientos de vértigo, destellos de flexibilidad y de movilidad. Lo contrario bien visible de los viejos valores de fuerza y robustez moldeada. Dicho de otro modo, las ceremonias ilustran un simbolismo y una voluntad.

Los comentarios de los resultados confirman sin embargo el vigor de la sensibilidad nacional, la de las inversiones locales. Los balances buscan incansablemente la clasificación de las naciones, su retroceso, su avance: «El deporte francés pierde un lugar más»⁹², titula *Le Monde* después de los Juegos de Atenas en 2004, «la posición de Francia en el concierto olímpico se erosiona lenta pero firmemente»⁹³. A continuación vienen las alertas sobre la preparación olímpica, los inevitables «cuestionamientos», las necesarias revisiones... El gran espectáculo deportivo compromete sin duda la imagen de una nación. Lo que confirma hasta qué punto desempeña la pantalla un papel aquí: consumo desenvuelto y compromiso en grupo, espectáculo de masas dispersas, tabicadas y manifestación colectiva. Nuestra sociedad, que desecha hoy en día determinados impulsos federativos, ¿encontrará en el deporte el eco debilitado de la pertenencia a un grupo? La imagen es fundamental.

Las recomposiciones del juego

La imagen se vuelve original una vez más cuando, para ser mejor difundida, influye sobre el dispositivo material de las prácticas deportivas: el reglamento, el espacio, el tiempo. Convertir el tenis en algo susceptible de ser televisado ¿no es acaso poder organizar mejor la duración de los partidos? Evitar por ejemplo la disputa sin fin de los dos puntos de diferencia en un juego. De aquí surge la invención del *tie-break* durante los años setenta, en el que el juego disputado se prolonga hasta el límite fijo de diez puntos. Lo que transforma al final la táctica, la calidad, el cálculo. La misma solución en voleibol, adoptada más recientemente. Solución parecida también en atletismo, donde ya no se admiten varias salidas falsas sucesivas desde los campeonatos del mundo en 2002. A lo que se añaden las modificaciones debidas a los requerimientos publicitarios para multiplicar los espacios de difusión: los cuatro cuartos de tiempo impuestos al fútbol norteamericano o los tiempos muertos del baloncesto. No hay duda: la pantalla ha transformado el juego⁹⁴.

Los estadios norteamericanos ofrecen el mejor ejemplo de decorado que pretende ofrecer cada vez más el «gran espectáculo de variedades»⁹⁵. Imágenes nerviosas, actores coloristas, gestos o dispositivos reubicados para seducir a la mirada, atraer a los curiosos más allá de los meros aficionados: «Las *cheer leaders*, grupo originalmente masculino, se han convertido en bellas señoritas orondas y saltarinas; el ballet complejo de las fanfarrias, las *marching bands*, otrora reservado al fútbol universitario, se ha generalizado»⁹⁶.

Interminable trabajo sobre las horas y minutos de las pruebas, que puede llegar a estorbar el trabajo de los atletas: esos horarios de finales olímpicas, «fijados para permitir, dentro de lo posible, a las cadenas estadounidenses y europeas, difundirlos en *prime time*, con una tarifa publicitaria lo más alta posible, ya se celebren los juegos en Seúl o en Sydney»⁹⁷. La pantalla ha impuesto sus necesidades, si no sus leyes.

La pantalla y el código

Esa pantalla también ha inventado códigos: una manera de informar, una manera de mostrar.

Hay que alternar la visión de una misma carrera desde dos puntos de vista diferentes —la del borde de la carretera y la de la imagen «televisiva»— para darse cuenta de hasta qué punto pueden diferir los dos espectáculos, hasta el punto de volverse ajenos. El universo de un maratón seguido desde el borde

del asfalto y el de un maratón seguido en la pantalla no son lo mismo. Pasar de una prueba a otra produce una impresión extraña, la de una conversión oscura, incontrolable, la que siente el espectador local que sube unos cuantos pisos para agarrar el mando a distancia tras haber dejado fuera a los corredores: una metamorfosis de la mirada.

Observar desde el borde de la acera es asistir a un paso y a una sucesión, multiplicar situaciones en graduación descendente, pasar de la comodidad de los primeros a la crispación de los siguientes, distinguir a los olímpicos inaccesibles de los desconocidos doloridos. Observar desde la pantalla, sin embargo, es no entretenerse nunca, seguir a los corredores y sobre todo a los primeros. La sucesión es en parte diferente: ya no se renuevan los perseguidores, sino los emplazamientos, el desfile sin fin de una avanzadilla. La sucesión se vuelve progresión vista desde la pantalla, es regresión vista desde la calle. La imagen televisiva se limita a la cabeza de la carrera, manteniendo al espectador cerca del primero, subrayando el lento debilitamiento de los dominados y las incesantes tácticas de los dominantes. Hace desaparecer la emoción del paso, la de la fugacidad, la conciencia de una infinidad de perseguidores. Anula también la extraña sensación de fragilidad que ofrecen los corredores que se aventuran en un decorado sobredimensionado. Pierde en densidad para el que mira la calzada; multiplica las informaciones para el que contempla la retransmisión.

Además, la pantalla y la logística que la acompaña fabrican otra dimensión de la carrera: crean una prueba dentro de la prueba. Un suspense acentuado por las preguntas de los comentaristas: ¿es creíble la esperanza de los perseguidores? ¿Los corredores de aquí van más deprisa que los de fuera? ¿Más deprisa que los de ayer? ¿Su tiempo será el mejor? Cada cifra reaviva las comparaciones y la curiosidad. Cada anuncio renueva y refuerza el interés. La espera se focaliza rápidamente sobre el récord de la prueba indefinidamente evocado por el comentario, calle tras calle, plaza tras plaza. El telespectador ya no está inmerso en la multitud que se mueve, sino en una cohorte indefinida de referencias y de cifras. Juega a un nuevo juego codificado por los *inserts* que pasan bajo la imagen.

El comentario hace viajar hacia otras realidades: la de las carreras anteriores o la de las carreras simultáneas, la de enfrentamientos indefinidamente comparados. Recuerda la «leyenda». El espacio mítico de los mejores, esos héroes que debería retener la memoria deportiva, los «primeros entre los primeros», de los que el corredor al que sigue la cámara en ese

preciso momento podría formar parte. Es incluso el comentario el que suscita el interés de las «buenas» retransmisiones. Introduce el espacio y el tiempo deportivos en la razón por la que se hacen: el mundo del mito, el del relato, el que hace creer en historias y en valores. Introduce en lo imaginario, como lo hace tradicionalmente el periódico deportivo, añadiendo un lado que la prensa no tiene: el del presente inmediato. Poco a poco, nuestras pantallas crean así nuevos juegos. Multiplican la febrilidad y los desafíos multiplicando las comparaciones y las cifras.

Tienen que enfrentarse además a una sofisticación intensa: los tiempos corren sobre la pantalla, las referencias en cifras se acumulan, la imagen se desdobra para crear ubicuidad, la imagen se hace más lenta para ofrecer detalles, la imagen se repite para subrayar mejor determinados momentos. De aquí surge la existencia de una nueva competencia televisiva, una nueva manera de mirar el deporte y, en definitiva, una nueva manera de apreciarlo. También los recursos del relato fundados en un recurso a las cifras: el *computer* indica, en el baloncesto, el número de encestes logrados por los jugadores durante el transcurso del partido, durante el transcurso de otros partidos, el número de las faltas, el de tiros francos; el *computer* indica, en el tenis, la clasificación del jugador, sus resultados durante el torneo, la velocidad de la pelota en el servicio, el número de saques directos logrados, el número de faltas directas, el número de primeros servicios que pasan; indica, en el fútbol, el número de córners, el de los tiros libres y los fuera de juego, el de las tarjetas repartidas a los jugadores que cometen faltas, el tiempo que ha pasado y el tiempo que queda. La pantalla no permite ver mejor, sino que crea una nueva manera de ver. Sumerge directamente al espectador en el mito, una historia construida más allá del juego, hecha para el que mira, excitante, seductora, a la que ese mismo espectador es invitado. Un mito de infancia, por supuesto. Pero ¿es un mito siempre insignificante, aunque su soporte no sea aquí muy diferente del de los juegos de vídeo?

¿Será por todas esas razones por lo que las grandes pruebas deportivas ya no pueden pasarse sin la presencia de una pantalla gigante que ayuda a los espectadores de las pistas o de los estadios a ver de otra manera?

El lado oscuro

Pero la imagen tiene su lado oscuro, que también procede del deporte. Por ejemplo, el impresionante episodio del 29 de mayo de 1985, en Bruselas, en el estadio de Heysel, durante la final de la Copa de Europa de fútbol

entre los equipos de Liverpool y la Juventus de Turín: seguidores del Liverpool agreden en las tribunas, antes del partido, a seguidores de la Juventus. A continuación se inicia un potente movimiento de masas interrumpido bruscamente por las verjas, al que suceden caídas y cuerpos pisoteados. El balance es desolador: treinta y ocho muertos, 454 heridos. Igualmente desoladora fue la decisión que tomaron los organizadores de jugar el partido. El juego se desarrolla, las imágenes lo difunden, mientras a unos pocos metros, los heridos agonizan. «Hay razones para llorar, y por eso lloramos»⁹⁸: *L'Équipe* del 30 de mayo no puede decir más. La pantalla ha triunfado al ignorar el horror.

El lado oscuro está formado por esas transgresiones: desviaciones provocadas por los encuentros y su pasión mientras que el espectáculo y su urgencia tienden a disimularlas. Son conocidas. Son antiguas: violencia, dopaje, corrupción financiera que acompañan al deporte desde sus orígenes. Los «abusos» son innumerables en la historia deportiva, desde la violencia de los espectadores durante los primeros Tours de Francia para retrasar a ciertos corredores⁹⁹, a los accidentes causados voluntariamente en los partidos de finales del siglo XIX para herir gravemente a algunos jugadores¹⁰⁰, o la cocaína que muy pronto empezaron a consumir los boxeadores para elevar el umbral del dolor¹⁰¹. Sin duda hay un riesgo de opacidad tradicional en el universo deportivo, que se ha acrecentado más aún hoy en día: las zonas de sombra se han extendido, se han hecho más elaboradas, más organizadas, proporcionales a la amplitud del espectáculo y a la diversidad de lo que se pone en juego: los miembros de la sociedad deportiva y su público tienden, de pronto, a proteger esas zonas de sombra para proteger mejor el mito de perfección del deporte, cuando no reforzarlo. Las desviaciones aumentan con la notoriedad del deporte, exactamente como ganan los esfuerzos de enmascaramiento para salvaguardar la pureza sobre la que pretende fundarse el deporte.

La contradicción se instala en el corazón del sistema, acentuada como nunca por la ascensión del espectáculo, por la profusión de las tensiones y de lo que se pone en juego: el mundo deportivo, para responder a las expectativas, debe llegar a los extremos; la imagen deportiva, para ser excitante, debe rozar el «exceso». Hay que preparar al cuerpo del campeón hasta llegar al riesgo físico, codearse con la violencia, la ruptura. Hay que retribuir a los actores hasta llegar al riesgo financiero, codearse con la trampa, el abuso. Mientras tanto el deporte, para ser convincente, debe fomentar una «lim-

pieza», la de la igualdad de oportunidades, la de la salud. Para crear adhesión, debe hacer imaginar un mundo imparcial y controlado.

Las tres desviaciones, la violencia, la corrupción y el dopaje, recuerdan hoy hasta qué punto el derecho y el poder público deben sentirse concernidos, más allá de la mera sociedad deportiva¹⁰².

El ejemplo trágico de Heysel¹⁰³ ilustra demasiado bien la vertiente de la violencia actual, como los de Marsella o de Lens con ocasión de los partidos de la Copa del Mundo en junio de 1998, donde numerosas calles se vieron alteradas por esos *hooligans* que un ministro inglés calificaba de «brutos beodos y descerebrados»¹⁰⁴. Violencia limitada sin duda, pero compleja, espectacular, que es fomentada, para algunos, por un fondo de nacionalismo exacerbado, también por el alcohol, que se consume en bruscos accesos festivos, que es para otros violencia de excluidos, aquellos a los que atraviesa de la manera más brutal la contradicción entre las necesidades exigidas permanentemente por una sociedad de la abundancia y la imposibilidad igualmente permanente de que algunos accedan a ella¹⁰⁵. Esa violencia muestra en definitiva la posible vulnerabilidad del deporte, expuesto a desbordamientos favorecidos por su propio éxito.

Las investigaciones sobre los partidos amañados, sobre las falsificaciones en las tesorerías, sobre la «compra» de votos ante los organismos internacionales del deporte, ilustran la otra desviación, la de la corrupción financiera. De aquí proceden las repetidas sospechas: inicio de diversos procesos, acusaciones múltiples, archivos que arden en Nagano después de los Juegos de 1996 para borrar toda posible pista¹⁰⁶; la sesión del Comité Olímpico Internacional, los días 17 y 18 de marzo de 1999¹⁰⁷, excluyó a algunos de sus miembros por corrupción pasiva. El cambio contribuye simplemente a una profesionalización de los desvíos: las diecinueve investigaciones iniciadas en febrero de 2005 en los «cinco grandes clubes de fútbol franceses, las cadenas de televisión, la liga, la federación de fútbol y algunas sociedades de marketing»¹⁰⁸ sobre posibles fraudes financieros son para empezar una clara señal, la de un aumento de las sumas que se ponen en juego, lo que agrava el riesgo de malversación y abusos. La naturaleza de esos gastos también se cuestiona: «Las operaciones de transferencia de jugadores, por ejemplo, serían las más propicias al montaje fraudulento debido al carácter inmaterial del precio del jugador»¹⁰⁹.

El dopaje se impone, por su parte, como importante disfunción durante los años ochenta y noventa: recurso del deportista a utilizar productos iné-

ditos hasta entonces, hormonas de síntesis, anabolizantes musculares, excitantes nerviosos, riesgos también de enfermedades inéditas a largo plazo, cánceres, afecciones cardiopulmonares, desequilibrios hormonales que sufrirá una población en la que se mezclan campeones novatos y campeones veteranos. Ni más ni menos que uno de los aspectos más inquietantes de esta práctica, no porque revele trampas y ataque a la igualdad entre los concurrentes, sino porque ataca a la integridad del cuerpo, insinuando la enfermedad allí donde debería triunfar la salud. Aspecto inquietante además porque prolonga esa certeza banalizada en nuestra cultura de un cuerpo considerado infinitamente maleable, susceptible de alteraciones cada vez más diversificadas, prometidas por la medicina o la química. Algunos artículos de revistas científicas subrayan la reciente evolución de esa certeza: el cuerpo asimilado a una «máquina mejorada sin cesar»¹¹⁰, en *Science et vie* de 1968, que asocia «chispa nerviosa» y «reacciones químicas», cuerpo asimilado a un «dispositivo codificado» en *Sciences et avenir* de 2002, que busca un «atleta genéticamente modificado»¹¹¹ en el que nuevas fibras podrían ser «fabricadas» según la elección de un programador. La imagen se adapta a la cultura de los tiempos, cambiando de modelo, confirmando el tema de metamorfosis «pensables», aunque sean actualmente irrealizables para muchos.

Sigue existiendo el conocido riesgo de las prácticas dopantes, el nuevo mercado que generan, el cuestionamiento que suscitan de las «estrellas deportivas»¹¹². Queda el desafío al que se enfrentan.

Aunque, dicho de otra manera, el espectáculo se ha ido instalando lentamente en el universo deportivo, no cabe duda de que ha triunfado mezclando una sutil dosis de fascinación por la hazaña física, de identificación, de invención de mercado. El gigantismo ininterrumpido del deporte, su visibilidad a toda costa y su omnipresencia mediática no podían dejar de suscitar sin embargo esta propensión a la transgresión. No hay sorpresa alguna a este respecto: la pasión es necesariamente aquí la del exceso, y la única respuesta posible es la de la ley. Una respuesta que extrae toda su fuerza del recurso al poder público mucho más que a la propia instancia deportiva.

2

Pantallas

El cuerpo en el cine

ANTOINE DE BAECQUE

Eric Rohmer, redactor jefe de *Cahiers du cinéma*, cuando trata de definir una «puesta en escena» propia del séptimo arte, habla de «lo que quedará del cine» y avanza la siguiente hipótesis: «La materia misma de la película consiste en la grabación de una construcción espacial y de expresiones corporales»¹. Grabar cuerpos relacionándose en un espacio con ayuda de una cámara es la definición de esa organización formal llamada cine. He aquí una pista para iniciar una historia del cuerpo preparado para aparecer en la pantalla: seguir las principales evoluciones del cuerpo que aparece en escena en el siglo XX, esa trama tejida gracias a los continuos cruces de los diferentes cuerpos de cine. Esta puesta en escena ofrece un nuevo horizonte imaginario, formado por fantasmas, por identificaciones, por pedagogía, por temores, por adhesiones a las representaciones del cuerpo y a sus sucesivas mutaciones. Y no se pueden comprender las principales representaciones del cuerpo en este siglo más que encontrando su fuente o su sucesión, su origen como su vulgarización, sobre la pantalla del espectáculo de masas. No se trata, en definitiva, más que de encarnar más aún uno de los objetos guía de la historia cultural contemporánea: sustituir el cine y la manipulación de su apariencia en el contexto de las ideas sucesivas transmitidas al cuerpo en el siglo XX, y comprender así uno de los principales fenómenos de la historia de las representaciones².

I. EL MONSTRUO Y EL BURLESQUE: EL CUERPO ESPECTÁCULO DE LA BELLE ÉPOQUE

El cine tiene la propiedad de grabar cuerpos y contar historias con ellos, lo que puede suponer que los convierta en enfermos, en monstruosos y, a veces al mismo tiempo, en infinitamente amables y seductores. La grabación en bruto, como la conversión en ficción, pasa por esa enfermedad y esa belleza que adoptan la forma de la desfiguración terrorífica o de la refiguración ideal. Frankenstein, en cierta manera, es a la ficción cinematográfica lo que *El regador regado* es a la visión de los hermanos Lumière: el accidente corporal que hace nacer la historia³. Los feriantes lo entendieron muy pronto, antes que las grandes compañías de producción del cine mudo: el curioso va, pues, a ver un cuerpo en la pantalla, si es posible, extraño, horrible, impresionante, magnífico, perverso, que goza. Es una relación a la vez inmediata y obligada: el cuerpo expuesto en el cine es la primera huella de la creencia en el espectáculo, y por tanto, el lugar donde lo espectacular aparece de manera privilegiada.

En los orígenes del cine se encuentran innumerables testimonios de esta manipulación de los cuerpos. Atraer al público significaba que había que presentar cuerpos excepcionales: películas sobre los monstruos, sobre los grandes criminales y sus víctimas o sobre los estragos del alcoholismo, pero también películas pornográficas, imágenes de atletas culturistas; todos esos organismos ocupan la parte fundamental de la producción francesa, estadounidense o italiana del cine primitivo⁴. Este fenómeno sustituye a los grandes espectáculos corporales de la Belle Époque, momento en que las exposiciones de monstruos humanos atraían a un público muy amplio, cuando se visitaban en familia, o en grupos formados por clases enteras los gabinetes de higiene pública que presentaban reproducciones de cuerpos enfermos y cadáveres. La cultura cinematográfica de masas se impone en París, a finales del siglo XIX, en una sociedad urbana, ávida del espectáculo del cuerpo, de experiencias visuales «realistas». Y dos lugares principales de distracción van a ilustrar ese fenómeno popular, encarnando el cine de antes del cine: el Museo Grévin, inaugurado en 1882, y la morgue. En el primero, se van a ver en masa las escenas con figuras de cera, cuerpos numerosos, esculpidos, maquillados, vestidos, instalados y visibles «como de verdad», que cuentan historias, que componen sainetes, que recrean escenas históricas. La muchedumbre frecuenta la segunda, donde algunos cadáveres sirven

para recrear, y permiten ver, «casos» criminales famosos. Por ejemplo, en abril de 1886, 150.000 personas desfilan delante del cuerpo de una niña, «la niña de la rue du Vert-Bois», vestida y atada a un asiento de terciopelo rojo, exhibición de un cadáver que cuenta su historia, que se ha vuelto famosa, como un suceso hecho realidad⁵.

El cine se inscribe en esa continuidad de la cultura espectacular de los cuerpos de la Belle Époque. Casi todos los espectáculos de *burlesque* de los primeros tiempos, por ejemplo, son acróbatas, y la mayor parte de las primeras salas de cine de París se instalan en el mismo lugar donde se celebraban esos espectáculos del cuerpo excepcional, en teatros de café concierto renovados, en gabinetes de figuras de cera, a veces en burdeles o en gimnasios. Ese deseo vertiginoso de contemplar cuerpos excepcionales habita las miradas de la Belle Époque. Sin duda porque los espectadores sienten de manera confusa que esos cuerpos van a desaparecer, ya sean monstruosos, virtuosos o estén fuera de la norma, bajo el efecto del progreso de la ciencia, de la modernización de la sociedad, y que encarnan humores y pulsiones de otros tiempos a los cuales el público permanece fiel, aunque la época tenga fe en el progreso. Ése es en cierto modo el papel histórico confiado al cine: prolongar en la pantalla los cuerpos de excepción del circo, de la escena, de las ferias, reconstituirlos, mantener su imagen para que sigan siendo visibles, aunque desaparezcan de los espectáculos en vivo⁶. El cine mudo es, pues, esencialmente un arte fantasmagórico: cuerpos que han desaparecido, que están desapareciendo pero que son aún visibles sobre la pantalla. Desde las primeras proyecciones del cinematógrafo, se estableció ese lazo entre la imagen y el fantasma. El cine registraba la vida de cuerpos que iban a morir forzosamente un día u otro: se convertía por ello en un inmenso yacimiento de fantasmas. Esa sensación es percibida por los primeros espectadores de un modo espiritual y místico. He aquí una técnica simple pero enormemente eficaz de momificación y de resurrección de los cuerpos. Además, el blanco y negro de la imagen, la velocidad a la que desfilan las imágenes y el silencio han desempeñado un papel determinante en esta visión. Los cuerpos del presente se convertían inmediatamente, en la imagen, en cuerpos del pasado. En blanco y negro, marchando a un ritmo irreal, atravesando el mundo en silencio, esos cuerpos pertenecen al otro mundo⁷. La proyección pública también se relacionó muy pronto con la vida de los fantasmas: la negrura de la sala, el haz de luz que taladra la oscuridad, el ritual del espectáculo, todos esos elementos reconstituían las condiciones de una sesión de

espiritismo en la que la pantalla de la sala se parecía en principio al estado mental de cada espectador, como un estado de ensoñación permanente donde podían proyectarse los cuerpos.

Los cuerpos del cine nacieron en Francia, fecundados por la mirada masiva y los espectáculos vivientes de la Belle Époque, pero fueron fabricados en serie en Estados Unidos, primero en la costa Este (a ese respecto, uno de los mayores mitos corporales del cine aparece de manera ejemplar a partir de 1910: la primera serie de los *Frankenstein*⁸ lanzada por la empresa Edison, seguida de otras en 1915 y después en 1920) y a continuación en Hollywood, cuando, por ejemplo, Tod Browning aclimata con un éxito absolutamente considerable al vampiro, criatura que sin embargo es típicamente europea, ya ilustrada por el *Nosferatu* de Murnau o el *Vampiro* de Dreyer. El *Drácula* de Browning, en 1931, es a la vez una película fascinante —sobre todo en su prólogo⁹— y el mejor ejemplo de ese gran «formateado» de los cuerpos que va a practicar masivamente Hollywood a partir de los años treinta: fabricación en serie de miedo y de glamour de los cuerpos, ya sean monstruos o bellas mujeres los protagonistas. Las criaturas, bajo todas sus formas, de las más repulsivas a las más apetitosas, están desde entonces como domesticadas: aprenden las reglas del saber vivir hollywoodiense (no mirar a la cámara, ser lo bastante terrorífico pero no demasiado para unos, suficientemente escalofriante pero sin ofender a las poderosas ligas de virtud para otros, rodar deprisa y bien, pasar por las manos de los maquilladores, de los sastres y de los jefes operadores de los estudios, respetar los códigos de la narración) y alcanzan gloria y celebridad. El cuerpo que los espectadores van a ver sobre la pantalla ha encontrado sus reglas, sus vedettes, y muy pronto también sus clásicos.

Ahí está el último eco del espectáculo de los cuerpos de la Belle Époque, en un cine que, por medio de sus reglas y sus códigos, trata de sanear la pantalla sustituyendo la «verdad» del cuerpo por el maquillaje, los gruñidos por los diálogos, la exposición por la narración. Hollywood alimenta sus cuerpos artificiales. Ese paso (del cuerpo espectáculo de la Belle Époque al artificio hollywoodiense) está muy bien ilustrado por las películas de Tod Browning, que se mantienen precisamente sobre esa fractura en la historia de las representaciones del cuerpo¹⁰: Browning exagera muchas veces con el artificio, notablemente teatral, pero que se ciñe a una ética auténticamente realista. Rueda así con su propia *troupe* de monstruos «auténticos». En el mismo momento, Lon Chaney, su actor favorito, se convierte en una estrella internacional, su-

mamente popular. Se trata de un actor virtuoso, pero también de un hombre de plástica degenerada. Es la única vez que un monstruo adquiere en el cine el estatus de vedette al ciento por ciento: es el único que combina así el espectáculo de la Belle Époque y el artificio hollywoodiense.

El otro gran registro corporal nacido con el cine es el *burlesque*¹¹. Fue en Francia donde encontró su hogar, aunque después el cine estadounidense lo adoptó y lo desarrolló. El cuerpo actúa a sobresaltos, o más bien los sobresaltos de la acción actúan sobre él. El *burlesque* introduce una de las grandes tradiciones corporales del cine, pues el género no funciona a través de la linealidad de la historia, sino gracias a una narración de los cuerpos a base de rebotes sucesivos, desmadejado, donde los fragmentos forman la confrontación. Esa heterogeneidad remite tanto a una polifonía de los géneros necesarios para la puesta en escena (la acrobacia, el mimo, el teatro, la danza, el dibujo) como a un ritmo de espectáculo en el que la interrupción, la pausa, el interludio y la caída forman explícitamente parte del juego y del placer. Así, los héroes burlescos llevan a cabo de manera muy física la experiencia de una «elasticidad narrativa»: el cuerpo del personaje pasa por todos los momentos posibles de una idea. Se trata aquí del principio fundador de esas series: la acumulación de situaciones surgidas de una función predefinida. Calino, una de las figuras más populares del *burlesque* francés primitivo junto con Onésime, series realizadas por Jean Durand, es sucesivamente abogado, torero, bombero, vaquero, polígamo, arquitecto, domador o guardián de cárcel. Es colocado, por medio de ráfagas, en todos los estados corporales posibles de una misma condición. Cuando Calino «se endurece la cara», por ejemplo, el payaso-especialista Clément Migé, insensible, ofrece en primer lugar su rostro al primer plano cinematográfico, antes de dárselo a continuación a todos los que pasan: éstos son invitados a pegarle, y después un herrero se pone a la faena, a golpes de martillo, pronto llega un terraplanador con su apisonadora y finalmente un enorme boxeador que se agota de tanto golpear la cara del héroe¹². Este final es casi invariable en las series cómicas, y sigue una misma lógica de desintegración, de implosión bajo los efectos de las acumulaciones de fragmentos de cuerpos: los muebles aplastan el decorado, los cuerpos se agotan y se desvanecen, la destrucción final busca la risa burlona. En esa comicidad destructora, desestabilizadora, el héroe habita un cuerpo-catástrofe¹³.

En este sentido, el paso a la pantalla es una especie de puesta a prueba de un cuerpo-catástrofe preexistente en el cine. En el escenario del Folies, del

Varietés, de los cafés concierto, los *burlesques* del cine han aprendido previamente las acrobacias del sinsentido, las caídas cómicas, los equilibrios grotescos, y el paso a la pantalla parece ofrecerles la posibilidad de probar ese poder devastador sobre el mundo real y ante el extenso público de la cultura de masas. No ya sobre un escenario, sino en la calle, no ya para unos cientos de espectadores, sino para centenares de miles. El *burlesque* hizo reír a esos innumerables espectadores pues supo tomarse el cuerpo de sus personajes al pie de la letra, según un efecto absoluto de sinceridad corporal: la cámara grababa los saltos y rebotes de los cuerpos contra la realidad de la vida.

A través de esas dos «parejas» ejemplares, Tod Browning/Lon Chaney y Jean Durand/Onésime, vemos que el cine se desarrolló en gran parte alrededor de la relación que une a un director con un cuerpo expuesto. Es más, la noción misma de director de escena empezó a ser indisociable de la exposición del propio cuerpo, pues la tradición burlesca ilustraba ese punto de vista de manera evidente: Max Linder, Charles Chaplin, Buster Keaton o Harold Lloyd encarnan el hecho de que el cineasta se haga cargo de su cuerpo y a la vez que lo ponga en peligro, ese cuerpo que se ha convertido en su único instrumento de espectáculo. El lugar de la obra se ha convertido en el mismo cuerpo del artista.

II. EL GLAMOUR O LA FABRICACIÓN DEL CUERPO SEDUCTOR

El cine, como privilegiado lugar corporal, se normalizó después de manera bastante sistemática por medio del sistema de estudios de Hollywood, que fue el que creó la edad clásica del cine estadounidense, y gracias al realismo corregido por el artificio que da su forma a la «edad de oro» del cine francés. Esto sería comparable con una domesticación general de los cuerpos en el cine. El encierro en el estudio es la primera condición para remodelar los cuerpos según un canon de belleza más normalizada, una estetización de las apariencias a la que las técnicas cinematográficas concurren por medio de todos los efectos posibles (iluminación, decorados, pronto también juego de colores), un control de afectos y actitudes que provocan la aparición de los vigilantes y púdicos códigos de censura a ambos lados del Atlántico. El cine para el «gran público» concentra, pues, la mayor parte de sus medios corporales en la fabricación de un glamour estándar, nuevo horizonte del sueño sensual internacional¹⁴.

Icono y fetiche de ese glamour, aparece la mujer fatal, tal como la crea Hollywood, atrayendo por su belleza, por el deseo de vida y de muerte que inspira, a los hombres hacia la fuente divina pero, más a menudo aún, hacia el mal y la desgracia. Su cuerpo no está lastrado por ninguna razón: flota en un aura de mera apariencia. Desde su origen, el cine acoge a ese icono sensual y convierte en un estuche de incandescencia a esa mujer que oscila entre inocencia y escándalo. Un hombre barbudo acaricia el rostro pálido de la vedette, la primera de la historia del cine. Un escalofrío estremece al público: el beso, en la pantalla, inmenso, mezcla los labios de la mujer con los pelos de la barba y del bigote del hombre. En 1896, en Nueva York, el público entra en la historia ante el espectáculo del primer beso filmado. Jones C. Rice besó a May Erwin, intérpretes inmediatamente célebres de *The Widow Jones*. El cine debe ese hallazgo capital —el beso en primer plano— a un conocido sabio de fama mundial que no dudaba en filmar escenas picantes y mujeres desvestidas: Thomas Edison. La mujer, para numerosos espectadores, expresa de entrada esa facultad de manera radical: ser la encarnación misma del deseo masivo del cine. «Sacudiendo el sopor de los espectadores que siempre permanecerían enclaustrados en la cegadora soledad, las mujeres de la pantalla los preparan para el amor por medio del deseo de ídolos. Las mujeres del cine, algunas de ellas, son el sueño erótico, la premonición, el principio de un lazo indisoluble», escribe Ado Kyrrou, papa del surrealismo crítico, concediendo explícitamente a la aparición de los personajes femeninos el poder de encarnar a los fetiches de la sociedad moderna. Ídolos, lo son de entrada, absolutamente, y el cine ilustra ese deseo vital de fetiches a partir de la Belle Époque. Como si una «corriente magnética» mantuviese unidos a la «mujer de la pantalla» y al «espectador» pues, como escribe André Breton a mediados de los años veinte, «lo más específico en los medios del cine es evidentemente poder concretar los poderes del amor»¹⁵.

La vampiresa cinematográfica¹⁶, que encarna ese magnetismo erótico, posee sin embargo una fecha de nacimiento: en 1915 aparece bajo los rasgos de Theda Bara en una película estadounidense de Frank Powell, *Bésame, tonto mío*. Se trata de la primera estrella creada enteramente por y para el cine. Hasta entonces, las películas echaban mano de las actrices de teatro, del vodevil, del café concierto o del circo. Por el contrario Theda Bara fue inventada por su primera película: actriz de tercera fila, Theodosia Goodman adquiere un nuevo nombre y una identidad inédita, y por primera vez se usa la palabra *vamp* para hablar de una mujer de cine en una campa-

ña publicitaria. La idea provenía del título original del film, *A Fool There Was*, primer verso de la obra de teatro de Rudyard Kipling adaptada para la ocasión, *The Vampires*. La película fija para siempre las características de la *vamp*: mirada fascinante, aspecto ojeroso, interpretación en las antípodas de lo natural, ropa lujosa, sensualidad orientalista, exhibicionismo de las poses y magnificencia de las ceremonias, perlas y joyas superabundantes, culto al amor, destino fatal de las víctimas de ese amor.

Durante los años siguientes, la *vamp* llena el cine estadounidense; continúan con el personaje Olga Petrova en *The Vampire* (1915), Louise Glaum en *Idolators* (1917) y *Sex* (1920), Alla Nazimova en *El Occidente* (1918) y después *La linterna roja* (1919) o *Camille* (1921), Virginia Pearson en *The Kiss of a Vampire* (1916) y finalmente la sublime Pola Negri en *Madame Du Barry* (1919) y *Sumurun* (1920). Theda Bara continuó durante algún tiempo su carrera de mujer fatal y rodó sucesivamente, entre 1915 y 1918, *Carmen*, *Romeo y Julieta*, *Cleopatra*, *Camille* y *Salomé*. Los sortilegios de la *vamp* tienden a borrar lo vivido y las memorias que recuerdan la guerra a los hombres. Sólo una mujer perfectamente fatal puede medirse con los horrores de la Gran Guerra. Las *vamps*, invención de una Norteamérica que permanece lejos del teatro de las operaciones, invaden la imaginación de los espectadores del mundo entero. Sólo otro país conoce un fenómeno comparable, la Italia de las divas¹⁷. Entre 1913, cuando aparece esa figura encarnada por Lyda Borelli, y 1921, cuando Leda Gys ofrece por última vez su cuerpo, sus gestos y una manera incomparable de convertir en seducción su destino trágico, reina en el cine transalpino la gran Francesca Bertini, cuyas hazañas amorosas invaden las crónicas. La Diva es más sofisticada, más delirante, más artista, más literaria, más melodramática aún que su hermana de ultramar. Francesca Bertini, con sus ojos ennegrecidos, los labios vibrantes y el cuerpo sensual, ocupa el primer puesto entre esos fantasmas de la seducción que aparecieron en las pantallas inmaculadas de las salas oscuras, desde Argentina a Canadá y de Europa a Japón.

Estados Unidos ve el peligro. La industria hollywoodiense, una vez terminado el conflicto mundial —con sus sueños de evasión erótica encarnados por las *vamps*—, vuelve a llamar a filas a sus seductoras. Una buena parte de la poderosa industria cinematográfica de los estudios hollywoodienses se centra en la producción de esas mujeres ideales y tentadoras. Su aura se construye según las reglas muy codificadas del glamour (una iluminación, un maquillaje, unos gestos determinados), sus vidas públicas y pri-

vadas son dirigidas por los diferentes estudios, y ellas siguen estando «fabricadas», como lo demuestran sus mismos nombres: tres o cuatro sílabas, bien sonoras, de resonancias árabe-eslavo-escandinavas, fáciles de recordar por los espectadores de todos los países. Barbara Chalupiec se convierte en Pola Negri, Gisele Shittenhelm se vuelve Brigitte Helm, Greta Gustafsson es Garbo, como Harlean Carpentier es Jean Harlow, o Catharine Williams, Myrna Loy. De igual modo, el alcance de su éxito está limitado en el tiempo, diez años como mucho, siguiendo los gustos cambiantes de los espectadores: Mae Murray (1917-1926), Clara Bow (1922-1932), Louise Brooks (1926-1936), Jean Harlow (1928-1938), Mae West (1932-1937), e incluso Greta Garbo, que se retira voluntariamente en 1939, después de trece años de gloria, pues la Divina tenía la sensación de que su momento se había cumplido.

Pero esta nueva batalla de estrellas es muy pacífica: las mujeres fatales encarnan a partir de ese momento las promesas del sueño americano, no tanto la evasión del conflicto mundial que asuela la vieja Europa. Son de hecho a menudo actrices europeas las que dan el salto; pero, al convertirse en estrellas se convierten en americanas, no necesariamente en su estado civil, sino en el imaginario cinematográfico. Al hacerse americanas, esas mujeres escapan poco a poco a la fatalidad, la de los medios de su seducción, la de un destino melancólico y trágico. En efecto, el sistema hollywoodiense transforma rápidamente a la *vamp* y a la diva. Primero, imponiendo un oficio, ya que, cada vez más, las mujeres no traspasan la pantalla si no poseen auténticas cualidades dramáticas, como Lillian Gish, Asta Nielsen o Mary Pickford. Después, los códigos y la censura, pudibundos y normativos, limitan tanto la claridad erótica como la tragedia del destino. Las estrictas reglas del vestir, de los gestos, del bienestar, como las del *happy ending*, tienen como efecto doble una cierta uniformización y una no menos cierta neutralización de los afectos y de los deseos unidos a la representación cinematográfica de la feminidad. Los años treinta del cine clásico son, pues, el reino de la *star*, menos melancólica que seductora, menos fatal que sublimada, cuyo prototipo más perfecto es Marlene Dietrich, encarnación de la mujer cinematográfica (ángel, venus, rubia, emperatriz, mirada lánguida, voz ronca y piernas fascinantes), a la vez que presentaba una filmografía impresionante de 45 películas, con los más grandes directores del momento¹⁸.

La última progeneración de la *vamp* de la Gran Guerra, fabricada para distraer al mundo, es la *pin-up girl*. Pero se trata de un sucedáneo, concebido a

la medida de los deseos conformistas de los valientes soldados yanquis del segundo conflicto mundial. El sueño de la primera guerra fue una mujer-demonio, mujer-deseo, fatal, exótica y sofisticada; el de la segunda es una buena chica mofletuda y culona, propia del *American way of life*, nacida de la sana excitación de los universitarios y de los militares¹⁹. El personal femenino de los grandes estudios es a partir de entonces fotografiado sistemáticamente según las poses del pin-upismo codificado, bañadores, *déshabillés* propicios al exhibicionismo fabricado de los años cuarenta y cincuenta. Será necesaria toda la locura de Rita Hayworth, la más célebre de las *pin-up girls*, para escapar a esa fatalidad bonachona y refugiarse en los brazos y el plató de Orson Welles. Después, hará falta otro milagro, cercano a la transustanciación, para que Marilyn Monroe transforme sus numerosos papeles de rubia encantadora e idiota en una auténtica aura de estrella. La estrella clásica fue asesinada por su propio público, los espectadores de cine. Esa mujer dominante, devastadora, belleza triunfante y fatal, se volvió impopular: entre los hombres que doma y humilla, entre las mujeres que caricaturiza. Desfasada con respecto a las expectativas de los espectadores, la estrella glamourosa desfallece poco a poco para acabar por caer en el olvido con la sociedad de consumo²⁰. Pues esa mujer fatal es propia de una determinada civilización: se tomaba la revancha —dominando por medio del poder de su apariencia y su sensualidad trágica— sobre el papel secundario que le concedió durante mucho tiempo el hombre en todos los asuntos importantes de la vida. A medida que la evolución política, económica y cultural del siglo XX permite a la mujer ocupar su lugar como igual, al lado del hombre, la revancha del cuerpo se volvió menos necesaria. Al acceder a esa dignidad social, el ídolo deja de ser ídolo para acceder a la dignidad artística: la mujer cinematográfica se convierte simplemente en una actriz.

La mirada del público de cine que se detenía sobre aquellos cuerpos, tanto en Estados Unidos como en Europa, era una mirada arrobada, que reforzaba el poder del cine como arte de encantamiento. La domesticación de los cuerpos no les quita su prestigio ni su aura, al contrario, los refuerza, pues hace que sean compartidos. Los cuerpos, en el cine, son lo que circula de un país a otro, de una cultura a otra, entre los públicos del mundo entero, mientras que las palabras, las referencias, a menudo marcan más las fronteras. Los cuerpos del cine clásico son los bienes básicos de la industria cinematográfica, y ofrecen su gloria a las nuevas estrellas, fomentada hasta el infinito por las revistas y la imaginación que llega hasta el espectador corriente²¹. El

Pantallas.

El cuerpo en el cine



1. Clément Migé en *Calino souffleur*, 1913, Francia.

2. Lon Chaney en *Garras humanas*, 1927, Estados Unidos.

3. Bela Lugosi en *Drácula*, 1931, Estados Unidos.

Clément Migé como Calino, Lon Chaney en *Garras humanas* y Bela Lugosi como Drácula: tres monstruos del cuerpo de los primeros tiempos del cine. El primero encarna el desequilibrio burlesco, el segundo la inquietante rareza y el tercero, la hipnosis terrorífica.



4. Theda Bara en *A Fool There Was* (*Bésame, tonto mío*), 1915, Estados Unidos.

5. Mae West en *Lady Lou*, 1933, Estados Unidos.

6. Louise Brooks, 1925, Estados Unidos.

7. Jean Harlow, hacia 1935, Estados Unidos.

De Theda Bara a Jean Harlow, pasando por Mae West y Louise Brooks, destinos de la mujer fatal en el cine. Jugando con los hombres como con la muerte, la vampiresa fascina a los espectadores del mundo entero.





8. Greta Garbo, 1931, Estados Unidos.

9. Rita Hayworth en *Gilda*, 1946, Estados Unidos.

10. Marilyn Monroe, años cincuenta, Estados Unidos.

11. Brigitte Bardot en *Y Dios creó a la mujer*, 1956, Francia.

De Garbo a Bardot, pasando por Rita Hayworth y Marilyn, evoluciones del glamour cinematográfico. La estrella aureolada en claroscuro se desnuda para llegar a la verdad del cuerpo. Pero mientras tanto fue pin-up y adorable idiota.



12. Charlie Chaplin en *La quimera del oro*, 1925, Estados Unidos.

13. Buster Keaton en *El maquinista de la General*, 1927, Estados Unidos.

Los dos héroes del cine cómico estadounidense fueron también los dos cuerpos más famosos del mundo en su época. Buster Keaton llevaba sobre su palidez la tristeza desolada que daba un destello tan melancólico a su risa; Chaplin inventó un mundo poblado de innumerables gestos y movimientos, como otros tantos alter ego con los que jugaba a la manera del virtuoso.





14. Mujer japonesa sufriendo radiaciones de la bomba atómica, extracto de las imágenes rodadas por un operador japonés en 1945, recogidas por Alain Resnais en *Hiroshima mon amour*, 1959, Francia.

15. Arriba, a la derecha, imagen extraída de *Nuit et brouillard*, de Alain Resnais, 1955, Francia.

16. A la izquierda, Ingrid Bergman en *Europa 51*, 1952, Italia.

17. Harriet Andersson en *Un verano con Monika*, 1953, Suecia.

El cine moderno (Ingrid Bergman con Rossellini, Harriet Andersson con Bergman) reinventa la mirada-cámara, como un préstamo tomado a la fijeza embrutecida de los cadáveres vivientes que «nos miraron» al salir de los campos de la muerte o al sobrevivir a la bomba atómica.



18. Jerry Lewis en *El profesor chiflado*, 1963, Estados Unidos.

19. François Truffaut en *El niño salvaje*, 1969, Francia.

20. Clint Eastwood en *Sin perdón*, 1992, Estados Unidos.

21. Nanni Moretti en *Caro diario*, 1994, Italia.

Cuatro figuras del autorretrato que encaman la llegada a las pantallas del «autor» (Jerry Lewis, François Truffaut, Clint Eastwood, Nanni Moretti en sus propias películas). La autobiografía íntima como maestro de obras de las ficciones modernas.





22. Michelle Pfeiffer como Catwoman y Danny DeVito como Pingüino en *Batman vuelve* [*Batman returns*], 1992, Estados Unidos.

23. Johnny Depp en *Eduardo Manostijeras*, 1991, Estados Unidos.

En Tim Burton, joven maestro del cine hollywoodiense contemporáneo, el primitivismo vuelve a través de cuerpos-monstruos que se infiltran en la cotidianeidad estadounidense, de sus historias y de sus paisajes.





24. Meryl Streep en *La muerte os sienta tan bien*, 1992, Estados Unidos.

25. *Posesión infernal*, 1981, Estados Unidos.

26. Arnold Schwarzenegger en *Terminator 2, el juicio final*, 1991, Estados Unidos.

27. Michael J. Anderson en *Mulholland Drive*, 2001, Estados Unidos.

A partir de ahora todo es posible en los cuerpos de Hollywood. Torcidos, destrozados, agujereados, torturados, muertos, renacen siempre y para siempre. Eternos y virtuales, terroríficos y lúdicos, no dejan nunca de inquietar.



poder de encantamiento del cine es precisamente esa cita: el modo en que los cuerpos invitan a sus espectadores a entrar en la película, los toman de la mano, los pasean, el modo en que, gracias a ellos, la historia se convierte en «mi historia» para cada cual. El cine clásico fue una manera de exacerbar ese encantamiento: una gran comunidad de sentimientos, una sensibilidad de masas que se construyó a través de la fascinación de los cuerpos del glamour vistos sobre la pantalla.

III. DEL CINE CLÁSICO AL CINE MODERNO: UN CUERPO ASALVAJADO

El cine moderno desmoronó el proyecto de domesticación y de encantamiento de los cuerpos cuyos efectos fascinantes funcionaron durante casi treinta años de apariencias (1930-1960) en la historia del cine. Los cuerpos de la pantalla, en un momento determinado, quedaron como desprendidos de su forma benevolente, reexpuestos, asalvajados, violentados, vueltos hacia lo primitivo de sus orígenes cinematográficos. Se cuestiona brusca-mente cierto encantamiento de las apariencias²².

Al principio de la película *Hiroshima mon amour*, de Alain Resnais (1959), unas mujeres nos miran. Son japonesas que parecen esperarnos ante su cama de hospital, en el umbral de su habitación. Están enfermas, sin duda mortalmente heridas por las radiaciones de la bomba atómica que explotó en Hiroshima catorce años antes. Nos reciben y nos miran, tranquila, casi serenamente. Como si fueran las guías que van a conducir nuestra propia mirada hacia las imágenes terribles, las que pueden verse en el museo de Hiroshima, grabadas en las horas y días que siguieron a la explosión por Iwasaki, operador japonés cuyas imágenes insoportables fueron rápidamente requisadas por las autoridades estadounidenses que ocupaban el archipiélago.

Nadie había vuelto a ver desde hacía catorce años esas terribles imágenes, que las miradas-cámara de esas mujeres presentan, cuando Alain Resnais las monta y muestra como obertura de su primer largometraje. «Tú no has visto nada en Hiroshima», repite el texto de Marguerite Duras, como una le-tanía que desfila sobre esas imágenes insoportables. «Sí, lo vi», responde la protagonista de la película, Emmanuelle Riva. Sí, ella lo vio. Pero gracias a la mirada de las mujeres japonesas. Al pasar por esa mirada, la protagonista

vio, cada espectador puede ver y la película, en su ficción, puede empezar. La ficción puede comenzar, pues unas mujeres martirizadas han mirado a la cámara y, de ese modo, a cada espectador del film. Es la historia que de pronto nos contempla²³.

Alain Resnais ya había visto esta escena, esta mirada que le había mirado a través del ojo de la cámara. En 1952, Ingrid Bergman, cuya familia quiere internar creyéndola loca, entra en un hospital psiquiátrico, pasa de habitación en habitación. Delante de las camas hay mujeres, locas sin duda. La miran. Pero el ojo de la actriz recubre el de la cámara del cineasta, Roberto Rossellini: las locas miran a la cámara, nos miran. *Europa 51* instituye la mirada-cámara como forma por excelencia del cine que recomienza²⁴, exactamente sincrónico con *Un verano con Monika*, de Ingmar Bergman, en la que Harriet Andersson sostiene largamente la mirada de la cámara mientras seduce a un hombre que no es su marido²⁵. La locura, como la provocación, nos miran²⁶.

Pero ¿de dónde surge esa mirada, esa intensidad frontal? Pues directamente de la historia. No de la del cine, aunque numerosas miradas-cámara fueron lanzadas a los espectadores en la época del cine mudo, cuando los espectáculos burlescos, pequeños y grandes, provocaban la connivencia de la risa. Pero esa mirada cómica no es la de las japonesas enfermas de *Hiroshima* ni la de las locas de *Europa 51*. Esa mirada, tan especial que su frontalidad nos provoca un nudo en la garganta, emoción que se llama de entrada «cine moderno», se encuentra en otra película de Alain Resnais, de 1955, *Nuit et brouillard*. Dos chicas famélicas comparten un cuenco de sopa y nos miran. La secuencia fue rodada diez años antes por los británicos durante la liberación del campo de exterminio de Bergen-Belsen²⁷.

Alain Resnais, al utilizar ese documento del «después», penetra en el corazón de un punto ciego de la historia del siglo XX, sonido irrepresentable que, sin embargo, nos contempla. El exterminio, la Shoah. Hay un cine después del exterminio, después de las imágenes de los campos, guiado por esas miradas de mujeres que nos miran. Esas miradas-cámara, en Belsen, en Hiroshima, en *Europa 51*, en *Hiroshima mon amour*, dicen que el cine debe cambiar, que ha cambiado, porque ya nadie puede permanecer inocente, ni los cineastas, ni los espectadores, ni los actores, ni los personajes. Es la historia del siglo que ha inventado el cine moderno a través de esa representación tan particular: una mirada que nos mira, reenviándonos a cuerpos traumatizados, torturados, ejecutados, asesinados, eliminados²⁸.

Unos años más tarde, obsesionado por ese trauma, como dirá él mismo, Jean-Luc Godard corta los cuerpos reencuadrándolos, rompe su movimiento por medio del falso *raccord*, los mutila de sus voces al postsincronizarlos o abrumarlos de sonidos, los subexpone o sobreexpone a la luz natural. De hecho, el procedimiento revelador de la mirada-cámara es sistemáticamente recuperado por la Nouvelle Vague, hasta convertirlo en un emblema: Jean Seberg en el último plano de *Al final de la escapada* y Jean-Pierre Léaud, en una imagen fija, al final de *Los cuatrocientos golpes*. Si la mirada-cámara es, pues, el efecto de estilo del cine moderno, no es por casualidad, por supuesto: designado como una «mirada que mira y es mirada», al espectador se le pide que se explique sobre los cuerpos que está observando. Y explicarse es ya salir de la sala, huir del negro capullo de las cuevas oscuras para exponerse a la luz del pleno día²⁹.

La irrupción de la Nouvelle Vague va íntimamente unida a un cambio de la mirada que se ejerce sobre el cuerpo, ilustrado por la llegada de Brigitte Bardot a la escena cinematográfica. En otoño de 1956, cuando aparece en *Y Dios creó a la mujer*, se muestra un cuerpo real que escapa de los estudios, de su iluminación y de sus convenciones plásticas. Cuatro años antes, Harriet Andersson, en *Un verano con Monika*, de Ingmar Bergman (el film-cuerpo de la modernidad en el cine), adoptaba una manera de aparecer más o menos parecida, incluso más chocante, más inteligente y más anticonvencional. Pero no había sido «vista» realmente. La película de Bergman causó escándalo, tuvo un público pero por entonces se relegó más bien al apartado de «excentricidades nórdicas» y no fue comprendida como el manifiesto moderno de una nueva libertad corporal en el cine³⁰.

Brigitte Bardot fue inmediatamente «adoptada» y «defendida» por los futuros cineastas de la Nouvelle Vague, los jóvenes revolucionarios de *Arts* y de *Cahiers*. Vieron en ella el mundo expuesto: lo real abandonando cada vez más las películas de los estudios parisinos que resurge a través de su apariencia. Además, cuando la «vedette» es atacada por la prensa importante en nombre de una estética tradicional de la «joven protagonista» que ella pone en peligro debido al escándalo de su desnudez, de su voz y de sus gestos, François Truffaut trata de explicar lo que él ve en su cuerpo, el diario íntimo de sus gestos y de sus afectos:

Por mi parte, tras haber visto tres mil películas en diez años, ya no puedo soportar las escenas de amor empalagosas y mentirosas del cine de Hollywood,

sucias, verdes y no menos trucadas de las películas francesas. Por eso agradezco a Vadim que haya dirigido a su joven esposa haciéndole hacer ante el objetivo los gestos de todos los días, gestos anodinos como jugar con su sandalia o menos anodinos como hacer el amor en pleno día, ¡oh, sí!, pero igual de reales. En lugar de imitar a las demás películas, Vadim ha querido olvidar el cine para «copiar la vida», la auténtica intimidad y, con excepción de dos o tres finales de escena un poco complacientes, ha conseguido perfectamente su objetivo.

Truffaut, al apoyar *Y Dios creó a la mujer* describiéndola como «una película documental sobre una mujer», considera a partir de ese momento a Brigitte Bardot como a una igual de Marilyn Monroe o de James Dean: una presencia corporal que vuelve informes a los demás personajes. Así, del mismo modo que James Dean condenaba a Gérard Philipe a la mueca del actor teatral, B.B. relega con sus apariciones a Edwige Feuillère, a Françoise Rosay, a Gaby Morlay, a Betsy Blair «y a todos los primeros premios de interpretación del mundo» al apartado de «maniqués envejecidos». El descubrimiento simultáneo de Vadim y de Bardot fue primordial en la estética de la Nouvelle Vague. No hay que ver en ello una influencia directa y literal, sino más bien una toma de conciencia, un engendramiento corporal: la visión de un cuerpo moderno y la escucha de la dicción anticonformista de Bardot revelaron una realidad que la calidad francesa escondía bajo la adaptación de clásicos, la psicología, la interpretación, las luces o las seudopelículas de tesis. Más que un «autor», Vadim aparece como un fenómeno, un revelador de crisis: él solo filma a una mujer de 1956, mientras que los demás filman con veinte años de retraso³¹.

El cuerpo de la mujer se convierte en la prueba de la verdad del cine, pues permite a los jóvenes críticos denunciar el «seudorealismo» de la película de estudio, esa manera de no saber ya filmar la realidad de un cuerpo, incluso y sobre todo su realidad más cruda, más directa, la del comercio de los cuerpos, la prostitución. No es casualidad que la prostitución sea uno de los temas preferidos de las películas enmarcadas en la Nouvelle Vague de Truffaut y de Godard, el primero abordándola de refilón pero de manera casi obsesiva (sus cuatro primeras películas le dedican una o varias secuencias), el segundo usándola como centro de una de sus películas más bellas, *Vivir su vida*. Esta integración del cuerpo real de la mujer es fundamental en la estética de la Nouvelle Vague, integración que, aunque empieza por la Bardot de Vadim, no se detiene en ella. La manera en que Rivette, en su

«Carta sobre Rossellini», exalta la encarnación, elogia el viaje a Italia en nombre de su «escándalo carnal», la manera en que Rohmer defiende y describe a la voluptuosa Jayne Mansfield en *Una mujer de cuidado* de Tashlin, viendo en su «cuerpo lleno de curvas» una vuelta hacia el primitivismo que es también una manera de ser moderno, la adopción de esas posturas son bastante indicativas de la importancia de las expresiones corporales en la llegada de la Nouvelle Vague. Esa verdad de la naturaleza corporal del cine resurge también gracias a Brigitte Bardot en *El desprecio* que, durante la secuencia siguiente a los títulos de crédito, describe su cuerpo con su voz tan especial, de la punta de los pies a la punta de los senos, según dice ella. Existe algo genial en el equilibrio entre la insignificancia de los acontecimientos filmados y la densidad de su realidad corporal. El realismo de la Nouvelle Vague se construyó sobre esa insignificancia y sobre ese cuerpo de mujer que, de manera obsesiva, no deja de describirse. Así pues, Jean-Luc Godard pudo exclamar, en el propio nombre de esa autobiografía del cuerpo, desde las columnas de *Arts*, dejando violentamente a un lado a los antiguos cineastas de calidad franceses:

Sus movimientos de aparatos son feos porque sus temas son malos, sus actores interpretan mal porque sus diálogos son necios, en una palabra, ustedes no saben hacer cine porque ya no saben lo que es. No podemos perdonarles no haber filmado nunca a las chicas tal como nos gustan, a los chicos tal como nos los cruzamos todos los días, a los padres tal como los despreciamos o los admiramos, a los hijos tal como nos asombran o nos dejan indiferentes, en resumen, a los cuerpos tal como son³².

IV. EL CUERPO DEL AUTOR DE PELÍCULAS

El autorretrato puso de nuevo en marcha la exposición de los cuerpos en el cine moderno. Pues uno de los papeles del cine moderno consistió precisamente en volver a plantear esa pregunta original del cine de los primeros tiempos: ¿cómo puede el cuerpo del cineasta ser el lugar mismo del cine? El linaje de un cineasta «autocorporal» vuelve a encontrar su lugar, esencialmente marcado por autores cuyo trabajo consiste en dar forma a una apariencia singular de sí mismos. Jacques Tati, Jerry Lewis o François Truffaut toman el relevo de Keaton, Welles o Guitry. Es más, el cuerpo del cineasta

aparece como la firma del autor, la marca indeleble de su autenticidad y de su personalidad. Es la Nouvelle Vague la que, sin duda sobre el modelo de las apariciones de Hitchcock en sus propias películas, introduce ese juego corporal de la huella de autor. Chabrol es un joven pueblerino vivaz en *El bello Sergio*, Truffaut aparece en el tiouvivo de la verbena de *Los cuatrocientos golpes*, Godard es un paseante delator en *Al final de la escapada*. El aspecto sistemático de esas apariciones furtivas es más que una broma de grupo, revela por el contrario un deseo de encarnar la principal invención teórica de los críticos que encarnan la Nouvelle Vague, la «política de autor». «El cine es una forma, por abstracta que sea, en la cual y por la cual un artista puede expresar su pensamiento o traducir sus obsesiones exactamente como ocurre hoy en el ensayo y la novela. Lo que implica, por supuesto, que el guionista debe hacer sus propias películas. Mejor aún, que no haya guionista, pues en un cine así, la distinción entre autor y realizador ya no tiene sentido, la puesta en escena no es ya un medio de ilustrar o de presentar una escena, sino una auténtica escritura», escribía Alexandre Astruc en 1948. Esta influencia del autor sobre su película no sólo se refiere a la escritura. Implica igualmente la participación corporal del cineasta en su propia puesta en escena. Los jóvenes revolucionarios de la Nouvelle Vague no hicieron sino aplicar aquí lo que podían escribir antes a propósito de los directores que admiraban, ese concepto antropomórfico del cine³³.

Esta prueba corporal del autor de películas, a través de las apariciones de John Cassavetes, Clint Eastwood, Woody Allen, Elia Suleiman, Philippe Garrel, Nanni Moretti, João César Monteiro, Danièle Dubroux y algunos más, parece ser siempre la proyección de una enfermedad del alma, ofrecer a la melancolía una encarnación depresiva o cómica. Es ella la que inscribe la pérdida de la inocencia y sin embargo el deseo de volver a empezar sobre cada cuerpo que muestra. Todos «los de esta zona» parecen poco o nada afectados por los síntomas clínicos de la bilis negra, solitarios, desgarrados, con la ironía como única arma, no habiendo «digerido» jamás ni su cine ni su historia, siempre «trabajados» si es que no habían dejado ya el trabajo. El melancólico es precisamente, según Aristóteles, «el que no digiere». El cineasta moderno es ese hombre de cuerpo melancólico, que obliga a pensar la relación entre el residuo de una memoria no digerida, el humor de infancia no cocido, el rechazo a la forma académica y la creatividad del genio, la ensoñación de la mezcla de los tiempos, de las culturas y de las apariencias. Pues si la forma de ese cine es, por esencia, una forma enfermiza, inestable,

existe una «buena salud» del melancólico, una salud fundamentalmente frágil, una certeza hecha de precariedad. Y es esa creatividad de bilis negra la que siempre desearon encarnar los Allen, Eastwood, Moretti, Monteiro o Garrel.

V. EL CINE CONTEMPORÁNEO COMO RETORNO AL CUERPO PRIMITIVO

Europa siempre ha esperado de Estados Unidos una imagen del mañana, un futuro inmediato, «escenas de la vida futura», y, por tanto, la imagen de un cuerpo racionalizado, higienizado o cibernético; sin embargo, una de las más vigorosas tradiciones del cine hollywoodiense remite al público europeo el espectáculo de cuerpos desolados, maltratados, primitivos, suturados y sangrantes tras haber experimentado la muerte. Esta tradición se apoya en géneros integrados desde hace mucho tiempo en el universo fantástico, precisamente en plena efervescencia veinte años después, tras haber revelado a los jóvenes cineastas estadounidenses más prometedores, Tim Burton y sus máscaras mortuorias, Sam Raimi con la serie de *Evil Dead [Posesión infernal]*, Wes Craven y sus pesadillas, Robert Zemeckis y *La muerte os sienta tan bien*, Todd Haynes y su *Veneno*, M. Night Shyamalan provisto de su *Sexto sentido*, Gus Van Sant y los asesinos dulces y diabólicos de *Elephant*, David Lynch perseguido por sus criaturas o James Cameron y su monstruo mórbido e indestructible, *Terminator*. Hoy día, el cadáver trabaja en el cine y la enfermedad mortal invade el universo de ficción de los jóvenes cineastas estadounidenses. Paradójicamente, es en el seno de esta maquinaria integrada en el comercio hollywoodiense, pero llena de agujeros y de fisuras, donde se pueden, pues, descubrir los recursos corporales de una nueva vanguardia, de un *New Experimentalism*: alrededor de la naturaleza de los cuerpos se desarrolla una ceremonia de desaparición y de reaparición cuyos rituales parecen apasionantes. Pues los jóvenes cineastas estadounidenses no dejan de forjar los conceptos a partir de los cuerpos escrutados con obsesión. Ya no el mundo real, sino los cuerpos como reflejos, como metáforas, como lugares experimentales de representación³⁴.

Esos cuerpos llevan casi todos los estigmas de su desaparición radical, de la muerte. Pues, en su mayoría, cadáveres medio animales, medio humanos de *Batman vuelve*, esqueletos y despellejados de *Posesión infernal*, de Sam

Raimi, emparedados vivos de *El sótano del miedo*, eternos muertos vivientes de *La muerte os sienta tan bien*, de Robert Zemeckis, robots resucitados en *Terminator*, personajes encantados en *Autopista perdida* o *Mulholland Drive*, de David Lynch, los cuerpos filmados han vuelto del otro lado del espejo. Más que apariciones, son reapariciones: desaparecidos, no pueden seguir viviendo, no pueden sobrevivir, más que en esa reiteración del traumatismo de su propia muerte, vuelta que, de manera muy significativa, se convierte en la huella misma de la película. En el segundo episodio de sus aventuras filmadas por Tim Burton, Batman no hace más que «volver» (*returns*), no hace más que eso, pero lleva encima todas las marcas de la muerte, o más bien las llevan sus *alter ego*: el moho que roe el rostro del Pingüino, las costuras, sobre todo, que sostienen el traje orgánico de Catwoman, cicatrices que designan su reciente muerte en una caída trágica desde el piso treinta de la *Shreck Tower*, y después su reencarnación decisiva como muerta viviente bajo el dominio de los arañazos de los gatos. Esta experiencia traumatizante, la desaparición, de donde se «vuelve» gracias a la película, es esencial en los cineastas, pues revela un doble principio de placer y de miedo que está en la base de toda la construcción de ficción³⁵. Cada uno de esos seres improbables (se podría hablar también de los Gremlins, versión descompuesta, degenerada, putrefacta y apesosa como un cadáver, del Gizmo inicial de peluche) se guía por una doble línea de comportamiento buscada en la propia muerte³⁶, en su dificultad y en su carácter (misteriosamente) efímero: es a la vez una bomba erótica (Catwoman la primera) y una apariencia de terror, recortada, vuelta a pegar. La desaparición y la posterior reaparición de los cuerpos permiten a esas películas unir el principio de miedo y el principio de placer, hacer durar infinitamente el placer de tener miedo de su propio cuerpo. Las cicatrices, las costuras, los intersticios, lo inacabado y las huellas de mutaciones aparecen así como emblemas de esas películas, efectos perversos y repelentes (fascinantes también) del poder total del cine que permiten pegar las imágenes unas a otras. Ese cuerpo de cine no puede morir, no puede sino desaparecer y reaparecer, alimentado por los recuerdos, la memoria, la herencia de las imágenes, desfigurado igualmente por esos recuerdos, esa memoria y esa herencia³⁷.

Ese cine del cadáver ha puesto el acento, curiosamente, en lo que no puede desaparecer, en lo que resiste a la desaparición por medio de mutaciones ingeniosas, transformaciones curiosas o reencarnaciones insistentes. Se ha dotado incluso de un héroe al que se puede calificar de «antidesapare-

cido», literalmente, «que no puede desaparecer»: hombre-animal y hombre-máquina, está destinado a salir siempre de las fatigas por las que pasa su cuerpo, está fabricado para ello³⁸. En ese sentido, el Terminator de James Cameron es el cuerpo conceptual más interesante inventado en el transcurso de estos últimos veinte años³⁹, genio brutal de la antidesaparición construido sobre una muerte original acaecida antes del principio de la película (Schwarzenegger es un cuerpo recompuesto a partir de órganos muertos y de objetos inertes) y sobre una catástrofe final (las imágenes del Juicio Final obsesionan a todos los espíritus). Del mismo modo, ya sea por medio del primitivismo (Burton, Raimi, Craven, Dante, Lynch), o por medio de la cibernética (Cameron), o la potencia visual (Zemeckis, Shyamalan), o incluso uniendo hasta el infinito estas tres fuerzas, la mayoría de las películas de este nuevo cine estadounidense acaban por llegar a ese concepto absoluto: el cuerpo no puede morir completamente, puesto que su fuerza vital, históricamente limitada, se sustituye hoy por la plena conciencia (y el poder total) de estar filmando una representación. Bazin definía la esencia del cine calificándolo como el registro del encuentro del predador y de su presa, por medio de la muerte que sucede en el plano. El nuevo cine norteamericano no puede definirse así, puesto que la desaparición apela, inmediatamente, a la reproducción y a la reaparición, puesto que la muerte ya no es la prueba decisiva del plano. Desprovisto de esta prueba, de ese juez supremo, se ve condenado a creer en los efectos inalterables y virtuales de la reproducción de los cuerpos: una parábola siempre llama a otra, una imagen esconde otra sin cesar, y el cuerpo se vuelve a levantar, aunque sea cadáver, con obstinación, como el admirable y cibernético Schwarzenegger.

Si ese cine está así condenado a ser menos humano, es posible que se salve siendo más político. Esta experiencia traumática de los cuerpos contiene un desafío político considerable en una sociedad que sueña permanentemente con la estabilidad del tejido social. Ese cine que funciona en primer lugar por medio de la descomposición, el recorte, la destrucción, y después, por medio de la recomposición de las historias, de las imágenes y de los cuerpos, es un caballo de Troya subversivo instalado por Hollywood en el mismo corazón del espíritu adolescente. Pues lo que corta y recompone es precisamente ese tejido social que se ha convertido en una materia profundamente inestable bajo sus tijeras y sus agujas. Por una parte, se nutre de signos de estabilidad, puesto que todo nace subterráneamente de la calma y de la armonía: las pequeñas ciudades apasteladas y encantadoras con las que se inician *Beetlejuice*

o *Eduardo Manostijeras* en Burton, el encantador Gizmo de Dante, la casa normal del principio de *El sótano del miedo* en Craven, las lentejuelas de comedia musical de *La muerte os sienta tan bien*. Para alterar mejor después el sentido apacible, desviar la armonía: percibimos rápidamente que la limpieza y la paleta de colores de las pequeñas ciudades de Tim Burton no pretenden sino engendrar al monstruo negro, al cadáver resucitado que vendrá a animarlos a continuación, a hacerlos gozar aterrizándolos, igual que la casa de Wes Craven se las ingenia para esconder el miedo y el horror bajo las escaleras, o que los Gremlins, exactas réplicas de los peluches que hay en las habitaciones de las niñas (pero unidos a ellos por una genealogía desviada), se esfuerzan en hacer el mal social tomando sistemáticamente a contrapelo las prohibiciones y los modos de empleo de todos los objetos que caen entre sus manos. Colocan lo monstruoso allá donde Norteamérica querría ver su reflejo apacible, haciendo desaparecer la armonía ingiriéndola, digiriéndola y después vomitándola en otras tantas prácticas maléficas y burlescas. Eso define una actitud frente al mundo bastante común a todos los antihéroes de esos cineastas —un apetito desmedido de signos— y también un lugar: se sitúan exactamente entre los objetos que comunican (la televisión, la cinefilia, los cuerpos) para trucar las emisiones y las manifestaciones y filmar el contrapicado grotesco y terrorífico. La televisión, como el cine, se encuentran así vampirizados desde el interior. Inversamente, igual que truncan las emisiones naturales de las máquinas de comunicar, las embrollan y las estropean, esos personajes relacionan lo que no debería comunicarse sino a través de un código convenido y bienintencionado (la lengua de lo *politically correct*): son ellos los que, por medio de sucesivas mutaciones, mezclan las diversas etnias, abren vías de paso entre la infancia y la muerte, entre lo limpio y lo sucio, entre la higiene y la podredumbre, entre los vivos y los cadáveres. Embrollando los signos naturales de la armonía y mezclando trozos de cuerpos y de culturas a priori incompatibles, nacidos de lo heterogéneo y de la mutación, esas películas proponen en definitiva una parábola política eminentemente subversiva: lo que hacen desaparecer sin esperanza de recuperación es la forma misma del sueño social americano⁴⁰, un poco al estilo del *JFK* de Oliver Stone⁴¹, gran película paranoica, en la que el autor no olvidó las lecciones de sus principios, las de sus películas de horror y de los cadáveres que disfrazaba de muertos vivientes⁴².

3

Escenas

El cuerpo danzante: un laboratorio de la percepción

ANNIE SUQUET

En 1892, Loïe Fuller presenta por primera vez en París *La danza serpentina*, seguida unos años más tarde por sus *Danzas luminosas*. El entusiasmo suscitado por la estadounidense no sólo es inmediato sino duradero. Durante casi dos décadas, artistas, escritores y espectadores parecen buscarse en el «milagro de incesantes metamorfosis»¹ con las que Loïe Fuller construye minuciosamente el espectáculo. La recepción es tan entusiasta, tan amplio su poder para evocar la metáfora, que la danza de la pionera reviste trazas de síntoma. Loïe Fuller toca y reúne algunos temas de los más vivos y turbadores de la experiencia sensorial del final del siglo XIX.

I. DE LO VISUAL A LO CINÉTICO

En la cima de su carrera, ¿qué es eso tan intenso que ofrece la joven artista surgida de la tradición heteróclita del vodevil norteamericano?² Iluminada por una batería de proyectores eléctricos³ cuya luz es modulada y matizada por filtros coloreados, una forma móvil —verdadero «huracán de telas», se maravilla Edmond de Goncourt⁴— da vueltas y vueltas sobre una plataforma que también gira. La bailarina aparece, pero sobre todo desaparece en las volutas hirvientes de sus velos que, lanzados al espacio, vuelven a enrollarse alrededor de su cuerpo, como aspirados por un vacío, un vórtice. «El cuerpo seducía al ser imposible de encontrar», comenta Georges Ro-

denbach en 1899. Jules Lorrain insiste en que no era sino una «cascada de matices movientes y desfallecientes»⁵, una fantasmagoría luminosa cuyo poder hipnótico no dejan de celebrar los escritores. La omnipresencia de la «línea serpentina», esa ondulación en espiral que une todos los momentos de la danza en una continua circulación, acaba de crear la ilusión de un desencadenamiento metamórfico en el que cada forma nace de la desaparición de la que la precede. La percepción del tiempo desempeña un papel capital en los espectáculos de la norteamericana. Agudizan la conciencia de la fugacidad de los movimientos y de su inestabilidad, noción todavía muy joven en la recepción de la danza⁶. En sus «visiones dispersas en cuanto que son sabidas» cuya aparición tan bien sabe suscitar Loïe Fuller, según Stéphane Mallarmé⁷, los espectadores proyectan las imágenes más variadas. Pero lo que domina es la referencia naturalista. El «art nouveau» está en pleno apogeo y Camille Mauclair resume sus motivos predilectos cuando evoca, en 1900, a la bailarina que «se ha convertido toda entera en giro, eclipse, flor, cáliz excepcional, mariposa, pájaro colosal, esbozo múltiple y rápido de todas las formas de faunas y de floras»⁸.

Pero las intenciones artísticas de Loïe Fuller no son ilusionistas sino de manera incidental, y ésa no es la menor paradoja de su danza. Si hay ilusión, ésta procede de procesos físicos, y estos últimos requieren antes que nada toda la atención de la artista. La interrogación que trabaja la danza de la norteamericana está cercana a las experimentaciones de la época sobre la naturaleza de la visión y del movimiento. Los efectos poéticos no son sino una consecuencia o una desviación de ello. Loïe Fuller sondea las propiedades del movimiento; movimiento de los cuerpos, pero también de la luz. Con sus velos que lanza, la bailarina trata en primer lugar de visualizar la trayectoria de los gestos en el espacio; dicho de otra manera, se esfuerza por hacer visible la movilidad misma, sin el cuerpo que la sustenta. Algunas de las cronofotografías de Étienne-Jules Marey que, al no registrar más que el impacto luminoso de unas marcas blancas dispuestas en lugares precisos de un cuerpo en movimiento, traducen la «melodía cinética» ausentando el cuerpo, no pretenden otra cosa. Loïe Fuller se inclina igualmente sobre las propiedades dinámicas del color, sus supuestos efectos sobre el organismo, los movimientos y las sensaciones que estimula⁹. Tras haber visto un espectáculo de la norteamericana, los futuristas Arnaldo Gina y Bruno Corra conciben, en 1913, las primeras películas abstractas basadas en la «música cromática»¹⁰. Finalmente, el interés de la bailarina por la luz, y más precisa-

mente, su exploración de la electricidad como fuente de animación energética, se unen a las experiencias de los fisiólogos y de los primeros psicólogos de la percepción que, en la misma época, tratan de definir las consecuencias motrices y táctiles de las sensaciones visuales.

Así la danza de Loïe Fuller recoge el eco de las mutaciones conceptuales sobre la naturaleza de la luz, cada vez más concebida como un fenómeno electromagnético, rico en influencias sobre el cuerpo humano¹¹. Velocidad, luz y color son los agentes del arte de Loïe Fuller. Ponen en movimiento el cuerpo de la bailarina, participan de esa «fuerza indefinida» cuyos impulsos la artista trata de traducir a través de su cuerpo. Loïe Fuller concibe el movimiento como un «instrumento por medio del cual la bailarina lanza al espacio vibraciones y oleadas de música visual»¹². El cuerpo de la artista es una caja de resonancia. Las ondas luminosas se transmutan en ondas cinéticas según un proceso de intercambio ininterrumpido que la danza desea ritmar y convertir, por medio de la alquimia de las sensaciones internas, en una «música virtual —música de los ojos», como precisa la bailarina¹³—. Con Loïe Fuller surge la idea del cuerpo danzante como cuerpo vibrátil, en el que confluyen dinámicas sutiles, pero esa concepción, tan importante para el futuro de la danza del siglo XX, se refugia, por así decirlo, en los repliegues de la experiencia de la visión. Ésta conoce una profunda reevaluación en el siglo XIX. La percepción del cuerpo, y más exactamente, del cuerpo en movimiento, se modificará profundamente.

II. LA ECLOSIÓN DE UN SEXTO SENTIDO: LA KINESTESIA

Walter Benjamin analizó a fondo la manera en que la explosión del campo visual que supuso la modernización contribuyó a la reestructuración de la experiencia de la visión en el transcurso del siglo XIX¹⁴. El observador ejerce cada vez más sus facultades perceptivas en un paisaje urbano dislocado, recorrido por flujos incontrolables de movimientos, de signos y de imágenes. Toda distancia contemplativa se invalida, el ciudadano participa de la movilidad ambiente, sus representaciones mentales están marcadas irrevocablemente por la labilidad de las formas. La convulsión y el choque son a partir de ese momento los modos primeros de la experiencia sensorial, y arruinan toda posibilidad de apreciación global por parte del individuo de su cuerpo y del medio en el que evoluciona. La discontinui-

dad se convierte en la normalidad de la percepción moderna, pero también disgrega sus modalidades.

Las experiencias sobre los fenómenos de persistencia retiniana¹⁵ abren el camino para un nuevo concepto de la visión. Puesto que colores o imágenes pueden seguir siendo percibidos por el ojo aunque todo referente exterior haya desaparecido, hay que concluir que el cuerpo tiene la capacidad fisiológica de producir fenómenos que no tienen correlación en el mundo material. Lejos de ser un sistema de grabación neutro de las impresiones producidas por los objetos del mundo exterior, la visión comienza a aparecer como una disposición activa, tributaria del cuerpo singular en el que se desarrolla, y, por lo tanto, necesariamente subjetiva. Así, la visión va poco a poco a «albergarse [...] en la fisiología y la temporalidad inestables del cuerpo humano»¹⁶. El funcionamiento del cuerpo que percibe se convierte desde ese momento en un asunto fundamental para las ciencias experimentales. Mientras se desdibuja la frontera entre sensaciones interiores y signos exteriores, el papel del movimiento en la construcción de la percepción suscita un interés creciente.

La visión se impone poco a poco como «una realidad física [...] que exige en permanencia el ejercicio activo de la fuerza y del movimiento»¹⁷. Pero, al mismo tiempo que visión y movimiento se revelan indisociables, aparece un tercer término que los une. En efecto, la puesta en movimiento del cuerpo en el acto perceptivo no es mecánica, está en función de la intención, del deseo que impulsan a un sujeto hacia el mundo. Un componente afectivo filtra pues permanentemente el ejercicio de la percepción. Es él el que colorea e interpreta el trabajo de la sensación para organizarlo en un paisaje de emociones¹⁸. A finales del siglo XIX aparece la conciencia nueva de un espacio intracorporal, animado por una diversidad de ritmos neurológicos, orgánicos, afectivos. Entre las numerosas experimentaciones llevadas a cabo, entre otras, en el campo de la psicofísica, las de Charles-Samson Féré, ayudante de Jean Martin Charcot en la Salpêtrière a finales de la década de 1880, revisten un especial interés. Al estudiar los fenómenos de «inducción psicomotriz», el científico descubre que toda percepción —además de la conciencia de una sensación y, con mayor razón aún, de una emoción— provoca «descargas motrices» cuyos efectos «dinamógenos» es posible registrar, tanto a nivel de la tonicidad muscular como de la respiración y del sistema cardiovascular¹⁹. Percepción y movilidad estarían, pues, íntimamente relacionadas.

Para el pedagogo y músico suizo Émile Jaques-Dalcroze, con quien se formaron varios representantes entre los más eminentes de la primera generación de maestros de danza moderna alemana, la posibilidad de movimiento se origina en «un intercambio continuo de efluvios psíquicos y de repercusiones sensoriales»²⁰. Pero esto no aclara la naturaleza de la percepción del movimiento, y esta cuestión se hace cada vez más insistente mientras los bailarines tantean a la búsqueda de nuevas expresiones. ¿Qué dispositivos hacen posible la sensación del movimiento y su organización? En otros términos, ¿en qué consiste ese «sentido interior del movimiento» que Vassily Kandinsky identificará en 1912 como la materia y el fin de «la danza del futuro»²¹? Jaques-Dalcroze sugiere la siguiente propuesta: «El movimiento corporal es una experiencia muscular y esa experiencia es apreciada por un sexto sentido que es el “sentido muscular”»²². De él procede la posibilidad de percibir las variaciones de intensidad en el tono muscular, que son las que constituyen en cierto modo la paleta del bailarín. Pero la explicación es insuficiente. En 1906, el británico Charles Scott Sherrington, uno de los padres fundadores de la neurofisiología, reúne, bajo el término «propriocepción», el conjunto de conductas perceptivas que concurren en ese sexto sentido que hoy se llama «sentido del movimiento» o «kinestesia»²³. Muy complejo, este sistema entretiene informaciónes de orden no solamente articular y muscular, sino también táctil y visual, y todos esos parámetros están constantemente modulados por una motilidad más sorda, la del sistema neurovegetativo que regula los ritmos fisiológicos profundos: respiración, flujo sanguíneo, etcétera. Es ese territorio de la movilidad, consciente e inconsciente, del cuerpo humano el que se abre a la investigación de los bailarines en el umbral del siglo XX. Lo sensible y lo imaginario dialogan con un infinito refinamiento, suscitando interpretaciones, ficciones perceptivas que dan origen a otros tantos cuerpos poéticos.

III. EL MOVIMIENTO INVOLUNTARIO

Entre los temas que recorren, bajo diversos aspectos, toda la historia de la danza moderna y contemporánea, el del movimiento involuntario adquiere una importancia significativa. El motivo ya está presente a principios de siglo, hasta el punto de llegar a ser una preocupación inaugural de la danza moderna. No es casualidad que Loïe Fuller conozca sus mayores éxitos

en una época en la que la hipnosis proporciona el pretexto para un tipo de espectáculo muy apreciado. En su autobiografía, la bailarina cuenta haber puesto a punto sus primeras danzas de velos en 1891 para encarnar el papel de una joven inmersa en un sueño hipnótico, tema muy popular por entonces en los escenarios del vodevil norteamericano. En Europa, lejos de limitarse a los laboratorios donde, en la misma época, se están elaborando las muy serias premisas del psicoanálisis, las experiencias del sueño hipnótico alimentan toda una oleada de demostraciones «oculto-científicas»²⁴. En ese contexto, el cuerpo se convierte en una escena, fascinante en la medida de lo involuntario que se manifiesta en él. El cuerpo se contempla como el revelador de mecanismos inconscientes, de naturaleza tanto psíquica como física. Desde sus principios, la danza moderna busca una entrada en ese mundo oculto que parece contener el germen de toda movilidad, emocional y corporal. Después de Loïe Fuller, Isadora Duncan da de ello un testimonio elocuente. En su autobiografía relata así la motivación primera de su danza, hacia 1900: «Yo soñaba [...] con descubrir un movimiento inicial del que nacería toda una serie de movimientos más sin que tuviera que intervenir mi voluntad, que no fuesen sino la reacción inconsciente del movimiento inicial». Y, un poco más adelante: «Durante horas, yo permanecía de pie, inmóvil, con las manos cruzadas entre mis senos, a la altura del plexo solar [...] y acabé por descubrir el resorte central de todo movimiento, el hogar de la potencia motriz [...] de donde surge la danza, ya creada»²⁵.

Es conveniente recordar aquí que Isadora Duncan fue una de las primeras bailarinas que abandonaron el corsé. Decía que provocaba «la deformación del esqueleto humano, tan bello sin embargo, el desplazamiento de los órganos internos y la degeneración de una buena parte de los músculos del cuerpo de la mujer», así como la alteración de la respiración²⁶. La importancia que la bailarina le da al torso como crisol de las funciones viscerales y de sus resonancias afectivas encuentra de nuevo ecos en los descubrimientos contemporáneos de los fisiólogos sobre el sistema nervioso autónomo, sobre todo en los reflejos y la existencia de «plexus viscerales» que funcionan según el modo de la sinergia²⁷. Tras los pasos de Isadora Duncan, las primeras generaciones de bailarines modernos norteamericanos heredan la idea de un centro fisiológico y emocional del movimiento situado en el torso y considerado como el punto de origen de todos los movimientos. En 1918, Helen Moller, una de las primeras profesoras que enseñó danza moderna, declara: «El centro generador de toda expresión física auténtica se sitúa en la

región del corazón [...]. Todos los movimientos que emanan de otra fuente son estéticamente fútiles»²⁸. La norteamericana se refiere aquí muy explícitamente a la danza clásica y a su predilección por los movimientos periféricos, con los miembros que dibujan en cierto modo figuras en el espacio²⁹. El lugar asignado al «hogar motor» viaja por el torso mientras se transforman lo imaginario y las técnicas de la danza moderna. Para Martha Graham, a partir de los años treinta, la pelvis se convierte en el depósito de las fuerzas motrices. Es, en efecto, el «centro del peso», es decir, el punto de movilización de la masa entera del cuerpo y de su transporte por el movimiento. El torso no deja de ser, a ojos de la coreógrafa, esa parte del cuerpo «donde la emoción se vuelve visible por medio de la acción conjugada de la mecánica y de la química corporales: corazón, pulmones, estómago, vísceras, columna vertebral»³⁰. El movimiento propiamente dicho no es más que la extrapolación de esa motilidad interna (en parte refleja) con cuya percepción se trata de conectar.

La escucha de los ritmos fisiológicos desempeña en este sentido un papel fundamental desde los principios de la danza moderna. El silencio y la inmovilidad son las condiciones primeras de esta nueva atención a los «rumores del ser». «Escuchemos los latidos de nuestro corazón, el susurro y el murmullo de nuestra propia sangre»³¹, preconiza Mary Wigman, pionera de la danza moderna alemana. En cuanto a la respiración, «ordena silenciosamente las funciones musculares y articulares», continúa la bailarina. Además, la amplitud y la velocidad del movimiento del bailarín son el efecto de «la potencia dinámica del aliento que se revela en el grado de intensidad y de tensión del momento»³². La alternancia de la inspiración y de la espiración proporciona a los bailarines la matriz de los principios de tensión/relajación destinada a múltiples interpretaciones y desarrollos a lo largo de todo el siglo XX. Esa alternancia abre paso también a la conciencia de un espacio intracorporal plástico, a la vez volumétrico y direccional: por medio de la respiración, el cuerpo se dilata y se contrae, se estira y se encoge. Por medio de ella se produce la relación encadenada y continua entre el espacio interior y el espacio exterior. El aliento marca la constante en todo movimiento. La oscilación y la ondulación son sus traducciones cinéticas reflejas. La «danza involuntaria» de Isadora Duncan aspira al flujo y reflujo autónomos de la ola. «Toda energía», escribe la bailarina en 1905, «se expresa a través de esa ondulación. Todos los movimientos naturales y libres parecen conformarse a esa misma ley»³³. Y la bailarina extrapola: «Veo olas que recubren

todas las cosas. Si miramos los árboles sometidos a los caprichos del viento, ¿no parecen, ellos también, conformarse a las líneas de las olas? [...] de hecho, los sonidos, igual que la luz, ¿no se propagan también como las ondas? [...] Y el vuelo de los pájaros [...] y el salto de los animales»³⁴.

IV. EL CONTINUUM DE LO VIVO

Despertar la percepción de las pulsaciones fisiológicas conduce a concebir el movimiento como un *continuum*. Si nada se lo impide, la movilidad íntima del cuerpo y su proyección en el espacio responden a un principio de propagación, de contagio reactivo. La inmovilidad no existe, sólo existen gradaciones de la energía, a veces infinitesimales. Desde el paso del siglo XIX al XX, Genevieve Stebbins pone a punto ejercicios para afinar la percepción de esa gama energética, subyacente a la ausencia misma de movimiento. En la confluencia entre teatro, danza y terapia, la norteamericana desarrolla un método de «cultura psicofísica» que ejerce un impacto considerable en el campo de la danza y del teatro³⁵. Una de las intuiciones fundamentales de Stebbins fue la de comprender la importancia de lo que está en juego, además del movimiento. Elaboró en este sentido una práctica de la relajación, basada en un arte complejo de la respiración, influenciado por el yoga e, indirectamente, por el Qi Gong³⁶. «La auténtica relajación», escribió en 1902, «significa el abandono del cuerpo a la gravedad, del espíritu a la naturaleza y de la energía entera en la respiración dinámica y profunda». La inmovilidad no supone una «ausencia de energía vital», sino un «tremendo poder en reserva»³⁷. La calidad y la carga expresiva del movimiento encuentran su origen en esa latencia. Todo se fomenta, desde el color emocional del gesto hasta la amplitud de su despliegue en el espacio. Esta conciencia de un nivel de organización invisible de la expresión está en la base de numerosos desarrollos del teatro y de la danza en el siglo XX³⁸.

Para Genevieve Stebbins, la energía puede dar lugar a infinitas modulaciones. A partir de la década de 1890, la profesora llevó a cabo esa experiencia a través de los «ejercicios de descomposición». En una lenta propagación que la agudización de la percepción kinestésica vuelve inconsciente, el movimiento de cada parte del cuerpo impulsa al siguiente, según un «principio de sucesión» que anticipa el motivo de la ola que tanto gustaba a Isadora Duncan. La columna vertebral se convierte en el eje y la correa de transmi-

sión de ese contagio cinético. Es, pues, fundamental trabajar la disponibilidad de la espalda. Según Ted Shawn, fundador en 1914 junto con su esposa Ruth Saint Denis, de la primera escuela de danza moderna en Estados Unidos, «el fin consiste en movilizar cada vértebra, separada y conscientemente, de manera que la columna vertebral se libere de toda rigidez susceptible de interrumpir el flujo de una sucesión pura»³⁹. Si ésta puede dar lugar a experimentar la lentitud y la contención, puede también utilizarse en el caso del paso fulgurante, del impulso luminoso. La columna vertebral desempeña entonces el papel de un muelle. ¿No afirmaba acaso Vaslav Nijinski, cuyos saltos se consideraban prodigiosos, que «saltaba con la espalda»?

Una de las expresiones dinámicas más conseguidas del movimiento sucesivo, una de las más exploradas también por la danza en el siglo XX, es la espiral. El movimiento como *continuum* y, en ese sentido, metáfora del principio vital, se afirma en toda su plenitud. Antes de que nazca la danza moderna propiamente dicha, Stebbins propone diferentes tipos de caídas y de elevaciones en espiral, asociadas por ella a la espiritualidad de ciertas danzas rituales de Oriente⁴⁰. Los solos giratorios de Ruth Saint Denis se inscriben en esta corriente. En 1906, en Berlín, la bailarina norteamericana deslumbra al poeta Hugo von Hoffmanstahl, que celebra «el encadenamiento embriagador de [sus] movimientos, de los que ni uno solo puede evocar aunque sólo fuera una pose»⁴¹. Para Doris Humphrey, a partir de los años treinta, la dinámica helicoidal reviste un alcance casi metafísico. La técnica elaborada por la bailarina reposa sobre un juego permanente entre pérdida de equilibrio y su recuperación. La aceptación de la caída y el abandono del cuerpo a las leyes de la gravedad se asumen como la condición necesaria para el rebote y el vuelo. La danza de Doris Humphrey está toda ella recorrida por barrenas que suben y que bajan, y esa circulación encarna, a ojos de la coreógrafa, el movimiento mismo de la vida. «La danza forma un arco entre dos muertes», escribe la coreógrafa; es ese viaje, sin cesar recommenzado, por medio del cual el ser escapa tanto a la fijeza horizontal del cadáver como a la vertical, pero igualmente mortal, del cuerpo que se sostiene erguido⁴².

Si la espiral se asimila a la vida, es porque procede por transformación. Transmuta constantemente las polaridades y las dimensiones del movimiento. Lo central y lo periférico, lo ascendente y lo descendente, lo delantero y lo trasero, se encadenan en ella sin cesar. La espiral es un principio de organización elemental de los organismos y de los tejidos vivos. En el cuer-

po humano, las fibras musculares, por ejemplo, se construyen así. En los años setenta, la danza de Trisha Brown se hace giratoria. Ninguna opacidad carnal parece oponerse ya a la circulación del flujo cinético que fluye, gira, se estremece, se enrolla y se desenrolla alrededor de una diversidad de ejes principales y secundarios. La exploración de esa calidad de movimiento inaugura, en la obra de la coreógrafa norteamericana, el ciclo llamado de la «estructura molecular inestable», así bautizado por el crítico de arte y escritor Klaus Kertess en referencia, precisamente, al «movimiento browniano»⁴³, que describe el comportamiento, a la vez continuo y errático, de partículas microscópicas en suspensión en un líquido o gas. De la ola de Duncan a la estructura molecular de Brown, por no citar más que esos ejemplos, la metáfora naturalista se revela no solamente recurrente, sino actuante, a través de toda la historia de la danza en el siglo XX.

En los años noventa, la canadiense Marie Chouinard revisa aún algunos de estos aspectos. El movimiento-firma de la coreógrafa es la ondulación de la columna vertebral. Ese movimiento nace del agua, donde ella dice haber encontrado su danza. Sumergido, el cuerpo revive la experiencia intrauterina en la que es acunada la columna vertebral. Sin gravedad en el líquido amniótico, la columna «respira» y ondula al ritmo del lento flujo y reflujo del líquido cefalorraquídeo⁴⁴. Pero esa ondulación tiene otras connotaciones. Revela también afinidades serpentina. Son numerosos los movimientos coreografiados por Marie Chouinard que suscitan reminiscencias animales. Muy influenciada por las teorías de Bonnie Bainbridge Cohen⁴⁵, la coreógrafa piensa que la ontogénesis recapitula la filogénesis. El desarrollo motor del ser humano resumiría los estadios de la evolución de las especies, desde el organismo unicelular hasta el mamífero, pasando por el pez, el anfibio y el reptil. A cada uno de esos estadios correspondería la maduración de un esquema neuromotor específico, integrándose todos esos esquemas hacia el final del primer año de la vida del niño para permitir el paso a la verticalidad. La danza de Chouinard trata de destrenzar esos hilos de la «memoria motriz». Así pues, cuando Marie Chouinard parece replegar sus miembros y lanzarlos en un haz desde su vientre, dice que se remonta a lo vivido como embrión, más exactamente al periodo de la vida intrauterina en el que el movimiento del feto irradia y se organiza alrededor del cordón umbilical. En el reino animal, la estrella de mar presenta ese tipo de funcionamiento radial. Pero la coreógrafa no intenta hacer desfilas la evolución filogenética tanto como aislar el motivo cinético supuestamente inherente a

cada una de sus etapas, para desplazarlo, encadenarlo de otra manera, convertirlo en materia de una metamorfosis corporal, de una hibridación imaginaria, a través de las cuales renueva su cuerpo a la vez que interpreta el mundo. Como si, al sondear las pulsaciones ínfimas de su propia carne, el bailarín desembocase inevitablemente en otros ritmos, en otros estados de la materia.

V. LA MEMORIA DE LA MATERIA

Para Rudolf Laban, a mediados de la década de 1910, la principal tarea del bailarín, como del actor o del mimo, consiste en desarrollar un «saber sentir»⁴⁶, pero éste no se refiere únicamente a «los factores biológicos de la vida»⁴⁷, aunque este aspecto sea fundamental. El afinamiento de la percepción debe conectar también al bailarín con los flujos rítmicos de la vida moderna y con sus vibraciones. Desde el ascensor a las montañas rusas, pasando por el cine o el fonógrafo, las tecnologías de la era industrial suscitan experiencias perceptivas inéditas⁴⁸. Rupturas espacio-temporales, sacudidas y aceleraciones inducen coordinaciones kinestésicas y nuevas modalidades de comportamiento. A ojos de Laban, ese régimen del movimiento brusco propio de la vida moderna supone un peligro: borra la memoria, impide la experiencia de asentarse. Por ello se produce un empobrecimiento de la vida sensorial y emocional, una capacidad de relación con el mundo cada vez menos completa.

Laban aborda la corporeidad del hombre moderno como un palimpsesto. Toda la evolución de la materia estaría codificado en él, accesible bajo la forma de huellas y de vibraciones que habría que reactivar. Teorías evolucionistas⁴⁹ y esoterismo se mezclan en la visión de Laban. El tema de la vibración la acerca notablemente a la teosofía, para la cual «la vibración es creadora de toda forma material»⁵⁰. Vibrátil en esencia, la movilidad es, a ojos de Laban, la vía real para despertar la «memoria involuntaria». Es ella la que une al bailarín, al actor y al mimo con la diversidad de los fenómenos. El teórico austrohúngaro ejerció una influencia capital sobre los desarrollos de la danza moderna alemana y norteamericana al elaborar un arte de la improvisación. Laban es el inventor de un enfoque de la improvisación que hace del olvido (del saber adquirido, de los automatismos...) la condición *sine qua non* de toda rememoración y de toda creación. Su método pretende desmontar los

habitus corporales para suscitar un estado de receptividad que no deja de tener afinidad con el estado de conciencia modificado al que tienden las técnicas orientales. Del mismo modo que el tirador con arco zen o el actor de teatro nô, el improvisador según Laban desarrolla un estado de «presencia-ausencia» que lo vuelve permeable a flujos sensoriales sutiles, a los que reacciona con todo su ser y al instante. Llevada hasta sus últimas consecuencias, la improvisación se abre sobre una alteración propioceptiva, una embriaguez kinestésica en la que se pierden las referencias, reavivando disposiciones motrices dormidas. En el umbral de los años sesenta, las técnicas de improvisación de Anna Halprin, tan importantes para toda la generación de bailarines posmodernos norteamericanos, tenderán hacia un objetivo similar. La rememoración esperada por Laban no tiene relación con los recuerdos personales. A ojos del teórico, si la improvisación puede «hacer surgir el salto del animal, sentir el balanceo secreto de la planta y el movimiento íntimo de un cristal en formación»⁵¹, también une al bailarín con el saber gestual de las generaciones pasadas. Laban contempla en efecto los objetos como «condensaciones de memoria corporal»⁵². Cada objeto guarda no solamente la huella, sino algo de la frecuencia energética de los gestos que la formaron. Aprender a percibir y a interpretar la energía oculta en las configuraciones de la materia sería, para Laban, la vocación misma del arte del bailarín. La danza se situaría así, según la expresión de Rilke cuando hablaba de la poesía, «en el cruce de las formas y de la imaginación de las fuerzas».

Aunque esta visión proceda de una especie de esoterismo romántico, se hace eco de ciertas preocupaciones de la psicología experimental, contemporáneas de Laban. En efecto, sale a debate la cuestión de la memoria corporal. En 1912, en el momento en que el bailarín está en plena investigación, los trabajos de Théodule Ribot avanzan algunas hipótesis sobre el tema. Para este investigador, «los fenómenos motores tienen, más que los demás, tendencia a organizarse, a solidificarse». Además, «lo que subsiste de los estados de conciencia, de las percepciones, de las emociones, es su “porción kinestésica”, su “representación motriz”». Y el autor sostiene que los estados de conciencia «no reviven sino por el efecto de las condiciones motrices que son su *substratum*»⁵³. De esto se deduciría que la memoria involuntaria a la que trata de acceder Laban es a la vez motriz y psíquica. Al liberar gestos o ritmos, el bailarín reencontraría necesariamente estados de conciencia perdidos. Estados de materia, estados de cuerpo, estados de conciencia que no formarían más que un solo y único tejido.

Pero la principal intuición de Laban consistió en haber planteado la cuestión de la memoria corporal junto a la relación con las leyes de la gravedad. Pues, en efecto, cuando el bailarín transporta su cuerpo —¿no es acaso la danza, en su definición elemental, la transferencia del peso del cuerpo en el tiempo y en el espacio?—, se desarrolla una singular relación con la memoria. A partir de los años veinte, Laban convierte la pregunta sobre el peso del cuerpo y de su desplazamiento en el centro de sus teorías sobre el movimiento. La manera en que cada uno maneja la relación con su peso —es decir, la manera en que organiza su postura para mantenerse derecho y adaptarse a las leyes de la gravedad— es eminentemente variable. Es a la vez tributaria de limitaciones mecánicas, de las vivencias psicológicas del individuo, de la época y de la cultura en la que se inscribe. Según Laban, esta compleja gestión de la verticalidad, y por tanto de la relación con la gravedad, depende de «una actitud interior (consciente o inconsciente)», que determina las cualidades dinámicas del movimiento⁵⁴. Son las modulaciones de la transferencia del peso las que definen el ritmo de los movimientos, pero también su estilo⁵⁵; son ellas, finalmente, las que confieren a cada individuo, desde su primera infancia, su «firma corporal», la factura cinemática de sus gestos. Las expresiones materiales de una civilización —su arquitectura, sus objetos, las tecnologías que promueve— no son las únicas que traducen la manera de colocar el peso, sino que además, sedimentan representaciones del cuerpo que caracterizan una época.

La danza, al trabajar con el peso, es un potente activador de los estados de cuerpos pasados. Moviliza una memoria fundamental. Hoy día se sabe que ésta está inscrita «no en los circuitos nerviosos, sino en el modelado plástico de los tejidos que generan la organización de las tensiones del cuerpo»⁵⁶. Las fascias, es decir, el tejido conjuntivo que envuelve y une entre sí todas las demás estructuras del cuerpo (músculos, órganos...), «recordarían», más allá de cualquier conciencia. Estarían literalmente esculpidas por los hechos aleatorios que cada cual encuentra en la historia de su acceso a la verticalidad. Las fascias constituirían el registro corporal, dando forma a las particularidades posturales de un individuo⁵⁷. En el campo de la psicobiología, Henri Wallon demostró en los años cuarenta que el primer intercambio del bebé con su entorno consiste en unas contracciones de los músculos de gravitación, llamados también músculos tónicos⁵⁸. Esta teoría desembocó en los años sesenta en el concepto de «diálogo tónico»⁵⁹. Este lenguaje racional de crispaciones y relajaciones reviste, desde su origen, una coloración

afectiva. El acceso progresivo a la verticalidad por medio del desarrollo de la musculatura de la gravitación se encuentra indefectiblemente relacionado con la historia psicológica del individuo y de su relación con el otro. No hay modificación posible de la tonicidad del cuerpo sin mutación del estado emocional, y viceversa. Pero los músculos tónicos anticipan toda posibilidad de movimiento, y por tanto de transferencia ponderal, mientras que el tejido conjuntivo moviliza la globalidad de la estructura corporal.

No solamente peso, afecto y movimiento están fundidos unos con otros, sino que el más mínimo movimiento implica al individuo en su totalidad funcional. Por ello la misma fibra del ser se ve afectada por el peso. Rudolf Laban no se contentó con imaginar el medio de un recuerdo, a la vez difuso y global, de los estados de la materia. También vislumbró el vector de una transformación profunda del individuo. Al profundizar en la materia corporal, al inscribir activamente en ella su potencial imaginario, el bailarín reconfigura sus disposiciones perceptivas. Para Laban, la danza no podía emanar de una forma cualquiera de expresionismo. Desde el momento en que la «moción» no es separable de la «emoción», ¿cómo podría ser su expresión? La danza no expresa ninguna interioridad psicológica. Según expresión de Laban, es fundamentalmente ese «poema del esfuerzo»⁶⁰ por medio del cual el ser no cesa de inventar su propia materia.

VI. «LA IMAGINACIÓN ES EL ÚNICO LÍMITE DE LA INVENCION DEL MOVIMIENTO» (MERCE CUNNINGHAM)

Merce Cunningham pronto se convenció de que los medios perceptivos son básicamente maleables. También le parece incontestable que demuestran una tendencia rutinaria. Los años de formación del bailarín norteamericano están impregnados de un clima cultural dominado por la corriente del «automatismo». La búsqueda de conductas involuntarias que, en el umbral del siglo, participaba en una tarea de emancipación se había convertido en un cliché al servicio de una mitología del inconsciente en los años cuarenta⁶¹. Así es en todo caso como Merce Cunningham y su colaborador, el compositor John Cage, perciben entonces no solamente las prácticas de escritura o de dibujo automático de los surrealistas, sino también su prolongación pictórica en el expresionismo abstracto. Pero entregado a «sus preferencias instintivas», el individuo no produce más que lo ya conocido,

piensan Cage y Cunningham, hasta tal punto lo «natural», e incluso lo inconsciente, están condicionados culturalmente. A ojos del coreógrafo, las posibilidades del movimiento están limitadas más por lo que uno imagina factible en una época y un contexto dados —por tanto por una representación mental de la «naturalidad» del cuerpo— como por limitaciones anatómicas reales. Cunningham presiente que el movimiento es ante todo una cuestión de percepción: para descubrir potencialidades cinéticas inéditas hay que desmontar primero la esfera perceptiva.

Aunque Rudolf Laban y los bailarines modernos alemanes que lo siguieron dirigieron ese desmontaje a través de la investigación de una embriaguez kinestésica⁶², Cunningham opta por una estrategia radicalmente diferente: recurre a las operaciones aleatorias. Los surrealistas explotaron esta vía antes que él, pero Cunningham no los sigue en absoluto en su concepción de un «azar objetivo», revelador del deseo inconsciente del sujeto. La puesta en práctica de lo aleatorio se revela, en el coreógrafo norteamericano, como una fase esencialmente instrumental, reivindicada por su impersonalidad. Cunningham utiliza el azar para deconstruir la «manera intuitiva en que el cuerpo proporciona el movimiento»⁶³. Pone a prueba en cierto modo la «firma corporal», tratando de hacer que los movimientos se desvíen de su propensión a organizarse siempre según las mismas elecciones inconscientes. Las neurociencias actuales confirman esta intuición de Cunningham. El sistema nervioso central no recurre más que a un «pequeñísimo número de estrategias motrices entre una infinidad de estrategias teóricas compatibles con las características geométricas» del cuerpo. Para efectuar un movimiento dado, todo individuo selecciona una «combinación determinada de unidades de movimiento [...] perfectamente singularizada». Las coordinaciones privilegiadas son siempre las mismas, pues el sistema nervioso trata de «reducir el número de grados de libertad, lo que le simplifica el control de estructuras complejas»⁶⁴. Cunningham convoca precisamente los juegos de azar para perturbar los circuitos perceptivos. Se trata de empujar al sistema nervioso a que busque en los «grados de libertad» latentes, con el fin de actualizar las posibilidades motrices que no se perciben. El ejercicio requiere un gran rigor. En un solo organizado en 1953, el coreógrafo tira a los dados el orden de encadenamiento de unidades o de frases de movimiento concebidas anteriormente para cada parte de su cuerpo por separado: cabeza, torso, brazos, manos, piernas, pies... La discontinuidad y la complejidad que surgen de las propuestas del azar son tan difíciles de domesticar que le hi-

cieron falta varias semanas para llegar a bailar aquel solo de pocos minutos. Pero al final de esta prueba, cuenta el coreógrafo, «la transformación del sistema de coordinación nerviosa era completa»⁶⁵. Conexiones y transiciones dinámicas inimaginables se habían vuelto accesibles.

De coreografía en coreografía, Cunningham se entrega a una auténtica ascesis de la percepción⁶⁶, esforzándose por atrapar sus sentidos para hacer surgir aspectos inexplorados de la estructura corporal y de sus posibilidades cinéticas, virtualmente infinitas desde el momento en que el sistema nervioso es susceptible de una remodelación constante. El artista no dejó de insistir en que la danza desarrolla «la flexibilidad del espíritu al mismo tiempo que la del cuerpo»⁶⁷. Desde 1991, Cunningham coreografía con un logicial informático de simulación de movimiento en tres dimensiones, que no hace sino acrecentar la complejidad de las variables posibles. Sin embargo, el coreógrafo advierte que muchos encadenamientos que hace diez años habrían resultado de una dificultad insuperable son hoy día fácilmente asimilados por sus bailarines. De este modo, está cada vez más convencido de que «las posibilidades del movimiento son ilimitadas»⁶⁸. Aunque la complejidad de las coreografías de Cunningham parece exponencial, se cristaliza alrededor de elecciones propioceptivas muy precisas, de donde procede su coherencia poética. Verticalidad omnipresente y predominancia del sentimiento articular⁶⁹ concurren para dar una impresión de claridad distante, a pesar de lo barroco de la composición. No hay concesiones al peso, ningún afecto orgánico. Facetado, espejeante, el cuerpo cunninghamiano es una arquitectura sensible, cuyas líneas de fuerza se proyectan en el espacio, poniéndolo en tensión, mucho más allá del cuerpo.

VII. LA DANZA COMO «DIÁLOGO PONDERAL»

En Cunningham, el bailarín controla siempre el centro de gravedad de su movimiento, por lo que da una impresión de maestría y autosuficiencia. En reacción contra esta «autonomía gravitatoria» llevada al extremo, Steve Paxton, que formó parte de la compañía de Cunningham a principios de los años sesenta, elabora diez años más tarde una forma de danza basada en el intercambio del peso entre compañeros: una danza del «intercambio gravitatorio». Esta técnica, llamada *contact improvisation* o «danza contacto», que su creador califica de «forma perceptiva», coloca el sentido del tacto en

su centro. De los cinco sentidos tradicionales, el tacto es el único que comporta una reciprocidad inmanente: no se puede tocar sin ser tocado. Si se requiere un mínimo de dos personas para que nazca una danza contacto, el número de participantes no es limitativo. Todas las superficies del cuerpo, excepto las manos, pueden servir para tocar al compañero y ser movilizadas como apoyo para abandonar su propio peso o recibir el del otro. Sigue un «diálogo ponderal» en el que «por la esencia misma del tacto [...], surge una interacción que lleva a dos personas a improvisar juntas como en una conversación»⁷⁰. Del «intercambio de las masas en movimiento» surgen variaciones de presión y de fuerza de impulsión que, a su vez, modulan los ritmos, los acentos, la dinámica de los movimientos. Las formas resultantes son complejas, fugaces, imposibles de prever puesto que nacen de la acción misma, de donde surge la noción de «composición instantánea» reivindicada por Paxton. Sometido a una turbulencia gravitatoria inhabitual, el bailarín de contacto desarrolla nuevas modalidades adaptativas.

El consentimiento de la pérdida del equilibrio, de la caída, está en la base de este tipo de danza. El centro de gravedad no deja de fluctuar mientras el bailarín es proyectado hacia configuraciones espaciales en las que la verticalidad ya no es cuestión de un momento. En esas situaciones de desorientación rápida, se produce un *black-out* de la conciencia despierta y las conductas reflejas toman el relevo. Una de las ambiciones de Paxton con la danza contacto es modificar este funcionamiento reflejo, unido a mecanismos de supervivencia. Domesticar la caída —aprender a no encoger el cuerpo, sino al contrario, desplegarlo para recibir y distribuir horizontalmente el impacto del choque— es en ese sentido un ejercicio de base de la danza contacto⁷¹. Si se puede «entrenar el estado consciente para que permanezca abierto durante los momentos críticos en los que el reflejo se desencadena»⁷² o, dicho de otra manera, si se consigue disociar el reflejo del miedo, es el comportamiento de todo el individuo el que, según Paxton, se encuentra modificado y enriquecido con posibilidades inéditas. La conciencia aprende a ser un «testigo tranquilo» del surgimiento de lo desconocido, en lugar de bloquearlo, de donde procede una capacidad de aprendizaje que se acrecienta enormemente. La danza contacto busca nuevas alianzas, nuevas circulaciones entre los niveles de organización conscientes e inconscientes que determinan la emergencia del movimiento.

La movilización del peso, como hemos comentado antes, es indisociable de la textura afectiva del individuo, puesto que la acción refleja de los

músculos gravitatorios responde a las mutaciones del estado emocional y viceversa. Las ideas preconcebidas de la danza de contacto están lejos pues de ser anodinas. Adoptan una visión poética pero también política de la relación con el otro. El tacto puede ser presentado por derecho propio como «un sentido revolucionario»⁷³. La danza contacto se desarrolla en una época contemporánea del florecimiento de la contracultura estadounidense. Como tantas otras expresiones de la danza norteamericana de los años sesenta y setenta, aspira a ser democrática⁷⁴. El tacto, ese sentido tan primitivo y culturalmente desvalorizado⁷⁵, se convierte, en la danza contacto, en el vector de una «redistribución de los códigos espaciales y sociales de la distancia entre las personas»⁷⁶. Redistribución igualitaria, por supuesto, desde el momento en que la danza contacto implica un intercambio continuo de los papeles, y cada participante sostiene y es sostenido a la vez. La armadura muscular tiende a ablandarse, los tejidos del cuerpo se reblandecen, se aprende a recibir y a ser recibido, comenta la bailarina de contacto Karen Nelson⁷⁷. El cuerpo del *contacter* da testimonio de la negativa de la toma de poder sobre los seres y sobre las cosas, y esta actitud es emblemática de toda una tendencia de la danza contemporánea⁷⁸.

Si la danza contacto resuena con tanta fuerza junto a las utopías libertarias de los años sesenta es porque induce a una auténtica transformación de la vivencia corporal. La danza contacto forma parte de los estilos de danza que, en el siglo XX, habrán reinventado de manera más profunda la esfera perceptiva. En esta danza del tacto, el órgano más grande del cuerpo, a saber, la piel, desarrolla una sensibilidad extrema que no tiene nada de superficial. No solamente los captos táctiles repartidos sobre nuestra envoltura cutánea informan al cerebro sobre el estado del peso, de la masa, de la presión y del esfuerzo, sino que pueden, si es necesario, funcionar como una alternativa a la visión⁷⁹. Y esto es en parte lo que ocurre en los intercambios de la danza contacto, en la que las referencias visuales sufren cambios demasiado rápidos para poder servir de referencia. Los movimientos del *contacter* están básicamente orientados por las informaciones táctiles despertadas por el «tacto del peso». Ninguna danza en este siglo desestima de manera más radical la presencia cultural de la mirada. Sólo la visión periférica sigue siendo esencial, pues permite abarcar un horizonte de formas en movimiento. La danza contacto amplía esta modalidad de la visión. De su ampliación surge la sensación de un espacio «esférico», tal como lo describen los *contacters*⁸⁰. Los mensajes auditivos, finalmente, más rápidos que los de

la percepción kinestésica⁸¹, adoptan un nuevo relieve. Se revelan, en los intercambios a menudo propulsivos de la *contact improvisation*, como localizadores espaciotemporales de una gran finura, que permiten evaluar la velocidad y la distancia, y sincronizar las reacciones. Es, *in fine*, el «sentido del tiempo» el que se agudiza en la danza contacto. «¿A qué velocidad percibimos nuestro pensamiento?», se interroga Paxton⁸².

VIII. FICCIONES PERCEPTIVAS

La *contact improvisation*, cuya influencia sigue siendo importante en el campo actual de la coreografía, sintetiza muchas cuestiones cruciales de la danza contemporánea. Constituye al mismo tiempo un punto límite. La forma y la estructura se adhieren radicalmente al proceso. La *contact improvisation* deja ver la emergencia del movimiento: es la experiencia la que hace el espectáculo, más acá y más allá de toda representación mental. Si la danza contacto es en ese sentido el tope de la noción de escritura coreográfica, puede sin embargo aparecer como la quintaesencia de esa aspiración a emancipar los recursos sensoriales del individuo que, bajo diversos aspectos, fundó e impregnó la danza del siglo XX. La búsqueda y después el cuestionamiento de las conductas motrices reflejas o la exploración apasionada de la propiocepción, culminaron en prácticas de improvisación. Éstas constituyeron un crisol en el que la danza contemporánea experimentó y elaboró una gran parte de sus técnicas.

A través de su exploración del cuerpo como materia sensible y pensante, la danza del siglo XX no ha dejado de desplazarse y difuminar las fronteras entre el consciente y el inconsciente, uno mismo y el otro, el interior y el exterior. También participa plenamente en la redefinición del sujeto contemporáneo. A lo largo del siglo, la danza ha contribuido a desdibujar la noción misma de «cuerpo», hasta el punto de que se ha vuelto difícil ver en el cuerpo danzante esa entidad cerrada en la que la identidad puede encontrar sus contornos. Hasta que surgió la idea del cuerpo como vehículo expresivo de una interioridad psicológica, no se fue desmenuzando poco a poco, mientras que la danza descubría la imposibilidad de disociar afectividad y movilidad. El bailarín contemporáneo no está destinado permanentemente a una envoltura corporal que lo determinaría como una topografía; vive su corporeidad a la manera de una «geografía multidireccional de relaciones

consigo mismo y con el mundo»⁸³, una red móvil de conexiones sensoriales que dibuja todo un paisaje de intensidades. La organización de la esfera perceptiva determina los azares de esta geografía fluctuante, tan imaginaria como física. Así pues, los universos poéticos tan dispares por los que se ha dirigido la danza del siglo podrían describirse como otras tantas ficciones perceptivas. Los arreglos coreográficos no serían sino su extrapolación espacial y temporal.

Si el bailarín se inventa a sí mismo al bailar, si no deja de fabricar su propia materia, también trabaja al espectador en su propio cuerpo. «La información visual genera, en el observador, una experiencia kinestésica (sensación interna de los movimientos de su propio cuerpo) inmediata, y las modificaciones e intensidades del espacio corporal del bailarín encuentran así su resonancia en el cuerpo del espectador», analiza el kinesiólogo Hubert Godard⁸⁴. La ficción perceptiva puesta en marcha por el bailarín llega así al espectador, cuyo cuerpo se ve modificado. Vuelve a tratarse aquí de una cuestión de peso. «En el caso de un espectáculo de danza», continúa Hubert Godard, «esta distancia eminentemente subjetiva que separa al observador del bailarín puede variar de manera singular (¿quién es el que se mueve realmente?), provocando cierto efecto de “transporte”. Trans-portado por la danza, tras haber perdido la certidumbre de su propio peso, el espectador se convierte en parte en el peso del otro [...]. Es lo que podemos llamar la empatía kinestésica o el contagio gravitatorio»⁸⁵. Esta idea es tanto más apta para explicar la percepción del cuerpo que baila cuanto que las neurociencias actuales comienzan a admitir la existencia de «neuronas espejos»: ya se esté mirando o llevando a cabo el movimiento, las estructuras cerebrales solicitadas son parcialmente las mismas⁸⁶. Finalmente, imaginar el movimiento o prepararse para ejecutarlo produce efectos comparables al nivel del sistema nervioso. Los diversos métodos somáticos que se cruzaron con los desarrollos de la danza contemporánea, y a menudo influyeron en ellos, reconocen desde hace mucho tiempo la capacidad de la imagen mental del movimiento para activar y reorganizar los circuitos neuromusculares⁸⁷.

La intención y la proyección proceden del aspecto mental de la acción. Se unen a la materia de la danza. Desde 1999, Myriam Gourfink coreografía las trayectorias del pensamiento en el interior del cuerpo. Concebidas a partir de un logicial informático que retoma las categorías del análisis del movimiento de Laban (peso, dirección, etcétera), las particiones coreográficas de la bailarina francesa precisan los trayectos del pensamiento, el viaje de

la concentración en el interior del cuerpo. «Focalizar la atención en la uña del pulgar», dice la coreógrafa, «encontrar un trayecto a través del brazo, desplazarse para ir hasta un punto por encima de la cabeza, encontrar un trayecto en el cuerpo para volver a empezar e [...] ir a la carne, realmente al interior de la pelvis, circular hacia el techo [...]. Buscar cómo se dirige la concentración hacia superficies o hacia puntos diferentes; sentir cómo eso proporciona materia al cuerpo para que pueda elevarse, moverse, encontrar un deseo para ir en determinada dirección»⁸⁸. Esta danza del infinito se desarrolla con una lentitud infinita que permite avanzar «milímetro a milímetro», para sentir cada micromodificación de la textura corporal y psíquica. Ante esta danza casi subliminal, el espectador consintiente se percibe a sí mismo percibiendo.

En el momento en que cierto número de bailarines buscan, por medio de técnicas numéricas, el medio de una hibridación de los sentidos que señalaría hacia el horizonte «poshumano» de un «cibercuerpo»⁸⁹, otro aspecto de la danza contemporánea centra más que nunca su búsqueda del afinamiento de la percepción a partir de los meros recursos de la presencia. Suelen evocarse el silencio, la lentitud, la inmovilidad aparente. De Myriam Gourfink a Meg Stuart y Xavier Le Roy, pasando por Vera Mantero, estos coreógrafos parecen buscar no tanto un nuevo reparto cinético como la creación de las condiciones para que el espectador tome conciencia de su trabajo de percepción, que es la auténtica generadora de ficción. Se requiere una gran exigencia por parte de esa nueva clase de espectador de danza, ya que los niveles sensoriales que se manejan son sumamente sutiles y fluctuantes. Si en la danza actual sigue avanzando la vena de la introspección propioceptiva, el espectador tendrá que implicarse profunda y deliberadamente.

4

Visualizaciones

El cuerpo y las artes visuales

YVES MICHAUD

Desde el Renacimiento, la representación del cuerpo humano se apoyaba en la morfología, basada a su vez en la anatomía y en la disección, aún practicadas en las escuelas de arte a finales del siglo XIX e incluso a principios del XX. Dibujar, pintar, modelar cuerpos, era atraparlos desnudos en su verdad anatómica, y después vestirlos como lo exigían las circunstancias de la escena o de la acción.

I. EL PESO DE LOS DISPOSITIVOS TÉCNICOS

La mutación fotográfica

A partir de los años 1840 a 1860, la fotografía inaugura una serie de mutaciones técnicas que persisten aún y que alteran totalmente la relación con el cuerpo.

Primer comentario que nos acompañará a lo largo de toda esta reflexión: el arte del siglo XX nos muestra del cuerpo lo que las técnicas de visualización han permitido ver unas tras otras.

La fotografía permitió enseguida mostrar a los modelos sin tener que recurrir a la maquinaria de poleas, correas y ganchos de los talleres de pintura, lo que transformó la pose, la volvió más natural, pero también dio lugar a otras puestas en escena más complicadas.

La fotografía permite también aislar detalles, lo que abre el campo del primer plano. Casi de inmediato se hizo con el instante, y por tanto con

el movimiento que descompone, con una captación cada vez más fina de lo imperceptible y de lo fugitivo.

Desde este punto de vista, el proceso de descomposición y recomposición formal que, en los últimos años del siglo XIX, caracteriza el comportamiento de artistas tan diferentes como Cézanne o Puvis de Chavannes confirma las investigaciones de la fotografía científica y documental, la de Muybridge o de Marey. Sería equivocado atribuir la paternidad de las distorsiones cubistas sólo al razonamiento intelectual y visual de Cézanne o al descubrimiento de la escultura africana, incluso a las especulaciones de finales de siglo sobre la cuarta dimensión. Hay que contar también con la cronofotografía y el nacimiento del cine. Entre 1907 y 1912, entre *Las señoritas de Aviñón* de Picasso y el *Desnudo bajando por una escalera* de Duchamp, entre el cubismo y el cubo-futurismo, todos esos factores se conjugaron para hacer posibles nuevos modos de representación. Una nueva lógica de la representación hace estallar la figura que enseguida será recompuesta en un continuo de formas en movimiento. Lo que cuestiona también la identidad de las cosas y, más profundamente, del propio sujeto: el carácter sustancial de los cuerpos se reflejaba en la estabilidad de la representación. A partir de este momento, ya no hay sustancia, sino estallidos y secuencias. Con su *Desnudo* de 1912, Marcel Duchamp pinta un cuerpo cuya identidad es un fundido encadenado.

El factor de novedad visual así introducido desempeña un papel decisivo en la pérdida de influencia y pronto la descalificación de la pintura. A partir de los años veinte, en Duchamp y sus herederos, lo pictórico identificado con el elemento «retiniano» desaparece en beneficio de un nuevo elemento, fotográfico y cinematográfico. A finales del siglo XX, estos nuevos medios de comunicación se habrán impuesto totalmente y la pintura no será ya más que un género antiguo al que se vuelve a veces como cuando se revisa una tradición.

Conocimiento, exploración, vigilancia

Sería iluso creer que estos nuevos recursos de observación se encontraron desde el principio al servicio del arte. Como toda técnica, estuvieron al principio al servicio del conocimiento y de lo útil. Estaban en el centro de la investigación científica del gesto humano para racionalizarlo y mejorar su rendimiento, en el centro también del conocimiento documental de la enfermedad y de los métodos de curación.

El conocimiento del cuerpo que se gana con ello es doble: el de la eficacia del gesto productivo (que se reencuentra en el mismo momento en el taylorismo y en el fordismo), el de la eficacia del gesto deportivo y el de las enfermedades, sus síntomas y sus remedios.

Pero el arte se apropia también de esos nuevos recursos y consigue desarrollarse en un doble registro.

El primero es el de la perfección mecánica, tal como la encontramos en producciones tan diversas como las del futurismo, el constructivismo, un poco más tarde la Bauhaus, con su prolongación en las artes y el diseño totalitarios (el bailarín, el acróbata, el hombre mecánico, el trabajador, el atleta, el hombre de mármol, el tipo racial puro).

El segundo registro es el de la enfermedad y el estigma, sea cual sea la posible significación simbólica (emblemas de los estragos de la guerra, signos de decadencia, anuncio de los últimos días de la humanidad).

En la década de 1910, este nuevo conocimiento visual está en sus comienzos. Va a desarrollarse a continuación en numerosas direcciones, algunas previsibles y otras más sorprendentes.

La descomposición mecánica de los movimientos tiene, más allá de su función de conocimiento, un alcance cómico que enseguida es explotado en el cine, y sobre todo en Lloyd, Keaton y Chaplin, cuyas películas mudas tienen su auténtico lugar al lado del *Ballet mecánico* de Léger¹, de las películas de René Clair, Picabia y Duchamp², o de las producciones constructivistas, por ejemplo, los decorados, los trajes de ballet y las escenografías de la Bauhaus³. Desde este punto de vista, sería un error seguir disociando el cine de las artes plásticas y visuales en general: se manifiesta en él la misma visualidad.

Con la instantaneidad del reportaje fotográfico se abre también la era del suceso y del icono trágico, del que es maestro el fotógrafo estadounidense Weegee⁴ desde finales de los años veinte. Empiezan los tiempos del fotoperiodismo y de los tabloides, cuya influencia posterior será enorme, no sólo en la vida cotidiana, sino también en el arte, desde el uso surrealista del suceso hasta la transfiguración de lo banal por parte del pop art, incluidas sus variantes europeas, sin olvidar ni el realismo populista del arte socialista o fascista, ni la figuración europea de los años sesenta y setenta.

Los rayos X, las fotografías en primer plano y la macrofotografía van a ser también rápidamente utilizadas por el arte. Un pintor realista, Christian Schad, inventa las «schadografías», obtenidas por contacto directo del

objeto o el órgano con el papel sensible, y el surrealista Man Ray inventa los rayogramas. Los manuales de colocación para las radiografías médicas, los documentos fotográficos sobre las enfermedades de la piel, del rostro y de la boca, sobre las monstruosidades y las malformaciones, son también utilizados por los artistas⁵, desde los pintores alemanes de la nueva subjetividad en los años veinte hasta Francis Bacon treinta años más tarde, pasando por Eisenstein en *El acorazado Potemkin*.

Todas las opciones fotográficas y cinematográficas serán explotadas desde una visión exterior: la pose y puesta en escena elaborada, el plano cercano, el montaje, el maquillaje y el trucaje o, por el contrario, la captación de los cuerpos en su estado natural y espontáneo; Man Ray, Luis Buñuel, Florence Henri, Ingmar Bergman, Andy Warhol, John Cassavetes, John Coplans, Robert Mapplethorpe o Nan Goldin representan algunas de las posiciones adoptadas sobre este abanico de posibilidades.

Siempre en el registro de lo exterior, hay que subrayar la contribución más reciente del vídeo, con efectos considerables e incluso revolucionarios en poco tiempo y bajo todas sus formas, desde el vídeo de aficionado hasta las imágenes proporcionadas por las cámaras de vigilancia, y los medios de identificación biométrica. El vídeo abre un nuevo campo a la observación, el de la captación de las siluetas, las fisonomías banales, los rostros corrientes y los gestos anodinos, de los desplazamientos de la multitud, también el de la autoobservación narcisista o depresiva. Banaliza también un tipo de imagen borrosa, vercosa o grisácea, saltarina, que forma parte de nuestro universo visual.

En el medio de la exploración interna, los cambios también han sido espectaculares, sobre todo en los últimos años.

El cuerpo, que la radiografía volvió casi transparente, se va a convertir en el cuerpo visitable por medio de la microexploración médica (sondas miniaturizadas) o en el cuerpo visible a partir de este momento sin ser invadido gracias al escáner, a las imágenes por resonancia magnética, a la tomografía por emisión de positrones. El viaje al interior del cuerpo se vuelve posible y se «ven» funcionar los órganos, incluso el órgano del pensamiento, aunque las «verdaderas imágenes» en cuestión sean de hecho imágenes por convención (sobre todo de coloración) de datos numéricos abstractos.

Este primer recorrido bajo el signo de las técnicas perceptivas no dice nada de los temas, pero revela la importancia fundamental de los dispositivos: dispositivos fotográficos, cinematográficos, dispositivos de vídeo (cá-

maras y monitores coordinados) y dispositivos de exploración interna. Estos dispositivos dejarán ver nuevos aspectos del cuerpo. Son potentes: difunden imágenes que hasta ahora eran raras (imágenes médicas, pornográficas, criminales, deportivas). Se convierten en nuevas extensiones, prótesis u órganos del cuerpo, incluido el sentido de cuerpo social: el aparato fotográfico, la cámara de vídeo, en principio reservados al reportero o al cineasta, pasan a las manos del turista y finalmente a las de todo el mundo. Son ojos de más para ver y para verse. A finales del siglo XX, el bucle se cierra: el mirón y el mirado están constantemente uno frente a otro y prácticamente no ocurre nada que no tenga inmediatamente su imagen.

Al contemplar de la manera más amplia posible no solamente la producción pictórica, sino también la de los fotógrafos, el cine experimental, el cine normal, que también acaba por entrar en los museos, y las artes visuales en general durante el largo siglo XX, lo que más llama la atención es la gran inventiva técnica, la experimentación y el uso de todos los dispositivos posibles de visualización del cuerpo y de lo humano. Sin duda veremos que hay constantes temáticas, pero más aún hay modos de visión renovados por el desarrollo de los aparatos tecnocientíficos. Los artistas, testigos oculistas por decirlo en palabras de Duchamp⁶, lo aprovechan todo.

Estas técnicas de visualización, a medida que se vuelven más potentes e indoloras, se vuelven paradójicamente también más invasivas y agresivas. Desnudan el cuerpo, en sentido propio y figurado, incluso su interior. Lo persiguen hasta lo más íntimo. Buscan, desvelan y exhiben lo que era invisible, escondido o secreto. Lo real queda sin velo ni posibilidad de retraimiento, abandonado a la pulsión escópica. Esas imágenes del cuerpo que creamos al principio sólo «nuevas» transforman de hecho la relación con el cuerpo.

II. CUERPO MECANIZADO, CUERPO DESFIGURADO, CUERPO BELLO

¿Qué es lo que se muestra a través de esos dispositivos de los que los artistas no dejan de apoderarse?

Tres grandes registros parecen organizar la imaginería del cuerpo en el arte del siglo XX: el del cuerpo mecanizado, el del cuerpo desfigurado y el del cuerpo bello. Hay que añadir que el cuerpo adquiere una importancia cre-

ciente en esta imaginería y en las prácticas de los artistas, hasta el punto de que se convierte en la obsesión más punzante en los últimos años del siglo.

Trabajadores, atletas, bailarines, máquinas

La imagen del cuerpo mecanizado refleja la cultura del deporte y de la gimnasia, la racionalización del trabajo a finales del siglo XIX, las políticas de higiene de la población, y la política sin más, con sus muchedumbres organizadas y sus desfiles.

A pesar de la violencia de la Primera Guerra Mundial, esta imagen sigue dominando durante los años treinta, como si en ningún momento se hubiera cuestionado el asunto. El cuerpo mecanizado reaparece durante los últimos veinte años del siglo XX, en una versión imaginaria, la de las prótesis técnicas y biotecnológicas.

El arte, desde este punto de vista, hace suyas las representaciones sociales dinámicas y optimistas del cuerpo y contribuye a su vez a difundirlas e incluso a hacerlas omnipresentes por medio de la publicidad y del mundo del espectáculo, al que está cada vez más asociado.

La obsesión es la de un cuerpo hecho para conseguir resultados y mecanizado. Es visible a partir de ese soberbio símbolo del siglo XX que es la *Cabeza mecánica*, llamada también *El espíritu de nuestro tiempo*, de Raoul Hausmann (1919): se trata de una cabeza de maniquí de madera que lleva un número de serie en la frente, que no es aún un tatuaje de campo de concentración ni un código de barras de mercancía, pero que podría llegar a serlo, un decímetro y diferentes prótesis mecánicas. El futurismo, el constructivismo, el Dadá, la fotografía y la coreografía de la Bauhaus, con sus montajes que combinan cuerpos y partes de máquinas, sus fotografías depuradas, sus ropas de trabajo y trajes de escena a la moda del productivismo, celebran ese cuerpo que es norma y patrón, el cuerpo de la civilización de los trabajadores y de los productores. El hombre nuevo es a partir de ese momento el hombre mecánico, el hombre normalizado, el hombre de Rodchenko o de Schlemmer, el bailarín del ballet mecánico, el ingeniero del mundo nuevo o el constructor del futuro.

Esta obsesión está presente obviamente en el fondo de la figuración del hombre nuevo en el arte fascista nazi o mussoliniano, en el arte soviético estalinista, pero también lo encontramos en el muralismo mexicano, con sus héroes musculosos, atletas de la libertad, que se alzan para romper sus cadenas.

El acento suele ponerse en la celebración y poco en la crítica. Ni siquiera el dadaísmo es ambiguo en su visión del hombre mecánico, pues no se sabe si lo denuncia o lo celebra (por ejemplo, en el caso de Picabia). De hecho, a finales de los años veinte y principios de los treinta, se multiplican las interrogaciones sobre el hombre nuevo y el paraíso (o el infierno) climatizado de las sociedades técnicas. Las consideraciones acerca de este hombre nuevo creado por la ciencia y por la industria, a menudo alimentadas por las esperanzas puestas en la revolución soviética, están lejos de ser negativas: se espera en efecto un mañana feliz, el mejor de los mundos, el de los trabajadores, el de los atletas y el de los semidioses de la sociedad tecnocrática organizada. Desde ese punto de vista, la producción de las artes totalitarias prolonga una visión voluntarista de la ciudad ideal, añadiendo los estereotipos de un pasado mitificado y los cánones del academicismo, sobre todo en el arte nazi.

Horror, estetización, fantasmas

En el lado opuesto a esta visión positiva del cuerpo, los horrores de la guerra de 1914-1918 y después las revoluciones y las guerras civiles que vinieron a continuación tuvieron su influencia en la imaginería artística. Los *collages* dadaístas (sobre todo de Dadá Berlín, el más marcado por la violencia política y militar), los cuadros de guerra, la iconografía de los artistas alemanes de la Nueva Objetividad, y los dibujos y montajes de los años veinte, muestran cuerpos desmembrados, desarticulados, mutilados, rostros desfigurados y machacados.

Lo que es turbador, sin embargo, es que la repercusión de aquellos horrores en el arte no fue proporcional ni en cantidad ni en intensidad a la carnicería militar. El arte no está a la altura de la catástrofe.

Por varias razones.

Por una parte, hay límites a la estetización del horror, límites que se volverán a encontrar a propósito del fenómeno de los campos de concentración veinte años más tarde. El horror nunca se recupera fácilmente por medio del arte, sobre todo cuando no tiene vocación de ser documental⁷. La fotografía de guerra, estorbada por el pesado tamaño de los aparatos, no fue verdadero testigo del horror de las trincheras y, cuando lo hizo, fue censurada, tanto por razones políticas como por compasión hacia las víctimas. En cuanto a los noticiarios de actualidad rodados durante la Gran Guerra o la Revolución Rusa, fueron siempre reconstrucciones cinematográficas, por

razones tanto técnicas como propagandísticas: no se filma en el corazón del combate y lo que se mostraría no iba a ser necesariamente aceptable. Sólo quizá algunos pintores, en la tradición de los pintores oficiales del ejército, proporcionaron testimonios válidos sobre una guerra que por otra parte estuvo bastante ausente del arte⁸.

Sin embargo, la violencia con la que fueron tratados los cuerpos se encuentra presente indirectamente, es decir, de manera fantaseada, metafórica y estetizada, en las obsesiones del surrealismo, en Dalí, Brauner, Bellmer y más aún en su disidencia «acéfala», en Masson en especial⁹.

Los horrores de la Segunda Guerra Mundial tampoco aparecieron mucho en el arte. Con excepción de algunos documentos fotográficos estadounidenses, que se convirtieron en símbolos de la masacre y del horror¹⁰. Habrá que esperar a algunas producciones cinematográficas recientes que tratan de mostrar el horror de las matanzas (*Salvar al soldado Ryan*, de Spielberg, en 1998), pero sigue estando presente la estilización cinematográfica. Hay menos documentos artísticos aún sobre la deportación y el exterminio de los campos de concentración (el caso de Zoran Music es una excepción)¹¹, y no es de extrañar: uno se pregunta si la estetización sería aceptable cuando estamos hablando de Auschwitz y de Dachau.

Los horrores a los que se sometió a los cuerpos están presentes, de nuevo en este caso, de manera indirecta, es decir, fuera de contexto, imaginada, y con toda razón, estetizada.

En este registro de la desolación no habría que olvidar los testimonios a menudo alegóricos del realismo, ese patito feo de los historiadores del arte del siglo XX, muy vivo sin embargo desde los años veinte y treinta hasta los cincuenta y más allá, desde la Nueva Objetividad alemana a Ben Shahn, de Fougeron o Taslitzky a Gruber y Buffet, de George Segal y Lucian Freud a Leon Golub o Eric Fischl.

Más a menudo, el horror y la violencia están inscritos de hecho en el contexto simbólico de los rituales antihistóricos. Así es como se puede interpretar la «violencia» del arte de los años de posguerra, y especialmente la de los *happenings* y de las acciones de los artistas radicales del accionismo vienés de los años sesenta y setenta, o la de algunas obras fetichistas y sado-masoquistas de los años ochenta y noventa (por ejemplo, del fotógrafo estadounidense Robert Mapplethorpe).

No cabe duda de que hay miradas directas sobre el horror, sobre todo la de Francis Bacon, un pintor que se enmarca en la gran tradición de las *Pa-*

siones y las *Crucifixiones* y cuyo mensaje «a lo Goya» es que el mundo es un matadero. En 1946 pinta, después de sus *Crucifixiones*, una figura humana torturada, encogida sobre sí misma, sobre fondo de una carcasa de buey colgada de un gancho de carnicería.

Pero en general, los ultrajes a los que se someten los cuerpos pasan al arte sin tener una significación política directa: se convierten en ultrajes autoinfligidos en el marco de rituales religiosos o a título de afirmaciones de existencia.

Body-builders, cyborgs, *mutantes*

A partir del momento en que se desarrollan no solamente la cirugía estética sino las prácticas de modificación corporal de todas clases, desde la dietética y el *body-building* hasta el dopaje, y de hecho todo lo que se ha dado en llamar «ingeniería biotecnológica», el tema del hombre mecánico reaparece, pero bajo la forma del hombre «poshumano»¹². Los implantes, las modificaciones quirúrgicas del sexo, las intervenciones sobre la producción, la mejora de los resultados gracias al dopaje, las perspectivas de modificación genética y de clonación, las intervenciones *biotech*, todo eso deja entrever la aparición de un hombre mutante, hijo de sus propias elecciones y de sus propias técnicas, con esa ambigüedad que no permite saber si se trata de un hombre inhumano por deshumanización o de un superhombre que sobrepasa la humanidad para llevarla más lejos y más alto y lo consigue. Se transplantan corazones, riñones, hígados y pulmones. Se implantan arterias de plástico, prótesis de cadera, se recosen manos cortadas y se cuestiona la posibilidad de implantar partes del rostro. Se diagnostican las enfermedades genéticas del embrión y se actúa sobre ellas. La tecnología numérica permite visualizar fenómenos literalmente invisibles y guiar los gestos del cirujano por un mundo en el que se comporta como Gulliver en Lilibut. Se opera a distancia y se diagnostica a distancia. En cuanto a las técnicas de numerización, permiten crear clones virtuales de un rostro o de un cuerpo. Mediante algunas prótesis visuales y táctiles, podemos viajar por mundos virtuales, incluido aquel en el que gozamos a distancia por medio del «teledildo»¹³ de una Barbie rubia tan real como si fuera de verdad.

Sin caer en la ciencia ficción, sentimos que nuestros cuerpos ya no tienen exactamente los mismos contornos que antes. No sabemos muy bien cuáles son sus límites, lo que es posible o lícito, lo que puede cambiarse sin que cambiemos de identidad o no.

Algunos artistas se aventuran por estos nuevos dominios. Algunos imaginan un mundo en el que los instrumentos de comunicación estarían implantados directamente en el cuerpo y aportarían información y nuevos poderes. Algunos, como Matthew Barney, proponen, en la realidad o en la imagen virtual, seres mutantes. Otros, como el australiano Stelarc, trabajan sobre un cibercuerpo lleno de prótesis añadidas gracias a las nuevas tecnologías: Stelarc puede, por ejemplo, mover un tercer brazo robotizado y manejado a distancia. Con la misma lógica de lo virtual-real, la artista francesa Orlan, participante en el body-art en los años setenta¹⁴ reconvertida a las modificaciones corporales, decidió sufrir a partir de los años noventa una serie de intervenciones de cirugía estética filmadas en vídeo y retransmitidas en directo, durante las cuales su cuerpo debía acabar según las normas estéticas de los grandes maestros, de Leonardo a Tiziano. Estas actuaciones no se limitan al «gran» arte. *Body-builders, performers* o actores cercanos al *underground* y al mundo de la pornografía y el arte promueven prácticas artísticas de modificaciones corporales más o menos radicales, que van desde el tatuaje o el *piercing* al transexualismo, a la producción de monstruosidades o anomalías¹⁵. El hombre mecánico de los años treinta parece estar de vuelta, pero bajo unas formas y durante unos tiempos en los que la norma de la eficacia deportiva o práctica ha desaparecido y sólo manda la lógica del espectáculo o del fantasma individual. Lo monstruoso se convierte en la manifestación de esta perfección sin norma.

La belleza, siempre, explosiva-fija

Al lado de estas imágenes de cuerpos calibrados, monstruosos o desfigurados, el arte del siglo XX nunca dejará de estar obsesionado al mismo tiempo por la seducción y la belleza. Ahí está el tercer espejo del siglo.

Esta afirmación puede sorprender. A fuerza de concentrarse en las deformaciones del cuerpo existentes en el arte reconocido de los museos, la mayoría de los historiadores del arte han sido ciegos en gran medida ante esta presencia obsesiva de la belleza a lo largo de todo el siglo. Obnubilados por las transgresiones de las vanguardias, han hablado hasta la saciedad del lugar común de un arte moderno que «ya no sería bello» (H. R. Jauss)¹⁶. Efectivamente, si uno se limita a Picasso, De Kooning o Bacon, puede preguntarse si aún hay lugar para lo bello en el siglo XX. Sin embargo, a lo largo de todo ese mismo siglo, el teatro de la belleza ocupa tanto lugar, si no más, que el del horror y la *performance*.

La belleza, que parecía haber desaparecido con la descomposición de la representación de la década de 1910, vuelve al corazón del arte a partir de los años veinte, que no son solamente los años de la vuelta al orden, sino también los de la belleza surrealista. Conocemos el mandamiento de André Breton en *El amor loco*: «La belleza convulsiva será erótico-velada, explosiva-fija, mágica-circunstancial, o no será»¹⁷. La belleza está presente a continuación con una difusión inmensa en el imaginario de las masas, a través de la cultura y las artes populares, el sueño de Hollywood, el arte de los ilustradores productores de *pin-ups*, las fotografías de las estrellas, a través del aporte multiforme y proliferante de la publicidad de los productos de belleza, el maquillaje y la moda, y en general, todo lo que hace resplandecer un mundo de ensueño.

Esta obsesión por la belleza ha sido tanto más difícil de reconocer cuanto que se ha manifestado sobre todo en lo que hace mucho tiempo se suponía que eran los márgenes del arte, antes de acabar convirtiéndose progresivamente en su centro. Así ocurre entre los fotógrafos, desde Stieglitz y Steichen o Berenice Abbott, pasando por Callahan o Penn hasta Avedon. Además, está el mundo lujoso del cine, mundo del glamour, de la seducción y del sueño. Esta belleza moderna, que sorprende en medio de las distorsiones al estilo de Picasso, al lado de los rostros desfigurados por la guerra y las abstracciones modernistas, tan diferente también de la belleza del arte de las «Bellas Artes», está apartada, salvo en las artes totalitaristas, de los cánones académicos. Con la ayuda de los dispositivos fotográficos y cinematográficos y de sus artificios, se coloca al lado de lo fantasmagórico y del sueño.

De manera más sorprendente, también está (cada vez más) disociada del deseo, hasta llegar a una especie de frialdad, como en el fotógrafo Helmut Newton que, a finales del siglo XX, estiliza y estetiza las convenciones de la pornografía.

Después de la Segunda Guerra Mundial, el pop art añadió su contribución de dos maneras.

Por una parte, hizo entrar la iconografía popular de la belleza (las estrellas, el diseño de interiores, los símbolos del lujo y del confort modernos) en el mundo del gran arte pero, por otra, introdujo el gran arte en el reino de la banalidad y de lo cotidiano. Este movimiento continúa y se acelera con los avatares del neopop de los años ochenta y la colaboración cada vez más estrecha del arte y de la publicidad. A fin de cuentas, ya no se sabe si Marilyn

Monroe es un icono del cine, de la publicidad o del arte, pero seguro que es la Belleza «mágica-circunstancial», triunfante y frágil.

La exhibición de lo íntimo y la pornografía banal

Otro elemento que hay que tener en cuenta en estas evoluciones es la popularización e incluso la democratización de la pornografía, del exhibicionismo y del voyeurismo.

A partir de los años ochenta, la abundancia de medios técnicos de producción de imágenes y el carácter privado de la realización gracias a la supresión de la etapa del revelado, la reproducción digital fácil y, más aún, los potentes medios de difusión de las obras, hacen posible una pornografía popular hasta entonces limitada no sólo por la ley, sino más aún por la dificultad de la reproducción y la presencia indispensable de los intermediarios en el circuito. Ya estimulada por la polaroid, la pulsión escópica, según la expresión de Laura Mulvey¹⁸, que es una de las dimensiones esenciales tanto de la producción como del consumo de arte, encuentra nuevas posibilidades de satisfacción. También las mujeres pueden acceder al voyeurismo. Los artistas adoptan a su vez estas prácticas, sobre las que pueden insertar preocupaciones transgresoras de vanguardia en el contexto de un imaginario social más banal.

Después de haberse situado en el origen del modernismo artístico bajo la forma del escándalo (Courbet, Baudelaire, Manet), tras haber sido la marca de la transgresión antiburguesa (sobre todo entre los surrealistas), la pornografía se encuentra al fin liberada y banalizada en el arte como en la sociedad: se convierte en una forma de arte, la de la exhibición de la intimidad¹⁹.

El significado de esta «vuelta» de una belleza que nunca había llegado a desaparecer del todo no es fácil de establecer con la escasa perspectiva que tenemos.

Evidentemente, se puede hablar de una nostalgia de la belleza como principio del arte en general, de una forma de vuelta de esta belleza, humillada por la revolución rimbaudiana²⁰.

Se puede también pensar en el efecto de la presencia subterránea persistente del deseo en el seno de un arte teóricamente cambiado por la frialdad conceptual: la obra de Duchamp constituye, desde ese punto de vista, un ejemplo estupendo de mantenimiento de la pulsión escópica y erótica en el tiempo mismo de la neutralización o, al menos, de la desencarnación del deseo.

Son previsible otras hipótesis desde una visión más amplia a partir de evoluciones venidas de lejos y que probablemente se continúan unas a otras.

En su estudio sobre las fuentes éticas del yo moderno, el filósofo canadiense Charles Taylor ha subrayado el aumento de los valores de la filantropía y de la benevolencia durante el transcurso de la segunda mitad del siglo XX²¹: han pasado a convertirse en el centro de nuestro ideal ético. El sociólogo e historiador Richard Sennett diagnosticó, por su parte, la decadencia y después el fin del hombre público²². Para dar cuenta de esta obsesión durable de la belleza y de su disociación de un deseo a menudo devuelto a la exhibición impúdica, probablemente haya que evocar procesos análogos.

Los valores del moralismo y de la corrección se han ido deslizando poco a poco hacia los de la estética. En los últimos años del siglo XX, esos valores estéticos pasan al centro de la vida social y se tiñen a su vez de un valor moral: lo que es bello adopta la connotación del bien, incluso bajo forma del valor reconocido al hedonismo, y el bien debe revestir, para ser reconocido y validado, la figura de lo bello, lo que adopta el aspecto de la «corrección» política y moral.

También hay que tener en cuenta efectos al principio graduales, y después acelerados, del desplazamiento de los límites entre lo público y lo privado y de la sustitución de lo íntimo por lo privado.

En su significación antigua, lo privado se emparejaba conceptualmente con lo público. No podía volverse público más que a través de transgresiones escandalosas o de arreglos jurídicos pensados y negociados. Cuando lo privado se piensa bajo la categoría de lo íntimo, ya no hay más fronteras. Es todo o nada: o se esconde o se exhibe, y, cuando se exhibe, su aparición no es más que otro espectáculo, ese espectáculo al que nos conducen unos medios de visión omnipresentes y omnipotentes.

A finales del siglo XX, esas dos evoluciones se conjugan: la estética triunfa al mismo tiempo que la intimidad se exhibe con un desapego tranquilo (*cool*). En 1987, el artista neopop estadounidense Jeff Koons, artista *cool* por excelencia, expone *Made in Heaven*, una serie de paneles fotográficos y esculturas donde aparece con su mujer, la ex estrella del porno italiana y activista política Cicciolina, mientras hacen el amor. En el paraíso religioso que escoge como decorado, la pornografía adopta un carácter tan estético como sentimental y obsceno.

III. EL CUERPO MÉDIUM, EL CUERPO OBRA

Incluso aunque estas tres grandes categorías visuales del cuerpo técnico, del cuerpo herido y del cuerpo bello, que no dejan de reaparecer en el arte del siglo XX, dicen ya mucho sobre las vivencias y experiencias modernas del cuerpo, incluidas sus contradicciones, he dejado hasta aquí de lado el aspecto más importante del tema: lo que hace el arte del siglo XX con el cuerpo, no como potencial de representación esta vez, sino como potencial de producción.

Pues la novedad fundamental es que, en el arte del siglo XX, el cuerpo se convierte en un medio artístico; pasa del estatus de objeto del arte al de sujeto activo y de soporte de la actividad artística. A lo largo del siglo XX se produce un vaciamiento de las obras en beneficio del cuerpo como vehículo del arte y de las experiencias artísticas.

El movimiento comienza a partir de la década de 1910. Una vez llevado al extremo, transforma completamente la escena del arte y supone transformaciones sociales que también son considerables.

El artista como cuerpo

La presencia del artista como cuerpo y como vida permaneció durante mucho tiempo invisible o marginal. Sean cuales sean la fuerza y la visibilidad de la expresión, la grandeza del genio o la ambición de la obra, el cuerpo-artista permanecía más allá de la obra y fuera de ella. Podía ser el tema, jamás el propio material, y no aparecía como el cuerpo productor que es. El artista estaba desencarnado y no podía más que aspirar un día a ser celebrado en sus biografías; no se adivinaba que era un macho mirón y libidinoso más que por sus elecciones y sus encuadres. Pensemos en Courbet y en el sexo de la mujer en *El origen del mundo*, en Manet y en su *Baile en la Ópera*, que es en realidad un mercado de carne fresca, en Rodin y en sus dibujos pornográficos.

Ciertamente, la cuestión de que una forma de vida puede ser arte en sí misma es un tema ya presente en Baudelaire o Kierkegaard. Kierkegaard habla a partir de la década de 1840 del estadio estético de la existencia, y Baudelaire habla del dandi. Esta sustitución de la vida por el arte encuentra una primera realización en el dandismo de finales de siglo, pero la naturaleza misma del proyecto le da una ligereza desengañada que lo encierra en la aventura privada.

Las cosas cambian a partir de la década de 1910, con una fuerza asombrosa y decisiva.

Todos los aspectos se abordan simultáneamente, con una radicalidad que va a ser explotada a continuación, prolongada, elaborada y sobreelaborada a lo largo de todo el siglo.

Las vanguardias rusas no se limitan a hacer cuadros: montan obras y escenografías, practican la poesía fonética²³ y la coreografía, abordan el traje y la moda. El arte se aferra a las personas, a sus gestos, a sus voces, a sus vestimentas.

Los dadaístas añaden su virulencia, su violencia y una intensidad sin medida común: las sesiones de cabaret, las declamaciones gritadas de poesía fonética, los procesos públicos de personajes conocidos, los disfraces, las danzas dislocadas, también son arte. Pensemos en Raoul Hausmann, Hugo Ball, Schwitters, en Dadá Berlín, o en Dadá París a finales de los años diez²⁴.

Una vez más, es Duchamp el que da forma, por así decirlo, y sistematiza, sin que parezca que se acerque siquiera, a un conjunto disperso de prácticas. *Rose Sélavy*²⁵ es el retrato al mismo tiempo que el doble del artista travestido, pero él mismo, Duchamp, también lleva una tonsura «artística», imagen de una obra que enuncia su propia doblez (*With My Tongue in My Cheek*)²⁶, fabricante de falsa moneda pero obra auténtica, jugador de ajedrez emblemático, sujeto de una vida que en sus ocupaciones es ella misma arte, ese mismo arte que el artista produce con cuentagotas en forma de objetos fundamentalmente «engañosos».

El arte como acción

Sin disponer de ese intelectualismo irónico, el fauvismo y el expresionismo de principios de siglo eran también formas de arte en las que se desplazaba el equilibrio entre el objeto y el artista: lo que cuenta es el cuadro que recoge la expresión, pero esa expresión anima la obra, le proporciona su salvajismo, su primitivismo, su inocencia.

Igual que el Dadá, el expresionismo tiene considerables influencias posteriores. Estos efectos se enriquecen con el paso del automatismo surrealista con su llamada al inconsciente; se enriquece también con el descubrimiento de las artes primitivas, y sobre todo con el arte de los indios, por parte de los artistas norteamericanos.

A partir de los años cuarenta, los expresionistas abstractos norteamericanos empiezan a pensar en su pintura como una acción, incluso aunque su

actuación no sea únicamente existencial, sino también (e incluso puede que más) una búsqueda de una memoria colectiva antigua y de símbolos del mito. Pero nacerá, sobre todo a partir de los comentarios de Harold Rosenberg²⁷, una interpretación existencialista de su pintura como *action painting*, «pintura de acción», en la que lo que hace el pintor cuenta más que los resultados efectivos de su trabajo, en el que el desgaste gestual pasa por delante de la obra acabada.

De los años cincuenta a los setenta se produce un desarrollo considerable de las prácticas corporales en el cruce del expresionismo y del neodadaísmo. El resurgir del espíritu Dadá se traduce en los *happenings* y las acciones corporales que adoptarán más tarde el nombre de body-art, en la fusión de la poesía (Fluxus), de la coreografía (Cunningham, Brown, Rainer) y de la música (Cage) en obras que tienen más de *performance* que de objeto duradero²⁸. En los años setenta, ese tipo de *performance* alcanza al mundo del rock con músicos como Iggy Pop.

La dimensión expresionista está más presente en Europa, sobre todo en la tradición de los «accionistas» vieneses de los años sesenta y setenta (Muehl, Brus, Schwarzkogler, Rainer) que invocan la dimensión de orgía, de exceso y de transgresiones del arte organizando ceremonias dionisiacas en las que reinan la violencia, el sexo, la regresión y la destrucción²⁹.

Pero en muchos artistas, el recurso al Dadá tuvo el sentido de una protesta contra los excesos de teatralidad del expresionismo y contra todo énfasis. No es un cuerpo expresivo el que pasa al primer plano del arte, sino un cuerpo mecánico y automático.

Warhol quería ser una máquina fría e inexpresiva³⁰. En el mismo momento, artistas como Pinot-Gallizio o Manzoni se transforman en máquinas productivas, que llegaban a defecar mierda de artista. Buren, Mosset, Parmentier, Toroni, Viallat y Opalka, a finales de los años sesenta, se transforman por su parte en mecánicas productivas de trabajo intercambiable o infinitamente repetible³¹.

Los veinte últimos años del siglo XX no cuestionan esa primacía del medio corporal, ni mucho menos.

La confluencia de la oleada de libertad sexual de los años setenta y del reflujo provocado por el sida suscita obras en las que se mezclan la obsesión por la sexualidad y la angustia ante la muerte. El trabajo de Mapplethorpe es ejemplar de esta ambivalencia existencial. Es, según el título de una exposición de 1994, «el invierno del amor»³². Una angustia sorda viene a atra-

Visualizaciones. El cuerpo y las artes visuales



1. Marcel Duchamp, *Desnudo bajando una escalera n° 2*, 1912, Filadelfia, Philadelphia Museum of Art.

Las posibilidades técnicas de visualización pesan sobre las relaciones entre los artistas y el cuerpo en el siglo XX. Es posible ver otra cosa sin cesar, de otra manera y mejor: del ralenti al primer plano, de los rayos X a la endoscopia, del vídeo al escáner. En 1912, con los antiguos medios de la pintura, Duchamp levanta acta de esta revolución que comienza. Su *Desnudo bajando una escalera* es inconcebible sin el cine.



2. Richard Hamilton, *Just What Is It that Makes Today's Homes So Different, So Appealing?*, 1956, Tubinga, Kunsthalle.

Interiores modernos, equipamientos modernos, consumo, con cuerpos atléticos, erotizados o glamourosos en medio. En los años treinta, los atletas desfilaban en las manifestaciones políticas. En los años cincuenta, pin-ups y culturistas descubren el placer y la publicidad. Hamilton, uno de los primeros artistas del *pop art* inglés, lo resume todo en este collage.



3. Foto de Man Ray, *Ava Gardner en el papel de Pandora*, 1950.

A pesar de la normalización, de la mecanización y de la desfiguración de los cuerpos, a lo largo de todo el siglo XX sigue habiendo un lugar para la belleza en los nuevos mundos de la fotografía, del cine, de la moda y de la decoración. Man Ray, artista surrealista, muestra esta belleza «explosiva-fija»; precisamente, la de una estrella.



4. Raoul Hausmann, *Cabeza mecánica o el Espíritu de nuestro tiempo*, 1919, París, MNAM.

En 1919, el dadaísta berlinés Raoul Hausmann imagina al hombre de nuestro tiempo. Tiene el rostro inexpresivo de un maniquí numerado. Es liso y sin mirada. Es el hombre de las normas, de la multitud y de la soledad, pero es también el de las prótesis perceptivas y comunicacionales, anticipación del individuo contemporáneo cerrado sobre su música telecargada.



5. Miss Kathleen Clara Clark, imagen sacada del libro *Positioning in Radiography*, 1939.

6. Constantin Brancusi, *La musa dormida*, 1910, París, MNAM.

La ciencia morfológica del pasado, indispensable para los artistas, reposaba sobre el saber anatómico. En el siglo XX, son accesibles otros modos de exploración. Aquí, una escultura famosa de Brancusi se enfrenta a una posición recomendada por un manual clásico de radiografía.

9. Mona Hatoum, *Cuerpos extraños*, detalle: tracto intestinal, 1994. Instalación de vídeo con estructura de madera cilíndrica, proyector de vídeo, lector de vídeo, amplificador, cuatro altavoces, 350 x 300 x 300 cm, Londres, White Cube Gallery.

La desnudez tiene a menudo un carácter convencional, el del desnudo académico. En los últimos veinte años del siglo XX, el cuerpo es examinado con ayuda de las técnicas endoscópicas, invasivas o no. La interioridad ya no es una cuestión de alma, sino de entrañas. He aquí cómo Mona Hatoum utiliza una visión endoscópica de su propio cuerpo en una de sus instalaciones.



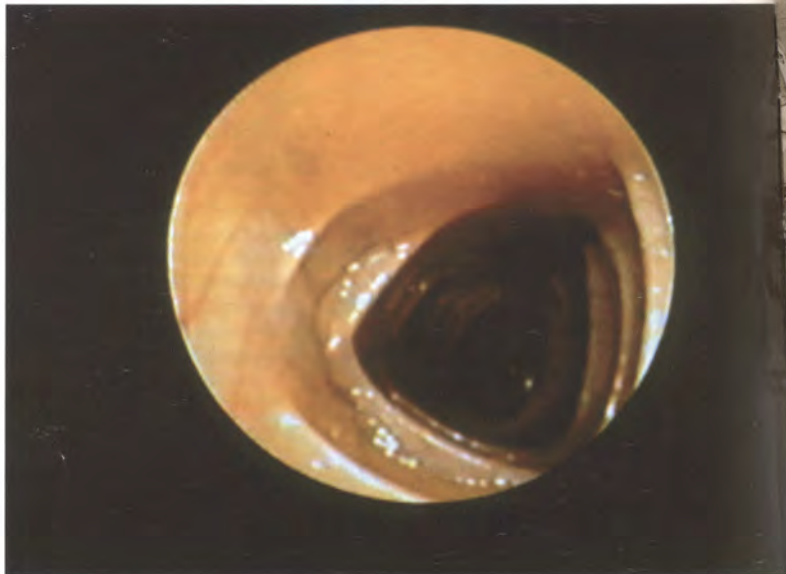
7. Leigh Bowery.

A partir de los años ochenta, el cuerpo se exhibe. Se convierte en la obra misma, y la *performance* en una de las actividades artísticas clave. El cuerpo se disfraz, se decora, pero también se lleva al límite, al límite físico, límite de la decencia y de la provocación. El *performer* inglés Leigh Bowery, príncipe de la moda y de la noche, representa muy bien este nuevo régimen del cuerpo.



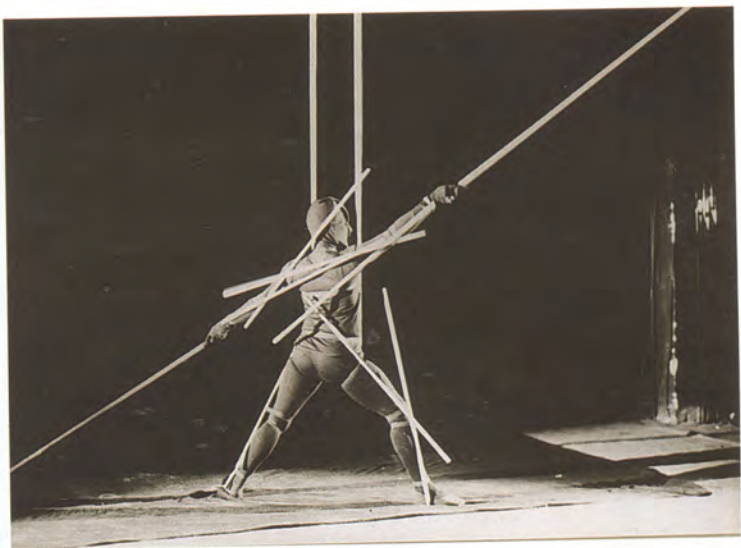
8. John Coplans, *Self Portrait Upside Down n° 1*, 1992, The John Coplans Trust, Nueva York.

El cuerpo se ve generalmente a través de poses: poses de los modelos, de los actores, de los hombres políticos e incluso de los cadáveres en los sucesos. A finales del siglo XX aparece un enfoque del cuerpo brutal, crudo, sin la mediación de las convenciones. El estadounidense John Coplans fotografía su cuerpo envejecido, pesado, arrugado. Constatación, fatalismo... autopsia, podría decirse.



10. Oskar Schlemmer, *Danzas de la Bauhaus: Danza de los bastones*, 1927. Bailarina: Amanda von Kreibitz; fotógrafo: T. Lux Feininger. Archiv Oskar Schlemmer.

Esta foto de una coreografía del artista de la Bauhaus Schlemmer muestra las direcciones del cuerpo destacadas por una red de líneas. El cuerpo se esculpe con la luz y los bastones del coreógrafo. Incluso en la danza, se impone el régimen disciplinario de los años treinta.



11. Alexandre Rodtchenko, *La insignia viviente*, 1936.

En esta fotografía de Rodtchenko, todo está construido: el desfile socialista, pero también el cuerpo de los atletas, los emblemas y los engranajes de las máquinas. Se impone la norma para dar a los espectadores este espectáculo cuadrado y enmarcado. El arte refleja aquí el gobierno de los cuerpos.



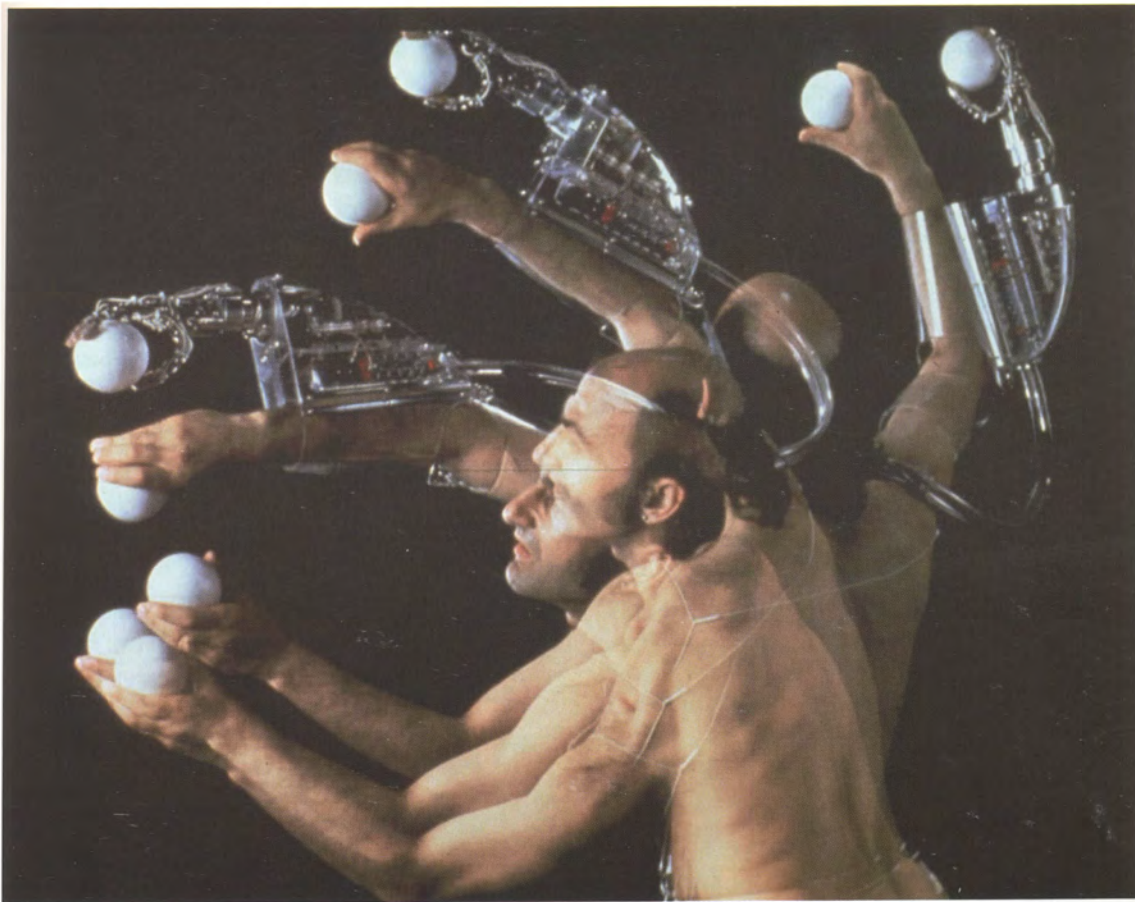
12. Boris Taslitzky, *El pequeño campo en Buchenwald*, 1945, París, MNAM.

Hay pocos testimonios sobre el mundo de los campos de concentración. ¡Como es lógico! Las circunstancias no eran favorables ni a la contemplación ni a la estetización. Las escasas imágenes se han considerado testimonios, para conservar la huella y la memoria de la desfiguración y del ultraje.



13. Christian Schad, *La operación*, 1929, Múnich, Städtische Galerie im Lenbachhaus.

Seis sanitarios alrededor de un paciente entregado a la violencia quirúrgica. En este cuadro, el alemán Schad, pintor de la Nueva Objetividad, multiplica las metáforas: el acero y la carne, la voluntad del bien y el dolor, la herida y la salud, la técnica y la vida.



14. Stelarc, *The Third Hand*, 1980.

En las últimas décadas del siglo xx, la biopolítica que disciplinaba los cuerpos se borra ante las promesas demiúrgicas de las biotecnologías. El cuerpo puede ser reparado, aparejado, implementado, convertirse en sobrehumano o superhumano. El *performer* australiano Stelarc se equipa así con un tercer brazo.



15. Rita Hayworth fue elegida pin-up girl en 1945 por los G.I. (Government Issue, soldado raso estadounidense).

Belleza de ensueño y banalización: la mujer objeto, esculpida por la cirugía estética, la pin-up pero también la estrella. Nos encontramos en la línea divisoria que separa la fotografía de moda, la prensa sensacionalista, el arte sublimado y el erotismo para soldados. La belleza como estereotipo reproducible hasta el infinito, tanto en foto como en el cine.

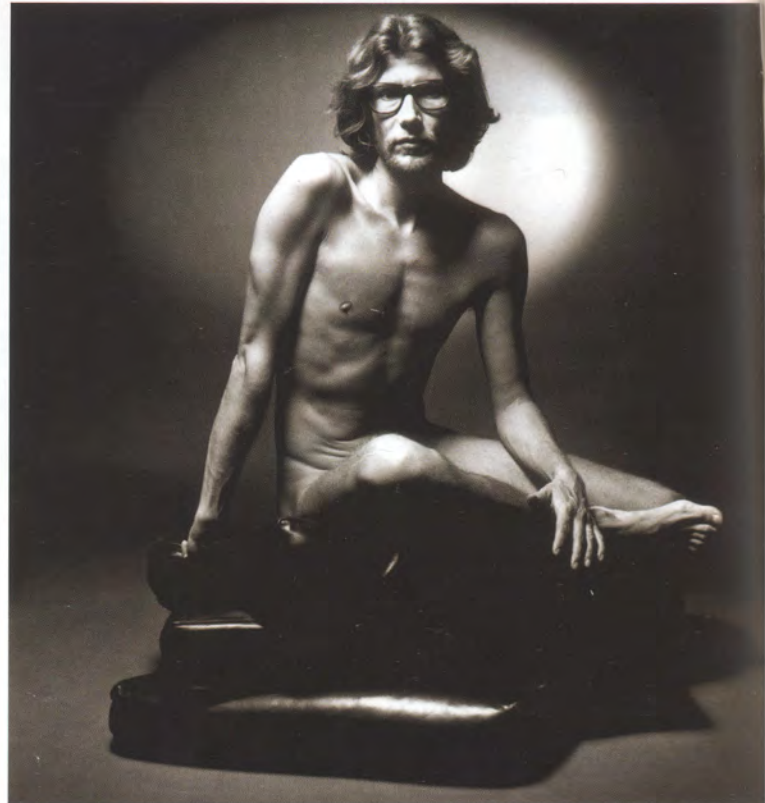


16. Edward Steichen, Marlene Dietrich, 1932, Nueva York, The Museum of Modern Art.

Gran fotógrafo, gran estrella. La fotografía y el cine alimentan a partir de finales de los años veinte la leyenda de la belleza sustraída al tiempo, a la enfermedad y a la muerte. Es la inmortalidad sobre papel cuché.

17. Jean-Loup Sieff, Yves Saint Laurent, 1970.

Aquí, la belleza no es la de una mujer desnuda, sino la de un hombre joven, bello y rico. Yves Saint Laurent, en una pose provocativa por lo inhabitual. Se trata también de un anuncio para su casa de costura y sus perfumes. En esta fotografía de Sieff, se encuentra toda la sobredeterminación de la belleza moderna.



18. Hugo Ball declamando un poema cubista, 1916.

Fueron los artistas dadaístas (Duchamp, Hausmann, Ball y muchos otros) los que dinamitaron a partir de los años 1916-1918 la noción de obra de arte. El cuerpo del artista, sus intenciones e ideas, o su comportamiento, pueden ser arte. Desde los años cincuenta hasta hoy, el arte corporal, la *performance* y el arte conceptual exploran estos mundos. Aquí, Ball se disfraza de personaje cubista para declamar un poema fonético.



19. Hermann Nitsch, *Action XII*, 1965, Viena.

A partir de los años sesenta, los «accionistas» vieneses colocan su propio cuerpo en el centro de rituales dionisiacos, orgiásticos, sangrantes y profanadores. En los mismos años, los *performers* estadounidenses o los artistas Fluxus son más fríos y se hacen eco de los cómicos del cine mudo Chaplin, Lloyd o Keaton.

20. Marina Abramovic, *performance Rythm 4*, 45 min, 1974, Milán, galería Diagramma, con la amable autorización de la artista.

Las *performances* de los años setenta son a menudo peligrosas. El cuerpo es llevado al límite, es sometido a agresiones. Marina Abramovic se encierra aquí frente a una turbina cuyo potente soplo le hará desmayarse en los segundos que siguen a esta fotografía.





21. Nan Goldin, *Nan One Month after Being Battered*, 1984.

La transformación del cuerpo en medio artístico no es más que una etapa. La exhibición de uno mismo y de su identidad se banaliza en los últimos veinte años del siglo. El yo es un cuerpo de carne y hueso, a veces sufriente, dolorido, agredido; o sólo una cosa difícil de llevar. La americana Nan Goldin se fotografía tal como se descubre después de ser golpeada por su compañero, en una colección titulada: *La balada de la dependencia sexual*.



22. Thomas Struth, *Bettina Nabeleld*, Düsseldorf, 1984.

Haciendo frente a la mirada, sin posar, inmersa en una actitud natural, la joven fotografiada por Struth expresa algo de la presencia del cuerpo en el arte de fin de siglo: está ahí sin seducción ni preparación, como una identidad momentánea pero determinada, contingente pero sólida.

23. Jana Sterbak, *Vanitas, Flesh Dress for an Albino Anorectic*, 1987, Paris, MNAM.

La intimidad no se expone solamente bajo el aspecto del impudor. Puede adoptar formas suaves pero igualmente inquietantes. La carne en vivo de la anoréxica pero también de la persona desplazada está presente en esta fotografía de la artista canadiense Sterbak vestida con un traje de carne cruda y posando formal como una maniquí de alta costura.



par el mundo de la belleza, que se inmuniza ante ella por medio de una sobrebundancia de ligereza o de provocación.

Al mismo tiempo, el desarrollo de la tecnología médica, quirúrgica y genética, y también el de la tecnología numérica, permiten nuevos artificios. Ya se ha hablado de ese hombre poshumano que se perfila en el arte. Esta perspectiva poshumana cuestiona y hace caer en una crisis la certidumbre en cuestión de identidad y de certeza acerca de uno mismo, alteradas además por el descubrimiento de otras vivencias y de otras construcciones del cuerpo a través del trabajo de artistas feministas (Nancy Spero, Judy Chicago, Cindy Sherman, Barbara Kruger) o la aportación de artistas homosexuales y el pensamiento *queer*.

El cuerpo, sujeto y objeto del arte

El resultado de estas evoluciones es que el cuerpo de «fin de siglo» es, a partir de este momento, a la vez sujeto y objeto del acto artístico. Y que, sobre todo, se vuelve omnipresente; omnipresente en las imágenes fotográficas y de vídeo. A partir de los años noventa, el 80 por ciento, incluso el 90, del arte adopta al cuerpo como objeto. Cuando no lo muestra, lo utiliza en forma del cuerpo del artista productor y *performer*, convertido él mismo en obra y etiqueta más que en creador de obras. La síntesis la llevan a cabo artistas como Bruce Nauman, Roman Opalka o Cindy Sherman, que son al mismo tiempo sujeto y objeto de su obra en un cuestionamiento sobre la identidad que tiene a la vez una dimensión social y una dimensión artística.

Ahí podemos ver indicios de evoluciones complejas.

Por una parte, durante los treinta últimos años, el arte ha cambiado progresivamente de régimen y de época. La dimensión específicamente moderna de un arte casi sustituto de la religión y que se lleva a cabo en obras supremas ha muerto. El arte moderno se ha acabado. Ha dejado lugar a un arte que ya no es profético ni visionario, que forma parte de los innumerables mecanismos de la reflexión social y de la documentación a través de los cuales la sociedad como sistema aprehende o reflexiona acerca de lo que ocurre en su seno.

Por otra parte, sin que pueda decirse que sea una sorpresa, ese movimiento de reflexividad generalizada se acompaña de dudas múltiples sobre identidades que también se han vuelto múltiples o, en todo caso, lo bastante inestables o flexibles como para parecer múltiples.

Finalmente, los dispositivos de visión se han vuelto omnipresentes e invasivos y no dejan ya nada «fuera de la visibilidad». Ya no hay nada escondido.

CONCLUSIÓN. EL ALMA CONVERTIDA EN CUERPO Y LA VIDA SIN LA VIDA

El cuerpo parece ofrecer, en estas condiciones, el último punto de anclaje al que agarrarse.

Es el punto de anclaje al que nos referimos para aprehenderse como ser, organizarse, manipularse, transformarse, sobrepasarse como persona o individuo entre los demás, ya sea por medio de la cirugía, las terapias, las drogas o una fuerza estoica.

También es el punto de anclaje, el testigo que permite constatar, grabar y medir con una objetividad desengañada, siniestra o indiferente, los cambios, las transformaciones y las tensiones que inducen a la reflexividad social, y el tiempo que sigue pasando en el eterno presente de lo actual.

Pero no se trata ya de nuevas representaciones del cuerpo, con lo que la idea de representación supone de distanciamiento, por la simple razón de que ya no hay representación en absoluto. Las imágenes nos colocan brutalmente ante una realidad desnuda de la que no conseguimos apropiarnos, pues la dimensión simbólica y metafórica que permitía la representación se ha volatilizado. El cuerpo, en cierta forma, coincide consigo mismo sin que sea aún posible subjetivizarlo ni objetivarlo. Está ahí como un trozo de carne, un rostro gesticulante, una silueta colocada sin razón en el lugar en el que está. De aquí procede también la extraña omnipresencia del sexo, pero sin deseo, fantasía ni pasión. Esta evolución sirve igualmente para las artes visuales y para el teatro y la danza.

Michel Foucault escribía en 1976, al final de *La Volonté de savoir*³³, que el sexo se ha convertido en «el punto imaginario por el cual cada uno debe pasar para tener acceso a su propia inteligibilidad, a la totalidad de su cuerpo, a su identidad». Inteligibilidad, totalidad, identidad: otros tantos conceptos extrañamente humanistas en un pensador que se pretendía antihumanista, pero que dan testimonio de un proyecto de representación clásica.

Han pasado cerca de treinta años. A partir de ahora estamos directamente frente al cuerpo y al sexo, con su apariencia enigmática, a la vez ob-

sesiva y frígida, brutal y familiar, desnuda e indiferente. Prevalece un materialismo helado: allí donde había conciencias, almas, fantasía y deseo, no queda más que un cuerpo y sus marcas.

El enfrentamiento con uno mismo se ha convertido en un enfrentamiento con un cuerpo del que no podemos distanciarnos. Foucault escribía en el mismo párrafo que «el sexo se ha vuelto más importante que nuestra alma, más importante casi que nuestra vida».

Para describir la situación contemporánea, no hay más que sustituir «sexo» por «cuerpo» y suprimir el «casi»: el cuerpo se ha vuelto más importante que nuestra alma; se ha vuelto más importante que nuestra vida.

Notas

INTRODUCCIÓN

1. Maurice Merleau-Ponty, *Signes*, París, Gallimard, 1960, p. 287. [Ed. en español: *Signos*, trad. de Caridad Martínez y Gabriel Oliver, Barcelona, Seix Barral, 1964].
2. Íd., *Phénoménologie de la perception*, París, Gallimard, 1945, p. 97. [Ed. en español: *Fenomenología de la percepción*, trad. de Jem Cabanes, Barcelona, Península, 1994].
3. Marcel Mauss, «Les techniques du corps», *Sociologie et anthropologie*, París, PUF, 1950, p. 365. Esta comunicación se presentó en la Société de psychologie el 17 de mayo de 1934.
4. «Femmes en mouvement: hier, aujourd'hui, demain», *Le Débat*, n° 59, marzo-abril 1990, p. 126.
5. *Ibid.*, p. 127.
6. Primo Levi, *Si c'est un homme* [1947], París, Julliard / Presses-Pocket, 1987, p. 37. [Ed. en español: *Si esto es un hombre*, trad. de Pilar Gómez Bedate, Barcelona, Muchnik, 1998].

PRIMERA PARTE: EL ORGANISMO Y LOS CONOCIMIENTOS

I. EL CUERPO FRENTE A LA MEDICINA

1. Jean-Claude Beaune, «Ouverture: savoir être malade», *Cahiers de la Villa Gillet*, número especial *Maladie et images de la maladie, 1790-1990*, Lyon, Circé, 1995, p. 6.

2. Marc Ferro, *Les Sociétés malades du progrès*, Paris, Plon, 1998.
3. Georges Canguilhem, «La santé, vérité du corps», en Col., *L'Homme et la Santé*, Paris, Éd. du Seuil, 1992, pp. 99-108.
4. Ilona Kickbush, «Cinquante années d'évolution des concepts de santé à l'OMS: d'une définition à sa reformulation», *Prévenir*, n° 30, 1996, pp. 43-54.
5. Olivier Faure, «Le regard des médecins», en Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine y Georges Vigarello (dirs.), *Histoire du corps*, t. II, *De la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Éd. du Seuil, 2005. [Ed. en español: *Historia del cuerpo*, t. II, *De la Revolución Francesa a la Gran Guerra*, «La mirada de los médicos», trad. de Paloma Gómez, María José Hernández y Alicia Martorell, Madrid, Taurus, 2005].
6. Pierre Corvol y Nicolas Postel-Vinay, *Le Retour du Dr Knock. Essai sur le risque cardio-vasculaire*, Paris, Odile Jacob, 1999.
7. Marc Zafran, «Écrire, soigner», *Agora*, n° 34, 1995, p. 74; Michel Foucault et al., *Les Machines à guérir. Aux origines de l'hôpital moderne*, Bruselas, Pierre Mardaga, 1979; Jean-Pierre Goubert, *La Conquête de l'eau. L'avènement de la santé à l'âge industriel*, Paris, Robert Laffont, 1986; Jacques Léonard, *Archives du corps. La santé au XIX^e siècle*, Rennes, Ouest France, 1986.
8. Luc Berlivet, *Controverses en épidémiologie. Production et circulation de statistiques médicales*, Rennes, Informe MIRE, 1995, p. 24.
9. Marc Augé y Claudine Herzlich, *Le Sens du mal. Anthropologie, histoire, sociologie de la maladie*, Paris, Éd. des Archives contemporaines, 1990.
10. William O'Neill, citado por Susan Sontag, *La Maladie comme métaphore. Le sida et ses métaphores*, Paris, Christian Bourgois, 1989, p. 189. [Ed. en español: *La enfermedad y sus metáforas*, trad. de Mario Muchnik, Barcelona, Muchnik, 1981].
11. Graziella Caselli, France Meslé y Jacques Vallin, *Le Triomphe de la médecine. Évolution de la mortalité en Europe depuis le début du siècle*, Paris, Institut d'études démographiques, 1995.
12. Anne Marie Moulin, *L'Aventure de la vaccination*, Paris, Fayard, 1994.
13. Cf. por ejemplo André Miquel, *Le Fils interrompu*, Paris, Flammarion, 1971.
14. Alain de Broca, «Mort subite du nourrisson», en Dominique Lecourt (dir.), *Dictionnaire de la pensée médicale*, Paris, PUF, 2004, pp. 757-762.
15. André Gide, *Voyage au Congo*, Paris, Gallimard, 1927. [Ed. en español: *Viaje al Congo*, trad. de Marga Latorre, Barcelona, Península, 2004].
16. Anne Marie Moulin, «Cent ans d'histoire de la santé. La santé des voyageurs et des expatriés», *Bulletin de la Société de pathologie exotique*, vol. 90, n° 4, 1997.

17. Ivan Illich, *Némésis médicale*, París, Éd. du Seuil, 1975 [ed. en español: *Némésis médica*, trad. de Carlos Godard, Barcelona, Barral, 1975]. Thomas McKeown, *The Role of Medicine: Dream, Mirage or Nemesis?*, Oxford, Blackwell, 1979 [ed. en español: *El papel de la medicina, ¿sueño, espejismo o némesis?*, trad. de Pedro Larios, México, Siglo XXI, 1982].
18. Mario Coluzzi y David Bradley (dirs.), «The malaria challenges after one hundred years of malariology», *Parassitologia*, vol. 41, n^{os} 1-3, 1999.
19. Stephen S. Morse, *Emerging Viruses*, Nueva York, Oxford University Press, 1993.
20. Yves Navarre, *Ce sont amis que vent emporte*, París, Flammarion, 1991; Jean-Noël Pancrazi, *Les Quartiers d'hiver*, París, Gallimard, 1990; Gilles Barbedette, *Mémoires d'un jeune homme devenu vieux*, París, Gallimard, 1993; Alain-Emmanuel Dreuilhe, *Corps à corps. Journal de sida*, París, Gallimard, 1987; Pascal De Duvé, *Cargo vie*, París, Jean-Claude Lattès, 1992; Conrad Detrez, *La Mélancolie du voyeur*, París, Denoël, 1986; Renaud Camus, *Élégies pour quelques-uns*, París, P.O.L., 1988; y por supuesto, la obra de Hervé Guibert: *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, París, Gallimard, 1990 [ed. en español: *Al amigo que no me salvó la vida*, trad. de Rafael Panizo, Barcelona, Tusquets, 1993]; *Le Protocole compassionnel*, París, Gallimard, 1991 [ed. en español: *El protocolo compasivo*, trad. de Carlos Manzano, Barcelona, Tusquets, 1992]; *Cytomégalo virus*, París, Éd. du Seuil, 1992; *L'Homme au chapeau rouge y Le Paradis*, París, Gallimard, 1992. Cf. Joseph Lévy y Alexis Nouss, *Sida-fiction. Essais d'anthropologie romanesque*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1994.
21. Sobre la elaboración del origen africano del sida, cf. Andrew Cunningham y Bridie Andrews (dirs.), *Western Medicine as Contested Knowledge*, Nueva York, Manchester University Press, 1997.
22. Laurie Garrett, *The Coming Plague: Newly Emerging Diseases in a World out of Balance*, Nueva York, Farrar, Straus and Giroux, 1994.
23. Patrice Pinell (dir.), *Une épidémie politique. La lutte contre le sida en France, 1981-1996*, París, PUF, 2002.
24. Laurie Garrett, *Betrayal of Trust: The Collapse of Global Public Health*, Nueva York, Hyperion, 2000.
25. Monique Mastorakis, «Zazie pas beau», manuscrito presentado por la autora, 1997.
26. Willy Rozenbaum, *SIDA: réalités et fantasmes*, París, P.O.L., 1984.
27. Steven G. Epstein, «Impure science, AIDS, activism and the politics of knowledge», Universidad de California, Berkeley, 1993.

28. Pierre Aïach, Alicia E. Kaufmann y Renée Waissman, *Vivre une maladie grave*, París, Méridiens-Klincksieck, 1989. [Ed. en español: *La enfermedad grave: aspectos médicos y psicosociales*, trad. de Loreto Bravo de Urquia, Madrid, McGraw-Hill, 1989].
29. Danièle Carricaburu, *L'Hémophilie au risque de la médecine*, París, Anthropos, 2000.
30. Jeannine Bachimont, *Entre soins spécialisés et soins profanes, gérer une maladie infantile chronique à domicile. Le cas de la mucoviscidose*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2002.
31. René Descartes, *Traité de l'Homme*, en *Œuvres complètes*, ed. de Charles Adam y Paul Tannery, t. XI, París, L. Cerf, 1910, p. 119. [Ed. en español: *Tratado del hombre*, trad. de Guillermo Quintán, Madrid, Alianza Editorial, 1990].
32. Peter B. Medawar, *Memoir of a Thinking Radish. An Autobiography*, Oxford, Oxford University Press, 1986.
33. Susan Lederer, *Subjected to Science. Human Experimentation in America before the Second World War*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1995.
34. Íd., «The Tuskegee syphilis study in the context of American medical research», *Sigerist Circle Newsletter*, n° 6, 1994, pp. 2-4.
35. La historia ha señalado la contaminación accidental probable de la vacuna por el bacilo tuberculoso, y no la injusticia de clase. Christian Bonah, Étienne Lépicaud y Volker Roelcke (dirs.), *La Médecine expérimentale au tribunal*, París, Éd. des Archives contemporaines, 2004.
36. André de Lorde y Alfred Binet, *L'Horrible Expérience* [París, Grand-Guignol, 29 de noviembre de 1909], París, G. Ondet y M. Viterbo, 1910. [Ed. en español: *El horrible experimento*, trad. de Julio F. Escobar, Buenos Aires, Bambalinas, 1925].
37. Alain Desrosières, *La Politique des grands nombres. Histoire de la raison statistique*, París, La Découverte, 1993. [Ed. en español: *La política de los grandes números: historia de la razón estadística*, trad. de Mónica Silvia Nasi, Barcelona, Melusina, 2004].
38. Harry Marks, *La Médecine des preuves. Histoire et anthropologie des essais cliniques*, Le Plessis-Robinson, Synthélabo, col. «Les Empêcheurs de penser en rond», 1999; Louis Portes, *À la recherche d'une éthique médicale*, París, Masson, 1954.
39. Georges Duhamel, *La Pesée des âmes*, París, Mercure de France, 1949, p. 47.

40. Jean-Louis Faure, *L'Âme du chirurgien*, París, Jean Crès, 1935, p. 57. [Ed. en español: *El alma del cirujano*, trad. de E. Sloker, Madrid, sucesor de Enrique Teodoro, 1927].
41. «Note adressée par M. Laugier, chirurgien de Beaujon, dans laquelle il décrit avoir réalisé une amputation d'une jeune femme sous éther», *Bulletin de l'Académie de médecine*, lunes, 25 de enero de 1847.
42. François Magendie en la Académie des Sciences del 1 de febrero de 1847, *Gazette médicale de Paris*, 3ª serie, 1847, t. II, n° 6, 6 de febrero de 1847, p. 111.
43. Isabelle Baszanger, *Douleur et médecine, la fin d'un oubli*, París, Éd. du Seuil, 1995.
44. Émile Durkheim, *Les Formes élémentaires de la vie religieuse*, París, PUF, 1968, p. 386. [Ed. en español: *Formas elementales de la vida religiosa*, trad. de Ramón Ramos, Madrid, Akal, 1982].
45. Edmund Husserl, *La Crise des sciences européennes et la Phénoménologie transcendantale* [1954], París, Gallimard, 1976. [Ed. en español: *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental: una introducción a la filosofía fenomenológica*, trad. de J. Muñoz y S. Mas, Barcelona, Crítica, 1991].
46. Maurice Leenhardt, *Do Kamo. La personne et le mythe dans le monde mélanésien*, París, Gallimard, 1947. [Ed. en español: *La persona y el mito en el mundo melanesio*, trad. de M. I. Marmora y S. Saavedra, Barcelona, Paidós Ibérica, 1997].
47. Norbert Elias, *La Solitude des mourants*, París, Christian Bourgois, 1987 [1ª ed. alem., 1982]. [Ed. en español: *La soledad de los moribundos*, trad. de Carlos Martín, Madrid, F.C.E. España, 1987].
48. Publicado por Pantheon Books, Nueva York.
49. Marie-Angèle Hermitte, *Le Sang et le Droit*, París, Éd. du Seuil, 1996.
50. Laurent Degos, *Le Don reçu. Greffe d'organe et compatibilité*, París, Plon, 1990, p. 40.
51. Philippe Erny y Charles Bourdallé-Badie, «Émergence d'une technique médicale, la ventilation assistée mécanique», *Culture technique*, n° 15, 1985, pp. 321-329.
52. Pierre Mollaret y Maurice Goulon, «Le coma dépassé», *Revue neurologique*, n° 11, 1959, pp. 3-15.
53. Hélène Oppenheim-Gluckman, Jean Fermanian y Christian Derouesné, «Coma et vie psychique inconsciente», *Revue internationale de psychopathologie*, n° 11, 1993, pp. 425-450.
54. Ad Hoc Committee of the Harvard Medical School, «A definition of irreversible coma», *JAMA*, n° 205, 1968, p. 337.

55. Ruth Richardson, *Death, Dissection and the Destitute*, Nueva York, Routledge & Kegan Paul, 1987.
56. Marie-Christine Pouchelle, «Transports hospitaliers, extra-vagances de l'âme», en Françoise Lautman y Jacques Maître (dirs.), *Gestions religieuses de la santé*, París, L'Harmattan, 1995.
57. Francis Bacon, *L'Art de l'impossible. Entretiens avec David Sylvester*, Ginebra, Skira, 1976, p. 52. [Ed. en español: *Entrevistas con Francis Bacon*, trad. de José Manuel Álvarez Flórez y Ángela Pérez Gómez, Barcelona, Polígrafa, 1977].
58. Philippe Ariès, *L'Homme devant la mort*, París, Éd. du Seuil, 1977. [Ed. en español: *El hombre ante la muerte*, trad. de Mauro Armíño, Madrid, Taurus, 1984].
59. Nora Machado, «The Swedish Transplant Act. Sociological considerations on bodies and giving», *Social Sciences and Medicine*, n° 42, 1996, pp. 159-168.
60. Anne Marie Moulin, «La crise éthique de la transplantation d'organes. À la recherche de la compatibilité culturelle», *Diogène*, n° 172, 1995, pp. 76-96.
61. François Dagognet, *Corps réfléchis*, París, Odile Jacob, 1989, pp. 84-85.
62. Martine Gabolde y Anne Marie Moulin, «French response to "innovation". The return of the living donor in organ transplantation», en Jennifer Stanton (dir.), *Innovations in Health and Medicine*, Londres, Routledge, 2002, pp. 188-208.
63. Maurice Renard, *Les Mains d'Orlac*, París, Nilsson, 1920.
64. Richard Selzer, *La Chair et le Couteau. Confessions d'un chirurgien*, París, Éd. du Seuil, 1987, p. 17.
65. Bernard Hoerni, *Histoire de l'examen clinique. D'Hippocrate à nos jours*, París, Imhotep, 1996.
66. Ginette Raimbault y Radmila Zygouris, *Corps de souffrance, corps de savoir*, Lausana, L'Âge d'homme, 1976.
67. Michel Foucault, *Naissance de la clinique*, París, PUF, 1960. [Ed. en español: *El nacimiento de la clínica: una arqueología de la mirada médica*, trad. de Francisca Perujo, México, Siglo XXI, 1966].
68. Bernike Pasveer, «The knowledge of shadows. The introduction of X rays in medicine», *Sociology of Health and Illness*, n° 11, 1989, pp. 360-381.
69. Wilhelm Conrad Roentgen, *Eine Neue Art von Strahlen*, Wurzburg, Stahel, 1896.
70. Una mano monstruosa, desde el gigantismo provocado por un tumor cerebral.

71. Jean-Daniel Picard, «Bertha Röntgen ou la transparence de la main», *Bulletin de l'Académie de médecine*, n° 180, 1996, p. 36.
72. Antoine Béclère, «Grandeurs et servitudes de la radiologie», *Journal de la radiologie*, 1936.
73. Claude Lalanne y Alain Coussement, «Histoire du radiodiagnostic», en Jacques Poulet, Jean-Charles Sournia y Marcel Martiny (dirs.), *Histoire de la médecine, de la pharmacie, de l'art dentaire et de l'art vétérinaire*, t. VI, Paris, Albin Michel-Robert Laffont-Tchou, 1979, pp. 202-226.
74. Arlette Mouret, «Essor et déclin d'un modèle de prévention. Le radiodépistage pulmonaire systématique en France (1897-1984)», *Culture technique*, n° 15, 1985, pp. 260-273.
75. Maurice Bariéty y Charles Coury, «Le rendement médical de primodépistage radiologique systématique de la tuberculose pulmonaire», *Semaine des hôpitaux*, 6 de diciembre de 1950, pp. 4649-4659.
76. Leonard Freeman y M. Donald Blaufox (dirs.), «One hundred years of radioactivity (1896-1996)», *Seminars in Nuclear Medicine*, n° 26, 1996.
77. Thérèse Planiol, «La médecine nucléaire: souvenirs d'une longue histoire», *Journal de médecine nucléaire et de biophysique*, n° 14, 1990, pp. 3-5.
78. Nadie conoce sus otras indicaciones, como la búsqueda de fracturas múltiples en niños maltratados.
79. Paul Ricoeur y Jean-Pierre Changeux, *La Nature et la Règle*, París, Éd. du Seuil, 1998, p. 31. [Ed. en español: *La naturaleza y la norma: lo que nos hace pensar*, trad. de Carlos Ávila Flores, México, Fondo de Cultura Económica, 2001].
80. Esta cámara emite positrones, electrones positivos característicos de la «anti-materia». Cuando encuentran los primeros electrones en el cuerpo, se desvanecen, pero hacen surgir fotones de dirección opuesta, identificables por los aparatos clásicos.
81. Ellen B. Koch, «In the image of science? Negotiating the development of diagnostic ultrasound in the cultures of surgery and radiology», *Technology and Culture*, n° 34, 1993, p. 858.
82. Barbara Duden, «Visualizing "life"», *Science as Culture*, n° 3, 1989, pp. 562-599.
83. Marcela Iacub, *Penser les droits de la naissance*, París, PUF, 2002.
84. Christine Durif, *Résistances de la population à l'information médicale. Cancer du sein, 20 ans de progrès*, París, Publications médicales internationales, 1994, p. 19.

85. Paul Valéry, Sesión inaugural del Congreso Nacional de Cirugía, 17 de octubre de 1938.
86. Jacques Marescaux y Didier Mutter, «Télémédecine», en Dominique Lecourt (dir.), *Dictionnaire de la pensée médicale, op. cit.*, pp. 1122-1126.
87. Virgilio Meneghelli, Carlo Macchi, Giovanna Lupi y Francesco Pierazzoli, «Dal tavolo anatomico all'anatomia per immagini», *Medicina nei secoli*, n° 9, 1997, pp. 121-139.
88. Dominique Thouvenin, *Le Secret médical et l'Information du malade*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1982.
89. Didier Anzieu, *Le Moi-peau*, París, Dunod, 1985. [Ed. en español: *El yo-piel*, trad. de Sofía Vidaurrazaga, Madrid, Biblioteca Nueva, 1987].
90. Juliet Corbin y Anselm Strauss, «Accompaniments of chronic illness: changes in body, self, biography and biographical times», *Research and Sociology of Health Care*, n° 6, 1987, pp. 249-281.
91. Évelyne Aziza-Shuster, *Le Médecin de soi-même*, París, PUF, 1972.

2. INVENCIÓN Y PUESTA EN ESCENA DEL CUERPO GENÉTICO

1. Citado en Charles Auffray, *Le Génome humain*, París, Flammarion, 1996, p. 111. [Ed. en español: *El genoma humano: una explicación para comprender, un ensayo para reflexionar*, trad. de Eliane Cazenave-Tapie, México, Siglo XXI, 2004].
2. Estos actores han sido descritos por Paul Rabinow en *Le Déchiffrage du génome. L'aventure française*, París, Odile Jacob, 2000.
3. Cf. Georges Canguilhem, «Le tout et la partie dans la pensée biologique», *Études d'histoire et de philosophie des sciences concernant le vivant et la vie*, París, Vrin, 1994.
4. Cf. Walter Gilbert, «Vision of the Grail», en Daniel J. Kevles y Leroy Hood, *The Code of Codes, Scientific and Social Issues in the Human Genome Project*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1992, p. 84: «Tres millones de secuencias genéticas caben en un solo CD; podríamos sacar un CD del bolsillo y decir: esto es un ser humano, soy yo».
5. Cf. Evelyn Fox-Keller, *Le Siècle du gène*, París, Gallimard, 2002.
6. Cf. François Jacob, *La Logique du vivant, Une histoire de l'hérédité*, París, Gallimard, 1970. [Ed. en español: *La lógica de lo viviente e historia de la biología*, trad. de Joaquín Jordá, Barcelona, Anagrama, 1975].

7. Cf. Sydney Brenner, «The end of the beginning», *Science*, vol. 287, p. 2173: «Si nos preguntamos cuántos genes hacen falta para fabricar un bacteriófago o una bacteria o una mosca o un ratón, no encontraremos una respuesta». Por esta razón, Brenner propone sustituir la palabra «gen» por «lugar de cartografía genética» (*genetic locus*).
8. Cf. Alain Prochiantz, *Les Stratégies de l'embryon*, París, PUF, 1988.
9. Cf. François Jacob, *La Souris, la Mouche et l'Homme*, París, Odile Jacob, 1997. [Ed. en español: *El ratón, la mosca y el hombre*, trad. de Antonio Martínez Riu, Barcelona, Crítica, 1998].
10. Sobre una representación estética y política de los retos que plantean los animales transgénicos, cf. Donna J. Haraway, *Modest_Witness@Second_Millennium, FemaleMan@_Meets_OncoMouseTM*, Nueva York, Routledge, 1997. [Ed. en español: *Testigo_Modesto@Segundo_Milenio.HombreHembra@_Conoce_Oncoración*®. *Feminismo y tecnociencia*, trad. de Helena Torres, Barcelona, UOC, 2004].
11. Cf. Michel Morange, *La Part des gènes*, París, Odile Jacob, 1998, p. 61 y ss.
12. *Libération*, Dossier «Maladie de Huntington. Journal d'une victoire», 30 de noviembre de 2000, p. VII.
13. Cf. Alice Wexler, *Mapping Fate. A Memoir of Family, Risk and Genetic Research*, Berkeley, University of California Press, 1996.
14. Cf. Anne Marie Moulin, *Le Dernier Langage de la médecine. Histoire de l'immunologie de Pasteur au sida*, París, PUF, 1991.
15. Bernard Barataud, *Au nom de nos enfants*, París, Éditions n° 1, 1992.
16. Cf. Michel Callon y Vololona Rabeharisoa, *Le Pouvoir des malades. L'Association française contre les myopathies et la recherche*, París, Presses de l'École des mines, 1999.
17. Cf. François Delaporte y Patrice Pinell, *Histoire des myopathies*, París, Payot, 1998.
18. Cf. Didier Fassin, «Le corps exposé. Essai d'économie morale de l'illégitimité», en Didier Fassin y Dominique Memmi, *Le Gouvernement des corps*, París, EHESS, 2004, p. 240: «La exposición de uno mismo, ya forme parte de un ejercicio narrativo o de un desvelamiento físico (o de los dos), pertenece a las figuras contemporáneas del gobierno. [...] El cuerpo, enfermo o sufriente, obtiene en estas situaciones una especie de reconocimiento social en última instancia, cuando todos los demás fundamentos de la legitimidad parecen agotados».
19. Daniel Cohen, *Les Gènes de l'espoir. À la découverte du génome humain*, París, Robert Laffont, 1993, p. 19. [Ed. en español: *Los genes de la esperanza*, trad. de Ana María de la Fuente, Barcelona, Seix Barral, 1994].

20. Bernard Barataud, *Au nom de nos enfants*, op. cit., p. 9.
21. Cf. Pascal Nouvel, «La thérapie génique», en Claude Debru (col. Pascal Nouvel), *Le Possible et les Biotechnologies*, París, PUF, 2003.
22. Cf. Paul Rabinow, «Artificiality and enlightenment: from sociobiology to biosociality», *Essays on the Anthropology of Reason*, Princeton, Princeton University Press, 1994.
23. Cf. Richard Dawkins, *Le Gène égoïste* [1976], París, Odile Jacob, 1996. [Ed. en español: *El gen egoísta*, trad. de Juan Robles Suárez, Barcelona, Labor, 1979].
24. Cf. Robert Castel, *La Gestion des risques: de l'anti-psychiatrie à l'après-psychanalyse*, París, Éd. de Minuit, 1981. [Ed. en español: *La gestión de los riesgos*, trad. de Nuria Pérez de Lara, Barcelona, Anagrama, 1984].
25. Cf. Luc Boltanski, «Les usages sociaux du corps», *Annales E. S. C.*, vol. 26, n° 1, 1971, p. 221: «Las normas de conducta que debe respetar el individuo, cuya reunión forma lo que solemos llamar “medicina preventiva”, son objetivamente portadoras de una filosofía implícita y exigen de aquellos que deben aplicarlas un cierto tipo de actitud global ante la vida, y muy especialmente frente al tiempo. La medicina preventiva requiere de los sujetos sociales la adopción de una conducta racional frente a la enfermedad, que, reinsertada a modo de posibilidad en un plan de vida, puede controlarse o superarse mediante la previsión de las leyes a corto plazo».
26. Cf. Margaret Lock, «The alienation of body tissue and the biopolitics of immortalized cell lines», en Nancy Scheper-Hughes y Loïc Wacquant, *Commodifying Bodies*, Londres, SAGE Publications, 2002, pp. 63-91 (citado en *Body and Society*, 2001, vol. 7, n°s 2-3).
27. Cf. Gísli Pálsson y Paul Rabinow, «Iceland: the case of a national Human Genome Project», *Anthropology Today*, vol. 15, n° 5, pp. 14-18.
28. Cf. Claire Crignon-De Oliveira y Marie Gaille-Nikodimov, *À qui appartient le corps humain? Médecine, politique et droit*, París, Les Belles Lettres, 2004.
29. Cf. Marie-Angèle Hermitte y Bernard Edelman, *L'Homme, la Nature et le Droit*, París, Christian Bourgois, 1988.
30. Cf. Paul Rabinow, «Severing the ties. Fragmentation and redemption in Late Modernity», *Essays on the Anthropology of Reason*, op. cit., pp. 129-152.
31. Jean-Pierre Baud, *L'Affaire de la main volée: une histoire juridique du corps*, París, Éd. du Seuil, 1993, p. 20.
32. Dominique Memmi, *Les Gardiens du corps: dix ans de magistère bioéthique*, París, EHESS, 1996, p. 18.

33. Cf. Florence Bellivier y Laurence Boudouard-Brunet, «Les ressources génétiques et le concept juridique de patrimoine», en Catherine Labrusse-Riou (dir.), *Le Droit saisi par la biologie: des juristes au laboratoire*, París, LGDJ, col. «Bibliothèque de droit privé», t. 259, 1996.
34. Cf. François Ost, *La Nature hors la loi: l'écologie à l'épreuve du droit*, París, La Découverte, 1995. [Ed. en español: *Naturaleza y derecho: para un debate ecológico en profundidad*, trad. de Juan Antonio Irazabal y Juan Churruca, Mensajero, Bilbao, 1996].
35. Cf. Marcel Mauss, «Une catégorie de l'esprit humain: la notion de personne, celle de moi», *Sociologie et anthropologie*, París, PUF, 1950. Es la concepción que propone J.-C. Calloux en *Essai de définition d'un statut juridique sur le matériel génétique*, tesis, Burdeos, 1988, p. 54: «El material genético moldea la máscara mediante la cual la sociedad y el derecho reconocen a la persona: una máscara que ya no tiene rasgos familiares, sometidos a los caprichos del tiempo, sino una máscara inmutable, una impronta interior, fiel e inalterable». Podríamos cuestionar el carácter «inmutable» de esta máscara. Cf. Y. Thomas, «Le sujet de droit, la personne et la nature. Sur la critique contemporaine du sujet de droit», *Le Débat*, n° 100, mayo-agosto 1998, pp. 85-107.

SEGUNDA PARTE: EL DESEO Y LAS NORMAS

I. EL CUERPO SEXUADO

1. Cf., entre otros, Gabriel Désert, *La Vie quotidienne sur les plages normandes du second Empire aux Années folles*, París, Hachette, 1983, y Jean-Didier Urbain, *Sur la plage. Mœurs et coutumes balnéaires, XIX-XX^e siècle*, París, Payot, 1994.
2. Luc Boltanski, «Les usages sociaux du corps», *Annales E.S.C.*, vol. 26, n° 1, 1971.
3. Jean-Claude Kaufmann, *Corps de femmes, regards d'hommes. Sociologie des seins nus*, París, Nathan, 1995.
4. Esta palabra no se incorpora al vocabulario hasta 1830.
5. Annie Stora-Lamarre, *L'Enfer de la III^e République. Censeurs et pornographes, 1881-1914*, París, Imago, 1989, y Dorelies Kraakman, «Pornography in Western European culture», en Franz X. Eder, Lesley A. Hall y Gert Hekma

- (dirs.), *Sexual Cultures in Europe. Themes in Sexuality (1700-1996)*, Manchester, Manchester University Press, 1999.
6. Patrick Baudry, *La Pornographie et ses Images*, París, Armand Colin, 1997, y «Le spectacle de la pornographie», *Ethnologie française*, nº 2, 1996.
 7. Frédéric Bas y Aubine Germa, «Montrez ce sexe que l'on ne saurait voir. Le cinéma français à l'épreuve du sexe (1992-2002)», *Le Temps des médias*, nº 1, otoño 2003.
 8. Michel Foucault, *Histoire de la sexualité*, t. I, *La Volonté de savoir*, París, Gallimard, col. «Bibliothèque des histoires», 1976 [ed. en español: *Historia de la sexualidad*, t. I, *La voluntad de saber*, trad. de Ulises Guinázú, Madrid, Siglo XXI, 2006]; y Alain Corbin, «La rencontre des corps», en Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine y Georges Vigarello (dirs.), *Histoire du corps*, t. II, *De la Révolution à la Grande Guerre*, París, Éd. du Seuil, 2005 [ed. en español: *Historia del cuerpo*, t. II, *De la Revolución Francesa a la Gran Guerra*, «El encuentro de los cuerpos», trad. de Paloma Gómez, María José Hernández y Alicia Martorell, Madrid, Taurus, 2005].
 9. Existen algunas excepciones, que podemos ver en los estudios precoces de Ambroise Tardieu sobre los abusos deshonestos y los abortos. Ambroise Tardieu, *Étude médico-légale sur les attentats aux mœurs*, París, J.-B. Baillière, 1857, reeditado con el título *Les Attentats aux mœurs*, con un prefacio de Georges Vigarello, Grenoble, Jérôme Millon, 1995.
 10. La obra de Krafft-Ebing no se traduce al francés hasta 1931, con un prefacio de Pierre Janet. En cambio, la obra de Havelock Ellis se publica ya en 1904 en Mercure de France. Magnus Hirschfeld, que había publicado a partir de 1896 más de treinta volúmenes, no ve su primer libro traducido al francés hasta 1908: *Les Homosexuels de Berlin. Le troisième sexe* (reedición, Lille, Association Gai-Kitsch-Camp, 1990). Cf. sobre este punto Alain Corbin, «La rencontre des corps», art. citado.
 11. Las cartas recibidas por Marie Stopes (60 cajas), junto con sus respuestas y las notas sobre estas cartas, se conservan en el Wellcome Institute for the History of Medicine y han sido utilizadas para el estudio sobre la sexualidad masculina realizado por Lesley A. Hall, *Hidden Anxieties. Male Sexuality, 1900-1950*, Cambridge, Polity Press, 1991.
 12. Bruno P. F. Wanrooij, *Storia del pudore. La questione sessuale in Italia, 1860-1940*, Venecia, Marsilio, 1990.
 13. En su forma inglesa, *sexology* aparece por primera vez en 1867 en la pluma de Elizabeth Osgood Goodrich Willard, en *Sexology as the Philosophy of*

- Life*, Chicago, J. Walsh, 1867. Cf. André Béjin, *Le Nouveau Tempérament sexuel. Essai sur la rationalisation et la démocratisation de la sexualité*, Paris, Kimé, 1990.
14. Thomas Laqueur, *La Fabrique du sexe. Essai sur le corps et le genre en Occident* [1990], París, Gallimard, 1992. [Ed. en español: *La construcción del sexo: cuerpo y género desde los griegos hasta Freud*, trad. de Eugenio Portela, Madrid, Cátedra, 1994].
 15. *La función del orgasmo*, publicada en 1942, no está disponible en Francia hasta 1970.
 16. Cf. Philippe Brenot, *La Sexologie*, París, PUF, col. «Que sais-je?», 1994; André Béjin, *Le Nouveau Tempérament sexuel*, *op. cit.*; y Alain Giami, «De Kinsey au sida: l'évolution de la construction du comportement sexuel dans les enquêtes quantitatives», *Sciences sociales et santé*, n° 4, número especial *Sexualité et santé*, 1991.
 17. A diferencia de las obras de la primera etapa de la sexología, estos dos libros se traducen muy pronto en Francia. Alfred C. Kinsey *et al.*, *Sexual behavior in the human male* se traduce el mismo año de su publicación, en 1948, en Éditions du Pavois. *Sexual behavior in the human female* se publica en Francia en 1954 en Éditions du Livre contemporain. Sobre la acogida que tuvieron en Francia, cf. Sylvie Chaperon, «Kinsey: les sexualités féminine et masculine en débat», *Le Mouvement social*, n° 198, número especial *Féminin/masculin*, enero-marzo 2002.
 18. La seducción sin intenciones matrimoniales se castiga con veinte años de prisión en algunos estados.
 19. El adulterio es delito en todo el país exceptuando cuatro estados.
 20. Las cifras son menores para las mujeres: del 6 por ciento al 14 por ciento de experiencias homosexuales.
 21. *Rapport Simon sur le comportement sexuel des Français*, París, P. Charra y R. Julliard, 1972.
 22. William Masters y Virginia Johnson, *Les Réactions sexuelles* [1966], París, Robert Laffont, 1967, después *Les Mésestantes sexuelles et leur Traitement*, París, Robert Laffont, 1971. [Ed. en español: *Respuesta sexual humana*, trad. de María A. Rebollo, Buenos Aires, Intermédica D.L., 1981; *Incompatibilidad sexual humana*, Buenos Aires, Intermédica D.L., 1981].
 23. Alain Giami y Patrick de Colomby, «Profession sexologue?», *Sociétés contemporaines*, n°s 41-42, número especial *Les Cadres sociaux de la sexualité*, 2001. Realizaron una investigación en 1999 sobre 1.000 sexólogos.

24. El doctor Meignant ha contribuido también a la traducción de la obra de Masters y Johnson.
25. Dominique Cardon, «Droit au plaisir et devoir d'orgasme dans l'émission de Menie Grégoire», *Le Temps des médias*, n° 1, otoño 2003.
26. Alain Giami, «La médicalisation de la société. Aspects sociologiques et historiques», *Andrologie*, n° 4, 1998, y Alain Giami, «Médicalisation de la sexualité et médicalisation de la société», en André Jardin, Patrice Queneau y François Giulano (dirs.), *Progrès thérapeutiques. La médicalisation de la sexualité en question*, París, John Libbey Eurotext, 2000.
27. Cf. Delphine Gardey e Ilana Löwy, *L'Invention du naturel. Les sciences et la fabrication du féminin et du masculin*, París, Éd. des Archives contemporaines, 2000.
28. Jacques Gonzalès, *Histoire naturelle et artificielle de la procréation*, París, Bordas, 1996.
29. Sobre el embarazo y las ecografías, cf. en este mismo volumen la contribución de Anne Marie Moulin, primera parte, cap. 1.
30. Cf. *Clio*, n° 10, número especial *Femmes travesties. Un «mauvais genre?»*, 1999; Colette Chilard, *Changer de sexe*, París, Odile Jacob, 1997; Patricia Mercader, *L'Illusion transsexuelle*, París, L'Harmattan, 1994 [ed. en español: *La ilusión transexual*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1997]; Pierre-Henri Castel, *La Métamorphose impensable. Essai sur le transsexualisme et l'identité personnelle*, París, Gallimard, 2003, que ofrece una bibliografía y una cronología exhaustivas.
31. Las primeras faloplastias fueron realizadas en 1916 por un médico militar británico sobre mutilados de guerra.
32. Las hormonas sexuales también se utilizaron en la década de 1930 en el tratamiento de los trastornos mentales y para «curar» a los homosexuales. Los anticonceptivos femeninos también se utilizaban para feminizar a los transexuales masculinos.
33. Nicolas Bajos y Michel Bozon, «La sexualité à l'épreuve de la médicalisation: le Viagra», *Actes de la recherche en sciences sociales*, junio 1999, y Michel Bozon, *Sociologie de la sexualité*, París, Nathan, 2002.
34. Carta, s. d. [entre 1899 y 1903], redactada por una mujer casada, ex interna del Buen Pastor de Nancy; carta conservada en los archivos del arzobispado (Archives départementales, Meurthe-et-Moselle, 50J I 65/32) amablemente proporcionada por Laurence David, autor de una memoria de investigación sobre el Buen Pastor (Universidad París I, 1994).

35. Sobre el coqueteo y para Francia, cf. Anne-Marie Sohn, *Âge tendre et tête de bois. Histoire des jeunes des années 1960*, París, Hachette, 2001, y Fabienne Casta-Rosaz, *Histoire du flirt*, París, Grasset, 2000.
36. *Dictionnaire Larousse* de 1924, citado por Jean Stengers y Anne Van Neck, *Histoire d'une grande peur, la masturbation*, Bruselas, Universidad de Bruselas, 1984.
37. En 1970, el 73 por ciento de los hombres y el 19 por ciento de las mujeres reconocen que se masturban. En 1992, las cifras eran del 84 por ciento y del 42 por ciento para las mujeres.
38. En 1970, el 19 por ciento de los hombres y el 14 por ciento de las mujeres habían experimentado el coito anal.
39. Jean-Pierre Bardet y Jacques Dupâquier, «Contraception, les Français, les premiers, pourquoi?», *Communications*, n° 44, 1986.
40. Cf. Francis Ronsin, *La Grève des ventres. Propagande néo-malthusienne et baisse de la natalité en France, XIX^e-XX^e siècle*, París, Aubier, 1980.
41. Sobre Inglaterra y el *birth control*, cf. Anne-Marie Sohn, «Entre deux guerres, les rôles féminins en France et en Angleterre», en Georges Duby y Michelle Perrot (dirs.), *Histoire des femmes*, t. V, *Le XX^e siècle*, París, Plon, 1992 [ed. en español: *Historia de las mujeres en Occidente*, t. V, *El siglo XX*, Madrid, Taurus, 2000]; Angus McLaren, *Histoire de la contraception*, París, Noësis, 1996 [ed. en español: *Historia de los anticonceptivos: de la Antigüedad a nuestros días*, trad. de Vivian Samudio, Madrid, Minerva, 1993].
42. Jean Stengers, «Les pratiques anticonceptionnelles dans le mariage aux XIX^e et XX^e siècles», *Revue belge de philologie et d'histoire*, nos 2 y 4, 1971.
43. Según una comparación entre los informantes del doctor Bertillon (*La Dépopulation de la France. Ses conséquences. Ses causes. Mesures à prendre pour la combattre*, París, F. Alcan, 1911) y la base de datos que ha elaborado para mi tesis (*Chrysalides. Femmes dans la vie privée [XIX^e-XX^e siècle]*, París, Publications de la Sorbonne, 1996).
44. El volumen de ventas anual de espermicidas ascendía en la década de 1930 a 250 millones de dólares al año.
45. Jacques Dupâquier, «Combien d'avortements en France avant 1914?», *Communications*, n° 44, 1986, y Anne-Marie Sohn, *Chrysalides*, op. cit.
46. El 44,1 por ciento de las mujeres que abortan están solteras, el 37 por ciento están casadas, el 11,2 por ciento están viudas, el 3,8 por ciento están divorciadas, el 2,4 por ciento viven en pareja. El 34,4 por ciento viven en el campo, el 44 por ciento en una ciudad mediana o pequeña y el 21,6 por ciento en una ciudad grande. Estas cifras proceden de un corpus de 778 abortos co-

metidos durante la Tercera República francesa, para el 81,4 por ciento de los casos después de 1890. Sobre el aborto, cf. Anne-Marie Sohn, *Chrysalides*, *op. cit.*, cap. XII, pp. 828-908.

47. En el 45,1 por ciento de los casos, la ayuda procede de los profesionales sanitarios, y en primer lugar (dos terceras partes de los casos) de comadronas; después vienen las aborteras (la tercera parte de los casos) y después la familia (16,4 por ciento de los casos).
48. Angus McLaren, *Sexuality and Social Order. The Debate on the Fertility of Women and Workers*, Nueva York-Londres, Homes and Meier, 1983.
49. Sobre el proceso de legalización del aborto en Francia, cf. Janine Mossuz-Lavau, *Les Lois de l'amour. Les politiques de la sexualité en France, 1950-1990*, París, Payot, 1991.
50. Sobre la cuestión del adulterio, cf. Anne-Marie Sohn, *Chrysalides*, *op. cit.*, y «The golden age of male adultery: the Third Republic», *Journal of Social History*, vol. 28, n° 3, 1995, p. 469.
51. Para la mujer se prevén inicialmente penas que van de los tres meses a los dos años de prisión.
52. El homicidio de la mujer adúltera y de su cómplice, cuando son sorprendidos por el marido en flagrante delito, tiene circunstancias atenuantes.
53. La sexualidad prematrimonial ya había progresado en los siglos XVIII y XIX, ya que los nacimientos ilegítimos, indicación indirecta, se habían multiplicado por cinco de 1760 a 1860, pasando en Francia del 1,8 por ciento en 1760-1769 a más del 7 por ciento en 1860. Cf. Anne-Marie Sohn, «Concubinage and illegitimacy», en Peter N. Stearns (dir.), *Encyclopedia of European Social History*, Nueva York, Charles Scribner's Sons, 2001.
54. Cifras tomadas de una investigación de 1972 citada por Janine Mossuz-Lavau, *Les Lois de l'amour. Les politiques de la sexualité en France (1950-1990)*, *op. cit.*
55. Cifras tomadas de *Rapport Simon sur le comportement sexuel des Français*, *op. cit.*, y de «Analyse des comportements sexuels en France» (ACSF), de 1992. Cf. Nicolas Bajos, Michel Bozon, Alexis Ferrand, Alain Giami y Alain Spira, *La Sexualité aux temps du sida*, París, PUF, 1998.
56. *Les 16-24 ans. Ce qu'ils sont, ce qu'ils pensent d'après une enquête de l'IFOP*, Lyon, Centurion, s. d. [1961].
57. Aunque la tasa de ilegitimidad se estabiliza de 1840 a 1960 —alrededor del 3,4 por ciento-5,4 por ciento—, el de concepciones prematrimoniales es más elevado que en Francia: nunca llega a bajar por debajo del 16 por ciento.
58. Cf. Anne-Marie Sohn, *Âge tendre et tête de bois*, *op. cit.*

59. Christiane Delbès y Joëlle Gaymu, «L'automne de l'amour. La vie sexuelle après cinquante ans», *Population*, n° 6, 1997.
60. Daniel Welzer-Lang, «L'échangisme. Une multisexualité commerciale à forte domination masculine», *Sociétés contemporaines*, n°s 41-42, 2001.
61. Florence Tamagne, *Histoire de l'homosexualité en Europe. Berlin, Londres, Paris. 1919-1939*, París, Éd. du Seuil, 2000, y George Chauncey, *Gay New York (1890-1940)*, París, Fayard, 2003.
62. Aunque el 20 por ciento sigue hablando de perversión.
63. Cf. Lilian Mathieu, «Le fantasme de la prostituée dans le désir masculin», *Panoramiques*, número especial *Le Cœur, le Sexe, et toi et moi*, 1998.
64. Cf. Marie-Thérèse Bourcier, «Des "femmes travesties" aux pratiques transgenres: repenser et queeriser le travestissement», *Clio*, n° 10, número especial *Femmes travesties: un «mauvais genre»?», 1999.*
65. *Libération*, 10 de abril de 1979. Citado por Anne-Claude Ambroise-Rendu, «Un siècle de pédophilie dans la presse», *Le Temps des médias*, n° 1, otoño 2003.
66. Georges Vigarello, *Histoire du viol, XVI^e-XX^e siècle*, París, Éd. du Seuil, 1998. [Ed. en español: *Historia de la violación: siglos XVI-XX*, trad. de Alicia Martorell, Madrid, Cátedra, 1999].
67. Daniel Welzer-Lang, Lilian Mathieu y Michaël Faure, *Sexualités et violences en prison*, Lyon, Aléas, 1996, son los primeros que tratan del tema en Francia.
68. Michèle Pagès, «Corporéités sexuées: jeux et en jeux», en Thierry Blöss (dir.), *La Dialectique des rapports hommes-femmes*, París, PUF, 2001.
69. Cf. Anne-Marie Sohn, *Âge tendre et tête de bois*, op. cit., cap. V, «Les voies sexuées du bonheur». Cf. también para Inglaterra Janet Rolland, Caroline Ramznoglu, Sue Sharpe y Rachel Thompson, «Le mâle dans la tête. Réputation sexuelle, genre et pouvoir», *Mouvements*, número especial *Sexe. Sous la révolution, les normes*, marzo-abril 2002.

2. EL CUERPO ORDINARIO

1. Jean-Pierre Goubert, *La Conquête de l'eau: l'avènement de la santé à l'âge industriel*, París, Robert Laffont, 1986; Roger-Henri Guerrand, *Les Lieux: histoire des commodités*, París, La Découverte, 1985; Christelle Pizon, *Le Service d'eau potable en France de 1850 à 1995*, París, CNAM, 2000.
2. En 1936, una de las novedades estructurales del Gobierno francés del Frente Popular, dirigido por Léon Blum, consistía en la creación de una subsecretaría de Estado de Deportes y en la «Organización del Ocio», fórmula proce-

- dente de la reflexión del sindicalismo reformista y de la Organización Internacional del Trabajo, que fue objeto de un debate muy duro.
3. La fórmula fue lanzada en 1962 por el sociólogo —y militante de la educación popular— Joffre Dumazedier (*Vers une civilisation du loisir?*, París, Éd. du Seuil, 1962). [Ed. en español: *Hacia una civilización del ocio*, trad. de Manuel Parés, Barcelona, Estela, 1968].
 4. Bruno Latour, *Pasteur: guerre et paix des microbes*, seguido de *Irréductions*, París, La Découverte, 2001. [Ed. en español: *Pasteur, la lucha contra los microbios*, trad. de Luis Prensa, Madrid, SM, 1989]. La gran investigación pluridisciplinar sobre el municipio de Plozevet confirma la importancia de esta revolución del agua corriente en las sociedades rurales (cf. la síntesis de André Burguière, *Bretons de Plozevet*, París, Flammarion, 1975, y los documentos de la propia investigación).
 5. En Francia, la revista *Guérir*, nacida en 1931, monopolizará esta última función durante una o dos generaciones, antes de desaparecer en 1986, por efecto de la competencia de las nuevas formas de información paramédica.
 6. Christine Drouard, *Mythiques cosmétiques*, París, Hachette, 2004.
 7. Cf. los estudios de mercado sobre productos cosméticos franceses en Estados Unidos, realizados por el Centre Français du Commerce Extérieur en 1987, 1992, 1994 y 2003.
 8. Yvonne Deslandres, *Poiret*, París, Éd. du Regard, 1986; Edmonde Charles-Roux, *Le Temps Chanel*, París, Chêne/Grasset, 1979; Henry Gidel, *Coco Chanel*, París, Flammarion, 1999.
 9. La palabra en sí no aparece hasta finales del siglo XIX, dentro del marco de un movimiento de profesionalización en el espacio público de una actividad que hasta entonces se limitaba al entorno doméstico: tendencia socioeconómica fundamental en toda la época contemporánea, en particular en lo que podríamos llamar «profesiones del cuerpo», desde la tienda de ropa al restaurante.
 10. Madeleine Leveau-Fernandez, *Helena Rubinstein*, París, Flammarion, 2003.
 11. La introducción del producto y de la palabra en el idioma y en la sociedad franceses, que se puede situar alrededor de 1870, es un signo entre otros de un movimiento identificado por los contemporáneos: la moda inglesa como vector de la preocupación higiénica.
 12. François Dalle, *L'Aventure L'Oréal*, París, Odile Jacob, 2001. Sobre algunas dimensiones ideológicas de dicho imperio en tiempos de su fundador: Michel Bar-Zohar, *Une histoire sans fard: L'Oréal des années sombres au boycott arabe*, París, Fayard, 1996.

13. Paul Carton, que se considera discípulo de Pitágoras y de Séneca, es partidario de una medicina que tenga en cuenta los «temperamentos» y milita también a favor de la grafología, la helioterapia... y el ocultismo.
14. André Boutet de Monvel, Jean-Claude Bringuier, Jacques Dufresne, Guy Héraud *et al.*, *Jean Trémolières*, París, Société TEST, 1980. La diferencia significativa es que Carton estaba muy cerca de Léon Bloy.
15. El éxito de un régimen está en analizar la relación con los desafíos sociales contemporáneos. Por ejemplo, el Método Montignac, que fue un éxito en la década de 1990 (Michel Montignac, *Je mange, donc je maigris*, París, Artulen, 1987 [ed. en español: *Comer para adelgazar, o, Los secretos de la nutrición*, trad. de María Isidra Mencos y Graciela D'Angelo, Barcelona, Muchnik, 1990]), se dirige prioritariamente a dos públicos estratégicos: las mujeres y los «ejecutivos» (*Cómo adelgazar en comidas de negocios*, etcétera).
16. Dana K. Cassel, *The Encyclopaedia of Obesity and Eating Disorders*, Nueva York, Facts on File, 1994; *A Pan-EU Survey on Consumer Attitudes to Physical Activity, Body Weight and Health*, Luxemburgo, Office for Official Publications of the European Communities, 1999; George A. Bray, *An Atlas of Obesity and Weight Control*, Boca Raton, Parthenon, 2002.
17. Cf. los trabajos de Natacha Frot sobre las secciones dietéticas de las revistas en cuestión.
18. Cf. los trabajos de Marianne Debouzy sobre los orígenes —alemanes, adultos y pícaros— de la muñeca, que después de convertirse en estadounidense e infantilizarse sale a conquistar el mundo.
19. Sobre la historia de las modelos: Harriet Quick, *Catwalking. A History of the Fashion Model*; trad. fr., *Défilés de mode*, Courbevoie, Soline, 1997.
20. Sharon Romm, *The Changing Face of Beauty*, Saint Louis, Mosby Year Book, 1992; Elizabeth Halken, *Venus Envy: A History of Cosmetic Surgery*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1997; Sander L. Gilman, *Making the Body Beautiful: A Cultural History of Aesthetic Surgery*, Princeton, Princeton University Press, 1999.
21. Erving Goffman, *La Mise en scène de la vie quotidienne*, t. I, *La Présentation de soi*, t. II, *Les Relations avec le public*, París, Éd. de Minuit, 1973.
22. Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, París, Allia, 2003. [Ed. en español: «La obra de arte en la época de su reproducción mecanizada», en *Discursos Interrumpidos I*, trad. de Jesús Aguirre, Madrid, Taurus, 1973].

23. Roger Odin (dir.), *Le Film de famille: usage privé, usage public*, París, Méridiens-Klincksieck, 1995; Íd. (dir.), *Le Cinéma en amateur*, París, Éd. du Seuil, 1999.
24. Hay que relacionar esta evolución con las hipótesis de Foucault en la década de 1970, o con las de Thomas Laqueur en la década de 1990.
25. Christophe Studeny, *L'Invention de la vitesse*, París, Gallimard, 1995.
26. Jean-Jacques Courtine y Claudine Haroche, *Histoire du visage: exprimer et taire ses émotions du XVI^e au début du XIX^e siècle*, París, Rivages, 1988.
27. Georges Vigarello, *Le Propre et le Sale: l'hygiène du corps depuis le Moyen Âge*, París, Éd. du Seuil, 1987. [Ed. en español: *Lo limpio y lo sucio: la higiene del cuerpo desde la Edad Media*, trad. de Rosendo Ferran, Barcelona, Altaya, 1997].
28. Alain Corbin, *Le Miasme et la Jonquille: l'odorat et l'imaginaire social, XVIII^e-XIX^e siècle*, París, Aubier, 1982.
29. Pascal Ory, «L'invention du bronzage», *Autrement*, n° 91, 1987, pp. 146-152.
30. Paul de La Magdeleine, *Les Dangers de quelques modes actuelles*, Niza, publicación del autor, 1949.
31. *Marie-Claire*, 17 de septiembre de 1937.
32. Karl Toepfer, *Empire of Ecstasy: Nudity and Movement in German Body Culture, 1910-1935*, Berkeley, University of California Press, 1997; Arnaud Baubérot, *Histoire du naturisme. Le mythe du retour à la nature*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2004.
33. David Le Breton, *Signes d'identité: tatouages, piercings et autres marques corporelles*, París, Métailié, 2002; Véronique Zbinden, *Piercing: rites ethniques, pratique moderne*, París, Favre, 1997; Steve Gilbert, *Tattoo History: A Source Book [...]*, Nueva York, Juno Books, 2000.
34. Lydia Ben Ytzhak, *Petite histoire du maquillage*, París, Stock, 2000.
35. Patrick Amiot, *Coiffeur: histoire, publicités, traditions, collections*, Dinan, P. Amiot, 1992; Paul Gerbod, *Histoire de la coiffure et des coiffeurs*, París, Larousse, 1995.
36. Dylan Jones, *Haircuts: Forty Years of Style and Cuts*; trad. fr., *Coupes et looks: 50 ans de cheveux passés au peigne fin*, París, Robert Laffont, 1990. Sobre un peluquero identificado con la década de 1960: Vidal Sassoon, *Vidal Sassoon: art, coiffure et liberté*, París, Plume/Calmann-Lévy, 1992.
37. Sobre la lencería femenina: Marie Simon, *Les Dessous*, París, Éd. du Chêne, 1998.
38. Julie Malnig, *Dancing till Dawn: A Century of Exhibition Ballroom Dance*, Nueva York/Londres, Greenwood Press, 1992; Élisabeth Dorier-Apprill

- (dir.), *Danses «latines» et identités, d'une rive à l'autre...*, París, L'Harmattan, 2000.
39. Anaïs Fléchet y Sophie Jacotot trabajan sobre la aculturación de las danzas «exóticas» en Francia en el periodo de entreguerras.
 40. David Le Breton, *Passions du risque*, París, Métailié, 1991; Íd., *Conduites à risque: des jeux de mort au jeu de vivre*, París, PUF, 2002.
 41. Jean-Jacques Courtine, «Les stakhanovistes du narcissisme. Body-building et puritanisme ostentatoire dans la culture américaine du corps», *Communications*, n° 56, 1993, pp. 225-251.
 42. La aparición del término «biometría» representa esta evolución, que a su vez debe situarse en una historia larga de la identificación corporal de los individuos —podríamos decir, en todos los sentidos de la palabra, de los «sujetos»— que se remonta incluso a antes de las técnicas de identificación de François Bertillon.
 43. Maurice de Montmollin y Olivier Pastré (dirs.), *Le Taylorisme*, París, La Découverte, 1984. La década de 1920 trae el desarrollo del modelo taylorista en Europa occidental (en Francia, *Science et industrie* de Henry Le Châtelier se publica en 1925).
 44. Cf. el «ensayo de biosociología dirigida» de Paulette Bernège: *Explication, essai de biosociologie dirigée*, Toulouse, Didier, 1943. Hay que observar que Henry Le Châtelier escribe el prefacio de la traducción, en 1918, de *La Tenue scientifique de la maison* de Christine Frederick (París, H. Dunod y E. Pinaud). Sobre una historia cultural de los electrodomésticos: Quynh Delaunay, *Société industrielle et travail domestique: l'électroménager en France, XIX^e-XX^e siècle*, París, L'Harmattan, 2003.
 45. Sobre un marco epistemológico: *Le Travail domestique: essai de quantification*, París, INSEE, 1981. Testimonios orales en Dominique Doan et al., *Des femmes dans la maison: anatomie de la vie domestique*, París, Nathan, 1981.
 46. Cf. Ruth Schwartz Cowan, *More Work for Mother: The Ironies of Household Technology from the Open Hearth to the Microwave*, Nueva York, Basic Books, 1983.
 47. Michel Valentin, *Travail des hommes et savants oubliés: histoire de la médecine du travail, de la sécurité et de l'ergonomie*, París, Docis, 1978; Jackie Boisselier, *Naissance et évolution de l'idée de prévention des risques professionnels*, París, Institut national de recherche et de sécurité, 2004.
 48. Sobre la reflexión en la Alemania de Weimar: Irene Raehlmann, *Interdisziplinäre Arbeitswissenschaft in der Weimarer Republik*, Opladen, Westdeutscher Verlag, 1988. Sobre la dimensión técnica y económica de la historia del

- diseño, que se suele abordar desde un punto de vista estético: David S. Razman, *A History of Modern Design: Graphics and Products since the Industrial Revolution*, Londres, Laurence King, 2003.
49. Jean-Maurice Lahy, director del laboratorio de psicología experimental en la Escuela de Altos Estudios Económicos, que preconizaba, ya en 1922, la psicología experimental como «base de la orientación profesional» (*Bulletin médical*, 24-27 de mayo de 1922), escribió en 1916 una obra pionera: *Le Système Taylor et la Physiologie du travail professionnel* (París, Masson).
 50. Jean Lhermitte, *L'Image de notre corps*, París, Éd. de la Nouvelle Revue critique, 1939.
 51. Para una lectura pluridisciplinar, cf. los estudios reunidos y presentados por Michel Porret en *Le Corps violenté: du geste à la parole*, Ginebra, Droz, 1998.
 52. Emmanuel Davidenkoff y Pascal Junghans, *Du bizutage, des grandes écoles et de l'élite*, París, Plon, 1993; Martine Corbière, *Le Bizutage dans les écoles d'ingénieurs*, París, L'Harmattan, 2003; Peter Randall, *Bullying in Adulthood: Assessing the Bullies and their Victims*, Hove/Nueva York, Brunner-Routledge, 2001; Maurice J. Elias y Joseph E. Zins, *Bullying, Peer Harassment and Victimization in the Schools: the Next Generation of Prevention*, Nueva York, The Haworth Press, 2003.
 53. Georges Vigarello, *Histoire du viol, XVI^e-XX^e siècle*, París, Éd. du Seuil, 2000.
 54. Christopher Lasch, *The Culture of Narcissism: American Life in an Age of Diminishing Expectations*, Nueva York, W.W. Norton, 1979; segunda trad. fr., *La Culture du narcissisme: la vie américaine à un âge de déclin des espérances*, Castelnau-le-Lez, Climats, 2000. [Ed. en español: *La Cultura del narcisismo*, trad. de Jaime Collyer, Barcelona, Andrés Bello, 1999].
 55. A la noción de alcoholismo, forjada a mediados del siglo XIX, se suma la de «tabaquismo» hacia 1891. Cf. Didier Nourrisson, *Le Tabac en son temps: de la séduction à la répulsion*, Rennes, ENSP, 1999; Iain Gately, *Tobacco: A Cultural History of How an Exotic Plant Seduced Civilization*, Nueva York, Grove Press, 2001 [ed. en español: *La diva nicotina: historia del tabaco*, trad. de Isabel de Miquel, Barcelona, Ediciones B, 2003].

3. ENTRENARSE

1. *Le Véloce-Sport*, 1885, p. 57.
2. Georges Hébert, *Leçon-type d'entraînement*, París, Vuibert, 1913, p. 1.
3. Augusta Moll-Weiss, *Le Livre du foyer*, París, Armand Colin, 1910, p. 390.

4. Cf. Yves Travaillot y Marc Tabor, *Histoire de l'éducation physique: genèse d'une discipline scolaire*, s. l., s. n., 2002, p. 91.
5. Georges Hébert, *Leçon-type d'entraînement*, op. cit., p. 1.
6. Edmond Desbonnet, *Comment on devient athlète*, París, Berger-Levrault, 1911, p. 36.
7. Pierre de Coubertin, *Amélioration et développement de l'éducation physique, Rapport présenté à S.E.M. le Ministre de l'Instruction publique* [Lausana, 1915], en Norbert Müller y Otto Schantz (eds.), *Textes choisis*, t. III, Zúrich, Weidman, 1986, p. 418.
8. Napoléon-Alexandre Laisné, *Dictionnaire de gymnastique*, París, Picard-Bernheim, 1882, p. 56. Cf. también Ned Pearson, *Dictionnaire du sport français*, París, O. Lorenz, 1872: «La palabra entrenamiento se aplica únicamente a los caballos de carreras» (p. 254).
9. Philippe Tissié, *La Fatigue et l'Entraînement physique*, París, Alcan, 1897, p. 3.
10. Georges Hébert, *Le Code de la force*, París, L. Laveur, 1911, p. 53.
11. Cf. Pierre Arnaud (dir.), *Les Athlètes de la République. Gymnastique, sport et idéologie républicaine, 1870-1914*, Toulouse, Privat, 1987. Cf. también Georges Vigarello, «Le gymnaste ou le sportif?», en Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine y Georges Vigarello (dirs.), *Histoire du corps*, t. II, *De la Révolution à la Grande Guerre*, París, Éd. du Seuil, 2005, pp. 372-373 [ed. en español: *Historia del cuerpo*, t. II, *De la Revolución Francesa a la Gran Guerra*, «¿Gimnasta o deportista?», trad. de Paloma Gómez, María José Hernández y Alicia Martorell, Madrid, Taurus, 2005].
12. Cf. Alain Garrigou, «La naissance du mouvement associatif sportif sous la III^e République en Dordogne», en Pierre Arnaud y Jean Camy (dirs.), *La Naissance du mouvement sportif associatif en France*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1986, p. 248.
13. *Ibid.*
14. Cf. sobre este punto Anne-Marie Thiesse, «Organisation des loisirs des travailleurs et temps dérobés (1880-1930)», en Alain Corbin (dir.), *L'Avènement des loisirs*, París, Aubier, 1995.
15. Cf. Georges Le Roy, *Éducation physique gymnastique*, París, P. Lafitte, 1914, p. 361.
16. Cf. Olivier Chovaux, «Origine et enracinement du football-association dans le Pas-de-Calais (fin XIX^e-1914)», *Revue du Nord*, vol. 86, abril-junio 2004, p. 346. Cf. también Philippe Tichit, «Politiques sportives municipales.

- Genèse, structuration et enjeux, 1900-1980», en Jean-François Loudcher y Christian Vivier (dirs.), *Le Sport dans la ville*, Paris, L'Harmattan, 1998.
17. Raoul Fabens, *Les Sports pour tous*, Paris, Armand Colin, 1905, p. 27.
 18. *Annuaire général des sports illustré (commerce et industries sportives)*, Paris, s. n., 1904-1905.
 19. Agathon [seudónimo de Alfred de Tardes y Henri Massis], *Les Jeunes Gens d'aujourd'hui. Le goût de l'action. La foi patriotique. Une renaissance catholique. Le réalisme politique*, Paris, Plon-Nourrit et Cie, 1913.
 20. Cf. Eugen Weber, *La Fin des terroirs. La modernisation de la France rurale, 1870-1914*, Paris, Fayard, 1983, pp. 337 y 499 [1ª ed. estadounidense, 1976].
 21. Pierre de Coubertin, «L'apport de la VII^e olympiade», *La Revue sportive illustrée*, 1920.
 22. Cf. André Rauch, «La notion de training», *Études et recherches. Annales de l'INSEP*, 1980.
 23. Edmond Desbonnet, *La Force physique, culture rationnelle*, Paris, Berger-Levrault, 1901, p. 67.
 24. Íd., *Comment on devient athlète, op. cit.*, p. 121.
 25. «L'hygiène des sports», *Annuaire général des sports illustré...*, *op. cit.*, p. 127.
 26. *La Vie au grand air*, 14 de marzo de 1914. Cf. también sobre este tema Alfred Wahl (ed.), *Les Archives du football: sport et société en France, 1880-1980*, Paris, Gallimard, «Archives», 1989, pp. 140-141.
 27. «Parmi les athlètes», *L'Illustration*, 20 de septiembre de 1913.
 28. Cf. «Modèles des leçons d'éducation physique», *Congrès international de l'éducation physique, Paris, 17-20 mars 1913*, Paris, J.-B. Baillièrre, 1913, t. III, p. 299 y ss.
 29. Pierre de Coubertin, *Amélioration et développement de l'éducation physique...*, *op. cit.*, t. III, p. 417.
 30. Cf. Jacques Defrance, *L'Excellence corporelle. La formation des activités physiques et sportives modernes, 1770-1914*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 1987, p. 135. Se trata del libro de Jørgen Peter Müller, *Mon système, 15 minutes de travail par jour pour la santé*, Copenhague, H. Tillge, 1905. Cf. también las cifras indicadas en Jørgen Peter Müller, *Le Livre du plein air*, Copenhague, H. Tillge, 1909, p. 1.
 31. Comtesse de Gencé (seudónimo de Marie Pouyollon), en *Encyclopédie de la vie pratique*, Paris, Librairie des Beaux-Arts, s. d. [h. 1910], t. II, pp. 268-390.
 32. Charles Fleurigand, *Jeux, sports et grands matchs*, Paris, Firmin-Didot, 1903, pp. 7 y 8.

33. P. Moreau y G. Voulquin (dirs.), *Les Sports modernes illustrés*, París, Larousse, 1905, p. 127.
34. Georges Rozet, *Défense et illustration de la race française*, París, Alcan, 1911, p. 95.
35. Pierre Giffard, director de *Le Vélo* en 1902, citado por Jacques Marchand, *Pour le Tour de France*, París, Gonthier, 1967, p. 31.
36. Colette, *Dans la foule* [1918], en *Œuvres complètes*, t. IV, París, Flammarion, 1949, p. 443.
37. *Manifesto futurista*, 1913.
38. Henri Desgrange, en *L'Auto*, 9 de julio de 1903.
39. P. Moreau y G. Voulquin (dirs.), *Les Sports modernes illustrés, op. cit.*, pp. 208-216.
40. Henry Charles Howard, Earl of Suffolk and Berkshire, Hedley Peek, Frederick G. Aflalo, *The Encyclopaedia of Sports*, t. II, Londres, Lawrence and Bullen, 1898, p. 371.
41. Paul Withington, *The Book of Athletics*, Boston, Lothrop, Lee & Shepard Co., 1914. Cf. «The science of hurdling», p. 189, y «The science vs skill in base ball», p. 253.
42. Gaston Bonnefont, *Les Exercices du corps*, París, Jouvot, 1890, p. 186.
43. Cf. Étienne-Jules Marey, *La Machine animale*, París, G. Baillière, 1873.
44. Cf. las «experiencias espirométricas» mencionadas por Michel Lévy, *Traité d'hygiène publique et privée*, París, J.-B. Baillière et fils, 3ª ed., 1857, t. I, p. 237.
45. Cf., para estos aparatos, «La préparation physique», *La Vie au grand air*, junio 1907, plancha central.
46. «Modèles de leçons d'éducation physique et résultats des mensurations sur les élèves ayant suivi les cours et comparaison avec des élèves servant de témoins», *Congrès international de l'éducation physique...*, *op. cit.*, p. 299.
47. Citada por Charles Fleurigand, *Jeux, sports...*, *op. cit.*, p. 27.
48. Jørgen Peter Müller, *Le Livre du plein air, op. cit.*, p. 107.
49. Émile Coste, *L'Éducation physique en France, ce qu'elle est, ce qu'elle devrait être*, París, H. Charles-Lavauzelle, 1907, p. 50.
50. Augusta Moll-Weiss, *Le Livre du foyer, op. cit.*, p. 390.
51. Edmond Desbonnet, *La Force physique, culture rationnelle, op. cit.*, p. 32.
52. Georges Demeny, *Bases scientifiques de l'éducation physique*, París, Alcan, 1902.
53. Claude Sigaud y Léon Vincent, *Les Origines de la maladie: essai sur l'évolution des figures du corps humain*, París, Maloine, 1910. La clasificación de Si-

- gaud es la misma que utiliza Thooris, aplicada al campo de la «cultura física»; cf. Alfred Thooris, «Les applications de la “morphologie humaine” à l'éducation physique», *Congrès international de l'éducation physique...*, *op. cit.*, t. III, p. 132.
54. Cf. Daniel Mérillon, *Concours internationaux d'exercices physiques et de sports. Rapports*, París, 1902, t. II, sección XIII, «Comité d'hygiène et de physiologie», p. 387.
 55. Édouard Retterer, *Anatomie et physiologie animales*, París, Hachette, 1896, p. 235.
 56. Fernand Lagrange, *Physiologie des exercices du corps*, París, Alcan, 1888, p. 19.
 57. Georges Demeny, *Bases scientifiques...*, *op. cit.*, p. 258.
 58. Philippe Tissié, «L'esprit clinique en éducation physique», *Congrès international de l'éducation physique...*, *op. cit.*, p. 66.
 59. Jules Amar, *Le Travail humain*, París, Plon-Nourrit et Cie, 1923.
 60. Frédéric Rauh y Georges Revault d'Allonnes, *Psychologie appliquée à la morale et à l'éducation*, París, Éducation de la volonté, 1900, p. 303.
 61. Willibald Gebhardt, *L'Attitude qui en impose et comment l'acquérir*, París, Librairie de nouveautés médicales, 1900 [1ª ed., Leipzig, 1898].
 62. Pierre Loti, prefacio al libro de Edmond Desbonnet, *Comment on devient athlète*, *op. cit.*, p. x.
 63. «Sandow's anatomical chart», cf. Eugene Sandow, *Strength and How to Obtain It*, Londres, Gale & Polden, 1900, p. 38.
 64. Edmond Desbonnet, *La Force physique, culture rationnelle*, *op. cit.*
 65. Bernarr Macfadden, *Muscular Power and Beauty*, Nueva York, Physical Culture Publishing Co., 1906, «Previous investigations in the field of body building», publicidad de final de la obra.
 66. Géraud Bonnet, *Précis d'auto-suggestion volontaire*, París, J. Rousset, 1910, p. 11.
 67. Bernarr Macfadden, *Muscular Power and Beauty*, *op. cit.*, publicidad de final de la obra.
 68. Willibald Gebhardt, *L'Attitude qui en impose...*, *op. cit.*, p. 3.
 69. Jørgen Peter Müller, *Le Livre du plein air*, *op. cit.*, p. 138-139.
 70. Yves Lequin, «Les chances inégales d'une nouvelle société», en Yves Lequin (dir.), *Histoire des Français, XIX^e-XX^e siècle*, t. II, *La Société*, París, Armand Colin, 1983, p. 329.
 71. El primero de estos textos es estadounidense, recientemente traducido al francés: Ralph Waldo Emerson, *La Confiance en soi et autres essais*, París,

- Payot-Rivages, 2000 [1ª ed. estadounidense, 1844]. [Ed. en español: *Confía en ti mismo*, trad. de Mariano J. Vázquez Alonso, Barcelona, Ediciones 29, 1987].
72. Jean de Lerne, *Comment devenir fort*, París, J.-B. Baillièrre et fils, 1902.
73. Silvain Roudès, *Pour faire son chemin dans la vie*, París, Bibliothèque des ouvrages pratiques, 1902.
74. Jean des Vignes Rouges, *La Gymnastique de la volonté*, París, J. Oliven, 1935, p. 34.
75. Cf. Arnaud Baubérot, *Histoire du naturisme. Le mythe du retour à la nature*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2004, p. 286.
76. *Vogue*, julio de 1934.
77. *Votre beauté*, revista que asume el relevo, en 1933, de *La Coiffure et les Modes*, es característica a este respecto: las fotografías mezclan las imágenes de carreras o de saltos con las de cuerpos tumbados sobre la arena de la playa o la hierba del campo.
78. Henry de Montherlant, *Coups de soleil* (escrito entre 1925 y 1930), París, Gallimard, 1950.
79. *Votre beauté*, enero de 1936.
80. *Ibid.*
81. *Marie-Claire*, 6 de mayo de 1938.
82. Y así se extiende el tema de la gran cruzada higiénica sobre las vacaciones, que aparece después de la Primera Guerra Mundial; cf. Jules Héricourt, «La question des vacances», *Hygiène moderne*, París, Flammarion, 1919, p. 204.
83. Se puede consultar sobre el tema del «sol sanador», *Votre beauté*, julio 1937.
84. *Marie-Claire*, 5 de agosto de 1938.
85. Publicidad Helena Rubinstein, *Femina*, 1928.
86. Cf. Jacques Kergoat, *La France du Front populaire*, París, La Découverte, 1986, p. 336.
87. Madeleine Léo-Lagrange, «L'an 1 du bonheur», *Janus*, n° 7, *La Révolution du loisir*, junio-agosto 1965, p. 83.
88. También se puede consultar, más allá del tema de las vacaciones, sobre el «fin de semana» y su importancia en la década de 1930: Witold Rybczynski, «Les pionniers du week-end», en *Histoire du week-end*, París, Liana Levi, 1992, p. 123 [1ª ed., 1991].
89. *Femina*, 1931.
90. *Vogue*, 1935.
91. *Femina*, 1931.

92. Pierre Mac Orlan, «L'été», *Vogue*, 1935.
93. *Vogue*, julio 1925.
94. André y Gaston Durville, *Fais ton corps*, París, Éd. du Naturisme, 1936.
95. *Votre beauté*, marzo 1937.
96. *Ibid.* Cf. también Hilarion-Denis Vigouroux, «Le pronostic est sérieux», *Traité complet de médecine pratique*, París, Letouzey et Ané, 1937, t. III, p. 633.
97. Cf. Peter N. Stearns, *Fat History. Bodies and beauty in the Modern West*, Nueva York, New York University Press, 1997. Sobre todo, «Fat as a turn-of-the-century target: why?», p. 48.
98. Paul Richer, *Nouvelle anatomie artistique du corps humain*, t. III, *Morphologie, la femme*, París, Plon-Nourrit et Cie, 1920.
99. Georges Hébert, *Muscle et beauté plastique féminine*, París, Vuibert, 1919.
100. *Ibid.*, p. 197.
101. *Ibid.*, p. 198.
102. *Ibid.*, p. 211.
103. Cf. p. 176 de este volumen.
104. Cf. Marcel Viard, *La Maîtrise de soi*, París, Éd. de «Vivre», 1930.
105. «Respirez la santé», *Marie-Claire*, 1939.
106. *Votre beauté*, enero 1934.
107. *Vogue*, 1930.
108. *Votre beauté*, septiembre 1934.
109. *Votre bonheur*, 27 de marzo de 1938.
110. *Votre beauté*, enero 1934.
111. Jean Prévost, *Plaisir des sports*, París, Gallimard, 1925, p. 25.
112. Dominique Braga, *5.000 m.*, París, Gallimard, 1924, p. 46.
113. Cf. Pierre Charreton, *Les Fêtes du corps. Histoire et tendances de la littérature à thème sportif en France, 1870-1970*, Saint-Étienne, CIEREC, 1985, p. 120.
114. Cf. Henri-Étienne Beaunis, *Les Sensations internes*, París, Alcan, 1889; Charles[-Samson] Féré, *Sensation et mouvement. Études expérimentales de psychomécanique*, París, Alcan, 1887; Édouard Claparède, *Avons-nous des sensations spécifiques de position des membres?*, París, Schleicher frères, 1901.
115. Cf. *L'Encyclopédie de la jeunesse. Qui? Pourquoi? Comment?*, revista bimensual, París, s. n., 1914-1919, t. I (1914), p. 313, y t. VI (1919), pp. 1, 9, 17, 25.
116. Paul Augé (dir.), *Grand Mémento encyclopédique Larousse*, París, Larousse, 1937, t. II, p. 975.

117. Alain Garrigou, «La naissance du mouvement associatif sportif sous la III^e République en Dordogne», art.citado, p. 244.
118. Philippe Manneville, «Créations d'associations sportives en Seine-Inférieure (fin XIX^e-première moitié du XX^e siècle)», en *Jeux et sport dans l'histoire. Actes du 116^e congrès national des sociétés savantes*, Chambéry, 1991, Paris, CTHS, 1992, t. I, p. 133.
119. Gabriel Désert, «Les activités sportives en Normandie, 1900-1940», *ibid.*, p. 123.
120. Se puede consultar la serie de planchas de la *Encyclopédie générale des sports et sociétés sportives*, publicada bajo la dirección de Georges Denis, Paris, Ardo, 1946.
121. «Plein air», *L'Illustration*, 10 de julio de 1920.
122. Élisabeth Le Germain, «Le paysage sportif associatif à Lyon (1905-1929)», en Jean-François Loudcher y Christian Vivier (dirs.), *Le Sport dans la ville, op. cit.*, p. 49.
123. Nathalie Mougin, «Développement des installations sportives et politique municipale à Besançon (1900-1939)», en Jean-François Loudcher y Christian Vivier (dirs.), *Le Sport dans la ville, op. cit.*, p. 65.
124. Puede consultarse, entre diferentes ejemplos de sociología del deporte, Jean-Paul Clément y Louis Lacaze, «Contribution à l'histoire de la lutte en France», *Histoire sociale des pratiques sportives, Travaux et recherches en E.P.S.*, n^o 1, diciembre 1985.
125. Citado por Alfred Wahl, *Les Archives du football: sport et société en France (1880-1980)*, *op. cit.*, p. 209.
126. Cf. *L'Encyclopédie de la jeunesse. Qui? Pourquoi? Comment?*, julio 1919.
127. Maurice Boigey, *Manuel scientifique d'éducation physique*, Paris, Payot et Cie, 1922, p. 218.
128. «Le cross féminin de Saint-Cloud», *L'Illustration*, 22 de febrero de 1930.
129. Citado por Pierre Arnaud, «Le genre ou le sexe? Sport féminin et changement social (XIX^e-XX^e siècle)», en Pierre Arnaud y Thierry Terret (dirs.), *Histoire du sport féminin*, Paris, L'Harmattan, 1996, t. II, p. 164.
130. Jacques Thibault, *Itinéraire d'un professeur d'éducation physique. Un demi-siècle d'histoire de l'éducation physique en France*, Paris, AFRAPS, 1992, citado por Yves Travaillot y Marc Tabor, *Histoire de l'éducation physique, op. cit.*, p. 158.
131. Géo André, «Les rapports de la culture physique et du sport», *Le Miroir des sports*, 19 de mayo de 1921.
132. Cf. *L'Encyclopédie de la jeunesse. Qui? Pourquoi? Comment?*, 1 de octubre de 1919.

133. Maurice Boigey, «Physiologie de l'éducation physique», en *Encyclopédie des sports*, t. I, París, Librairie de France, 1924, p. 290.
134. Cf. p. 166 de este volumen.
135. Georges Hébert, *Le Sport contre l'éducation physique*, s. l., 1925, p. 88.
136. Cf. p. 167 de este volumen. El método del teniente Hébert tiene suficiente rigor y exigencia técnica como para ser «pedagógico». Los gestos «naturales» son tan precisos como codificados. ¿Cómo escapar a su tiempo?
137. Cf. pp. 173-174 de este volumen.
138. Marc Bellin du Coteau, «La valorisation humaine», en Marcel Labbé (dir.), *Traité d'éducation physique*, París, Gaston Doin et Cie, 1930, t. II, p. 544.
139. Cf. Yves Travaillot y Marc Tabor, *Histoire de l'éducation physique, op. cit.*, p. 164.
140. Citado *ibid.*
141. Marc Bellin du Coteau, «La méthode sportive, gymnastiques et sports», en Marcel Labbé (dir.), *Traité d'éducation physique, op. cit.*, t. II, p. 305.
142. Cf. Jean Solchany, «La jeunesse embrigadée, enthousiasme et rejet», en *L'Allemagne au XX^e siècle*, París, PUF, 2003, p. 250.
143. Mussolini, citado por Emilio Gentile, «L'«homme nouveau» du fascisme. Réflexions sur une expérience de révolution anthropologique», en Marie-Anne Matard-Bonucci y Pierre Milza (dirs.), *L'Homme nouveau dans l'Europe fasciste (1922-1945), entre dictature et totalitarisme*, París, Fayard, 2004, p. 49.
144. Carlo Scorza, *Brevi note sul fascismo, sui capi, sui gregari*, Florencia, Bemporad, 1930, p. XIX.
145. Cf. Angelika Taschen, *Leni Riefenstahl, cinq vies*, Nueva York, Taschen, 2000, y el documental de Leni Riefenstahl, *Triumph des Willens [El triunfo de la voluntad]*, Berlín, 1935.
146. Cf. Marcel Gauchet, con François Azouvi y Sylvain Piron, *La Condition historique. Entretien*, París, Stock, 2003: «Será la ambición loca de los totalitarismos: meter el diablo democrático en la botella religiosa» (p. 292).
147. Cf. Philippe Burrin, *Fascisme, nazisme, autoritarisme*, París, Éd. du Seuil, col. «Points», 2000, p. 42.
148. «Männliche Literatur», en Manfred Diersch (dir.), *Kritik in der Zeit*, Halle, Leipzig, Mitteldeutscher Verlag, 1985, p. 249, citado por George L. Mosse, *L'Image de l'homme. L'invention de la virilité moderne*, trad. fr. de Michèle Hechter, París, Abbeville, 1997, reed., Pocket, col. «Agora», p. 164.
149. Cf. George L. Mosse, *ibid.*, cap. «Le nouvel homme fasciste», p. 177.
150. F. J. Kluhn, «Von Sinn des SA-Wehrabzeichens», *Nationalsozialistische Monatshefte*, vol. 108, n° 10, marzo 1939, p. 189.

151. Leni Riefenstahl, citada por George L. Mosse, *De la Grande Guerre au totalitarisme. La brutalisation des sociétés européennes*, París, Hachette, col. «Pluriel», 1999, p. 135 [1ª ed., 1990].
152. Leni Riefenstahl, *Olympiad [Los dioses del estadio]*, Berlín, 1936.
153. B. John Zavrel, *Arno Breker. The Divine Beauty in Art*, Nueva York, West Art Pub, 1986.
154. Cf. Siegfried Kracauer, *Die Angestellten*, Fráncfort del Meno, Frankf. Societät-Druckerei, 1930, piden gimnasia y belleza a los empleados.
155. George L. Mosse, *De la Grande Guerre au totalitarisme, op. cit.*, p. 211.
156. «La jeunesse américaine», *France Illustration*, 9 de febrero de 1946.
157. Cf. Pierre Seurin, «L'éducation physique et le sport», *L'Homme sain*, nºs 1 y 2, 1956, citado por Yves Travaillot y Marc Tabor, *Histoire de l'éducation physique, op. cit.*, p. 184.
158. Maurice Baquet, «Esquisse d'une doctrine d'éducation sportive», *INS*, 1947, p. 4.
159. Vincent Auriol, «Discours de réception des champions olympiques à l'Élysée», 13 de noviembre de 1952, *Revue EPS*, nº 13, 1952, p. 44.
160. Respecto a las cifras totales de deportistas federados antes de 1950, cf. *l'Encyclopédie générale des sports...*, *op. cit.*
Respecto a las cifras totales de deportistas federados después de 1950, cf. Lucien Herr, «Quelques indications chiffrées sur les fédérations sportives françaises», en Christian Pociello (dir.), *Sports et société. Approche socio-culturelle des pratiques*, París, Vigot, 1981.
161. Cf. Yves Travaillot y Marc Tabor, *Histoire de l'éducation physique, op. cit.*, p. 188.
162. Yves Lequin, «De la croissance à la crise, commerçants, ouvriers, employés», en Yves Lequin (dir.), *Histoire des Français, XIX^e-XX^e siècle, op. cit.*, t. II, p. 583.
163. Cf. Marianne Amar, *Nés pour courir: sport, pouvoirs et rébellions, 1944-1958*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1987, p. 77.
164. *Ibid.*
165. *Ibid.*, p. 75.
166. Dominique Jameux, *Fausto Coppi: l'échappée belle, Italie 1945-1960*, París, Éd. Austral/Arte, 1996, 4ª de cubierta.
167. James Huntington-Whiteley (dir.), *The Book of British Sporting Heroes*, introducción de Richard Holt, Londres, National Portrait Gallery, 1998, p. 164.
168. Joffre Dumazedier, «Le sport devient-il un fléau social?», *La Vie de la FSGT*, 1 de febrero de 1952, p. 3.

169. Jean Queval, «Le sport et les athlètes», en Roger Caillois (dir.), *Jeux et sports*, Paris, Gallimard, col. «Encyclopédie de La Pléiade», 1967, p. 1225.
170. Louis Manceron, «Les effets physiologiques du sport», en Jean Dauven (dir.), *Encyclopédie des sports*, Paris, Larousse, 1961, p. 15. [Ed. en español: *Enciclopedia de los deportes*, trad. de Carlos Gerhard, Francisco González Aramburu y Martí Soler, México, Siglo XXI, 1968].
171. Joffre Dumazedier, *La Civilisation des loisirs*, Paris, Éd. du Seuil, 1964.
172. Marianne Amar, *Nés pour courir*, *op. cit.*, p. 81.
173. *Le Figaro*, 1 de septiembre de 1960.
174. *L'Équipe*, 31 de agosto de 1960.
175. *L'Équipe*, 19-20 de septiembre de 1960.
176. Decreto de 13 de diciembre de 1960 (*Bulletin officiel de l'éducation nationale [BOEN]*) por el que se crea el Conseil national des sports.
177. Cf. «Les activités physiques et le sport face à l'État», en Jean-Paul Clément, Jacques Defrance y Christian Pociello, *Sport et pouvoirs au XX^e siècle*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1994, p. 33 y ss.
178. Cf. la ley de 28 de julio de 1961 (*BOEN*).
179. Cf. la circular de 21 de agosto de 1962 (*BOEN*) que aporta «instrucciones para la organización de las actividades deportivas».
180. Évelyne Combeau-Mari, «Les années Herzog et la sportivisation de l'éducation physique (1958-1966)», *Spirales*, n^{os} 13-14, 1998.
181. Cf. Christian Pociello (dir.), *Sports et société*, *op. cit.*, p. 100.
182. Frédéric Thiriez, «Cinq vérités sur le "foot-business"», *Le Monde*, 27-28 de febrero de 2005.
183. Cf. Christian Pociello, *Les Cultures sportives*, Paris, PUF, 1995, «Esquisse d'une anthropologie des gestes sportifs», p. 89 y ss.
184. Cf. *Les Pratiques sportives en France. Résultats de l'enquête menée en 2000 par le ministère des Sports et l'Institut national du sport et de l'éducation physique*, Paris, INSEP, 2002, p. 105n.
185. Cf. *ibid.*, p. 109.
186. Jean-Paul Clément, «L'aïkido et le karaté», *Esprit*, abril 1987, *Le Nouvel Âge du sport*, p. 114.
187. Cf. Jean-Jacques Bozonnet, «L'apparition de nouvelles pratiques», en *Sport et société*, Paris, Le Monde, 1996, p. 41.
188. Gibus de Soultrait, «Le surf et l'autre», en Jean-Pierre Augustin (dir.), *Surf Atlantique, les territoires de l'éphémère*, Burdeos, Éd. de la Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine, 1994, p. 220.

189. *Le Monde*, 28 de abril de 2000.
190. Anne-Marie Waser, «Les randonnées parisiennes: la rue comme lieu d'expression du changement?», en Alain Loret y Anne-Marie Waser (dirs.), *Glisse urbaine, l'esprit roller: liberté, apesanteur, tolérance*, París, Autrement, 2001, p. 85.
191. Christian Pociello, «Les éléments contre la matière, sportifs glisseurs et sportifs rugueux», *Esprit*, febrero 1982, p. 30.
192. «Introduction», en Alain Loret y Anne-Marie Waser (dirs.), *Glisse urbaine, l'esprit roller, op. cit.*, p. 20.
193. Corredor entrevistado en *Le Point*, 6 de julio de 1981.
194. Citado por Sylvie Crossman, «Ô corps, mon amour...», *Autrement*, noviembre 1981, *Californie*, p. 93.
195. «Des semelles intelligentes pour chaussures de course», *Le Monde*, 29 de marzo de 2005.
196. Cf. Maurice Greene, ex campeón de Sydney, entrevistado por *Libération* el 25 de febrero de 2005: «Es verdad que estaba cansado, pero enseguida recuperé las sensaciones. Mi cuerpo se recupera bien y me siento en forma».
197. Moshe Feldenkrais, *La Conscience du corps*, París, Robert Laffont, 1971, p. 57 [1ª ed., Tel-Aviv, 1967].
198. Véase «El cuerpo del "interior"», pp. 179-180 de este volumen.
199. Bernard Aucouturier, «La relaxation en rééducation de l'attitude», *Éducation physique et sport*, n° 83, 1966, p. 39.
200. Louis Picq y Pierre Vayer, *Éducation physique et arriération mentale*, París, Doin, 1968, p. 24 [1ª ed., 1960].
201. Moshe Feldenkrais, *La Conscience du corps, op. cit.*, p. 57.
202. Simonne Romain, *Structuration mentale par les exercices Romain*, París, Épi, 1975, p. 95.
203. John Syer y Christopher Connolly, *La Préparation psychique du sportif. Le mental pour gagner*, París, Robert Laffont, 1988, p. 57 [1ª ed. ingl., 1984].
204. *Ibid.*, p. 70.
205. Marie-Louise Orlic, *L'Éducation gestuelle, méthode de rééducation psychomotrice*, París, ESF, 1967, p. 5.
206. John Syer y Christopher Connolly, *La Préparation psychique...*, *op. cit.*, p. 34.
207. Jean Le Boulch, *L'Éducation par le mouvement*, París, ESF, 1966, p. 18.
208. Las primeras investigaciones son las de Edmund Jacobson en la década de 1930. Cf. *Progressive Relaxation. A Physiological and Clinical Investigation of Muscular States and Their Significance in Psychology and Medical Practice*, Chicago, The University of Chicago Press, 1929.

209. *L'Équipe-magazine*, número especial *Sport et techno*, 8 de mayo de 1993, p. 38.
210. Jack H. Wilmore y David L. Costill, *Physiologie du sport et de l'exercice*, Bruselas, De Boeck, 2002, p. 77 [1ª ed. estadounidense, 1994].
211. Cf. Marc Durand, «Traitement de l'information dans l'acquisition des habiletés motrices», artículo citado en Jean-Paul Clément y Michel Herr (dirs.), *L'Identité de l'éducation physique scolaire au XX^e siècle*, Clermont-Ferrand, AFRAPS, 1993, p. 293.
212. Lili Ehrenfried, *De l'éducation du corps à l'équilibre de l'esprit*, París, Aubier, 1956, p. 28.
213. Cf. Gaston Meyer y Serge Laget, *Le Livre d'or du sport français, 1845-1945*, París, Chêne, 1978, p. 189.
214. Como por ejemplo el equipo francés de rugby en *L'Équipe*, 4 de julio de 1994.
215. Marie-José Houareau, «Les techniques du corps», en *L'Encyclopédie pour mieux vivre*, París, Retz, 1978, p. 405.
216. Catherine Dreyfus, *Les Groupes de rencontre*, París, Retz-C.E.P.L., 1975, p. 127.
217. Thérèse Bertherat, col. Carol Bernstein, *Le corps a ses raisons: auto-guérison et anti-gymnastique*, París, Éd. du Seuil, 1976, p. 71.
218. Cf. Jean-Paul Pianta, *La Révolution du mieux-être*, París, Ramsay, 1998.
219. Cf. Sylvie Bertin y Bertrand Machet, *Forme santé beauté*, París, Aubanel, 2003.
220. Cf. «Mon corps, adversaire ou partenaire?», *Psychologies magazine*, noviembre 2000.
221. Cf. p. 174 de este volumen.
222. Publicidad de los gimnasios Vitatop en 1981, cf. Olivier Bessy, «Les salles de gymnastique, un marché du corps et de la forme», *Esprit*, abril 1987, *Le Nouvel Âge du sport*.
223. Cf. Olivier Bessy, *ibid.*, p. 82. Sólo la cifra de gimnasios pasó de uno a diez entre 1980 y 1985: los frecuentaban más de 50.000 personas en 1985.
224. *Vital*, octubre 1981.
225. Publicidad de los Ken Club en 1981, cf. Olivier Bessy, «Les salles de gymnastique...», art. citado.
226. *Vital*, noviembre 1981.
227. Publicidad de los Gymnase Club en 1981, cf. Olivier Bessy, «Les salles de gymnastique...», art. citado.

228. *Vital*, octubre 1981.
229. Publicidad Vitatop, 1981.
230. Olivier Bessy, «Les salles de gymnastique...», art. citado, p. 85.
231. *Top santé*, junio 1992, p. 81.
232. «Divertissez-vous avec nos jeux santé», *Le Journal des Français, santé*, septiembre-octubre 1992, p. 25.
233. «Gagnez des séjours dans des écoles du dos», *Santé magazine*, agosto 1992, p. 38.
234. *Ibid.*, p. 70.
235. *Santé magazine*, septiembre 1992, p. 16.
236. *Santé magazine*, febrero 1992, p. 99.
237. *Vrai santé*, n° 3, 1992.
238. *Vital*, noviembre 1981.
239. Josette Rousselet-Blanc (dir.), *Mieux être en 1.000 questions*, París, Flammarion, 1992, «Le sport», p. 344.
240. Claire Carrier, *Le Champion, sa vie, sa mort, psychanalyse de l'exploit*, París, Bayard, 2002, p. 321.
241. *Ibid.*, p. 320.
242. Christine Arron, entrevista, *Le Monde*, 6-7 de marzo de 2005.
243. Cf. el clásico de Daniel Bell, *Les Contradictions culturelles du capitalisme*, París, PUF, 1979 [1ª ed. estadounidense, 1976]. [Ed. en español: *Las contradicciones culturales del capitalismo*, trad. de Néstor A. Mínguez, Madrid, Alianza Editorial, 1977].
244. Pierre de Coubertin, «La bataille continue...», *Bulletin du Bureau international de pédagogie sportive*, Lausana, 1935, p. 7.
245. Cf. Isabelle Queval, *S'accomplir ou se dépasser. Essai sur le sport contemporain*, París, Gallimard, 2004, cap. «Le dopage», p. 243.
246. Gary I. Wadler y Brian Hainline, *L'Athlète et le Dopage. Drogues et médicaments*, París, Vigot, 1993 [1ª ed. ingl., 1991].
247. *300 médicaments pour se surpasser physiquement et intellectuellement*, París, Balland, 1988, p. 18.
248. Encontramos aquí la misma ingenuidad que evoca Irène Théry en la «pasión por la desimbolización» alrededor de las nociones de género y filiación, *Le Contrat d'union sociale en question*, París, Nota de la fundación Saint-Simon, octubre 1997, p. 22.
249. Alain Ehrenberg, «Tous dopés!», *Le Nouvel Observateur*, 19-25 de noviembre de 1998.

TERCERA PARTE: DESVIACIONES Y PELIGROS

I. EL CUERPO ANORMAL. HISTORIA Y ANTROPOLOGÍA CULTURALES DE LA DEFORMIDAD

1. Archivos de la prefectura de policía de París [APP]. DA 127. Dossier: exhibición de la mujer-mono (Claessen).
2. APP. DA 127. Dossier: Tocci, parte 1.
3. Archivos municipales de Lyon [AML]. 1129 WP 13. Dossier: Boudou, Eugène.
4. Sir Frederick Treves, *The Elephant Man and Other Reminiscences*, Londres, Cassel, 1926, p. 4; del mismo autor, la observación médica del caso: «A case of congenital deformity», *Transactions of the Pathological Society*, 1886, vol. XXXVI, pp. 494-498. Cf. también Ashley Montagu, *The Elephant Man. A Study in Human Dignity*, Nueva York, Ballantine Books, 1971; Frederick Drimmer, *Very Special People. The Struggles, Loves and Triumphs of Human Oddities*, Nueva York, Amjon, 1973; Leslie Fielder, *Freaks. Myths and Images of the Secret Self*, Nueva York, Simon & Schuster, 1978.
5. Jules Vallès, *La Rue* [1866], en *Œuvres complètes*, París, Livre Club Diderot, 1969, t. I, p. 459. La obra de Vallès constituye una fuente fundamental de información sobre el universo de los monstruos de feria en la segunda mitad del siglo XIX. Las descripciones, a veces casi etnográficas, que dedicó al mundo de los feriantes, repartidas en artículos aparecidos en *Le Figaro*, *La Parodie*, *Le Cri du peuple*, *Gil Blas*, *L'Épopée*, *L'Événement...*, se encuentran reunidos en «Les saltimbanques» (*La Rue*, *op. cit.*), «Le bachelier géant» (*Les Réfractaires* [1866], en *Œuvres complètes*, t. I, París, Gallimard, 1975, pp. 264-310) y *Le Tableau de Paris* [1883], París, Éditeurs français réunis, 1971, pp. 83-103.
6. Los testimonios son innumerables. Como el de Flaubert, de paso por Bretaña: «Hay también en un frasco de aguardiente de vino dos cerditos unidos por el vientre que, erguidos sobre las patas traseras, alzando la cola y guiñando los ojos, son, a fe mía, muy agradables» (*Par les champs et les grèves* [1847], París, Pocket, 2002, p. 69).
7. Michel Foucault, *Les Anormaux. Cours au Collège de France, 1974-1975*, París, Gallimard-Éd. du Seuil, col. «Hautes études», 1999, p. 52. [Ed. en español: *Los anormales: curso de Collège de France (1974-1975)*, trad. de Horacio Pons, Madrid, Akal, 2001].

8. Col., *Zoos humains. De la Vénus Hottentote aux reality shows*, París, La Découverte, 2002.
9. Victor Fournel, *Ce qu'on voit dans les rues de Paris*, París, A. Delahays, 1858, p. 171.
10. Auguste Debay, *Histoire des métamorphoses humaines et des monstruosités*, París, Moquet, 1845, pp. 50-51.
11. Sobre los museos de cera anatómicos, cf. Christiane Py y Cécile Vidart, «Les musées anatomiques des champs de foire», *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 60, noviembre 1985, pp. 3-10; Michel Lemire, *Artistes et mortels*, Bayona, Chabaud, 1990; «Fortunes et infortunes des préparations anatomiques, naturelles et artificielles», en Jean Clair (dir.), *L'Âme au corps. Arts et sciences, 1773-1993*, París, Réunion des Musées nationaux, Gallimard/Electa, 1993, pp. 70-101. Cf. también *Catalogue de la vente Spitzner*, París, Hôtel Drouot, 10 de junio de 1985. Sobre el Museo Grévin: Nicole Saëz-Guérif, *Le Musée Grévin, 1882-2001. Cires, histoire et loisir Parisien*, tesis, Universidad París I, 2002.
12. La enumeración de los rasgos monstruosos en el hombre o la mujer criminal es más o menos infinita en la antropología criminal de finales del siglo XIX, sobre todo la que se inspiró en los trabajos de Cesare Lombroso. En una literatura crítica sumamente abundante sobre la cuestión, nos limitaremos aquí a mencionar el cuadro reciente y completo que se encuentra en la tesis de Sylvie Châles-Courtine, *Le Corps criminel. Approche socio-historique des représentations du corps criminel*, París, EHESS, 28 de febrero de 2003.
13. De un amplio conjunto crítico sobre estas cuestiones, nos quedaremos aquí con: Dominique Kalifa, *L'Encre et le Sang. Récits de crime et société à la Belle Époque*, París, Fayard, 1995; Íd., *Crime et culture au XIX^e siècle*, París, Perrin, 2005; Frédéric Chauvaud, *Les Experts du crime. La médecine légale en France au XIX^e siècle*, París, Aubier, 2000; Anne-Emmanuelle Demartini, *L'Affaire Lacenaire*, París, Aubier, 2001; Michelle Perrot (ed.), *Les Ombres de l'histoire. Crime et châtement au XIX^e siècle*, París, Flammarion, 2001; Marc Renneville, *Crime et folie. Deux siècles d'enquête judiciaire*, París, Fayard, 2003.
14. Cf. Jean-Jacques Courtine, «Le désenchantement des monstres», prefacio a la obra de Ernest Martin, *Histoire des monstres, de l'Antiquité jusqu'à nos jours [1880]*, Grenoble, Jérôme Million, 2002.
15. Michel Foucault, *Les Anormaux, op. cit.*, p. 53. La cursiva es mía.
16. «Esta emergencia del poder de normalización, la manera en que se formó, la manera en que se instaló sin que se apoyara nunca en una única institución

sino por medio del juego que llegó a establecer entre diferentes instituciones, extendió su soberanía en nuestra sociedad; eso es lo que me gustaría estudiar» (Michel Foucault, *Les Anormaux*, *op. cit.*, p. 24).

17. Georges Canguilhem, *La Connaissance de la vie* [1952], París, Vrin, 1965, p. 228.
18. Encontraremos en la obra de Tony Bennett un estudio del papel de esos dispositivos de exhibición en la canalización de la muchedumbre en el recinto de las Exposiciones Universales o de los museos: «The exhibitionary complex», en Nicholas B. Dirks, Geoff Eley y Sherry B. Ortner (dirs.), *Cultural/Power/History. A Reader in Contemporary Social Theory*, Princeton, Princeton University Press, 1994, pp. 123-154; también: *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*, Nueva York, Routledge, 1995. Y en la obra de Vanessa Schwartz un análisis de la constitución de una cultura visual de masas que conduce a la formación de una sociedad de espectadores que consumen ficciones realistas de lo real (*Spectacular Realities. Early Mass Culture in Fin-de-siècle Paris*, Berkeley, University of California Press, 1998).
19. Sumamente prolífica durante el transcurso de las tres últimas décadas del siglo, constituye una fuente básica de información sobre los espectáculos de la capital. Demasiado abundante para citarla aquí en su totalidad, proporcionó a Walter Benjamin la base de la documentación para *Paris, capitale du XIX^e siècle*. Se puede encontrar un cuadro muy completo en la bibliografía de la excelente obra de Jean-Pierre Arthur Bernard: *Les Deux Paris. Les représentations de Paris dans la seconde moitié du XIX^e siècle*, Seyssel, Champ Vallon, 2001.
20. Victor Fournel, *Le Vieux Paris: fêtes, jeux et spectacles*, Tours, Alfred Mame et fils, 1887, pp. 361-362.
21. APP. DB 202. Inventario hecho en 1900 por E. Gréard, encargado del control de las ferias en la prefectura de policía.
22. «La foire aux pains d'épices», *Le Réveil*, 12 de enero de 1880.
23. Sobre las antiguas ferias londinenses, cf. sobre todo Henry Morley, *Memoirs of Bartholomew Fair*, Londres, Chapman and Hall, 1859.
24. A propósito de la exposición de monstruos humanos en Londres en los siglos XVIII y XIX, cf. la obra insustituible de Richard Altick, *The Shows of London*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press / Londres, Belknap, 1978. Sobre las diversiones urbanas en la Inglaterra del siglo XIX, cf. Helen Elizabeth Meller, *Leisure and the Changing City, 1870-1914*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1976; James Walvin, *Leisure and Society, 1830-1950*, Lon-

dres/Nueva York, Longman, 1978; Peter Bailey, *Leisure and Class in Victorian England*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1978; Hugh Cunningham, *Leisure in the Industrial Revolution, 1780-1880*, Londres, Croom Helm, 1980; John K. Walton y James Walvin (dirs.), *Leisure in Britain, 1780-1939*, Manchester, Manchester University Press, 1983; Peter Stallybrass y Allon White, *The Politics and Poetics of Transgression*, Ithaca, Cornell University Press, 1986. Sobre la constitución de la esfera de la diversión urbana en los siglos XIX y XX, cf. Alain Corbin (dir.), *L'Avènement des loisirs*, París, Aubier, 1995.

25. Cf. Richard Altick, *The Shows of London*, *op. cit.*, pp. 235-267.
26. Sobre Barnum, cf. Phineas Taylor Barnum, *The Life of P.T. Barnum, Written by Himself*, Nueva York, Redfield, 1855; Íd., *Struggles and Triumphs, or Forty Years' Recollections of P.T. Barnum Written by Himself*, Nueva York, American News Company, 1871; y Arthur H. Saxon (ed.), *Selected Letters of P.T. Barnum*, Nueva York, Columbia University Press, 1983. Sobre Barnum, cf. especialmente Neil Harris, *Humbug. The Art of P.T. Barnum*, Chicago, The University of Chicago Press, 1973; Arthur H. Saxon, *P.T. Barnum. The Legend and the Man*, Nueva York, Columbia University Press, 1989; William T. Alderson (dir.), *Mermaids, Mummies and Mastodons. The Emergence of the American Museum*, Washington (D.C.), American Association of Museums, 1992; Philip B. Kunhardt III y Peter W. Kunhardt, *P.T. Barnum. America's Greatest Showman*, Nueva York, Alfred A. Knopf, 1995; Andrea Stulman Dennett, *Weird and Wonderful. The Dime Museum in America*, Nueva York, Nueva York University Press, 1997; Bluford Adams, *E Pluribus Barnum. The Great Showman and the Making of US Popular Culture*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997; Benjamin Reiss, *The Showman and the Slave. Race, Death and Memory in Barnum's America*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 2001; también Jean-Jacques Courtine, «De Barnum à Disney», *Cahiers de médiologie*, n° 1, 1996, pp. 72-81.
27. Phineas Taylor Barnum, *Barnum's Own Story* [1927], Gloucester, Peter Smith, 1972, p. 120.
28. Sobre la historia de los *freak shows* en Estados Unidos, cf. principalmente la obra fundamental de Robert Bogdan, *Freak Show. Presenting Human Oddities for Amusement and Profit*, Chicago, The University of Chicago Press, 1988; también Rosemarie Garland Thompson (dir.), *Freakery. Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*, Nueva York, Nueva York University Press, 1996; Rachel Adams, *Sideshow U.S.A. Freaks and the American Cultu-*

ral Imagination, Chicago, The University of Chicago Press, 2001. Para un repertorio de las monstruosidades que se exhibían en los escenarios norteamericanos, y en el mundo anglosajón en general, cf. Framley Steelcroft, «Some peculiar entertainments», *Strand Magazine*, vol. 6, marzo-mayo 1896, pp. 328-335 y 466-474; William G. FitzGerald, «Side-Shows», *Strand Magazine*, vols. 13-14, marzo-diciembre 1897, pp. 320-328, 407-416, 521-528, 776-780, 91-97 y 152-157; George M. Gould y Walter L. Pyle, *Anomalies and Curiosities of Medicine*, Filadelfia, W.B. Saunders, 1897; George C. Odell, *Annals of the Nueva York Stage* [1801-1894], 15 vols., Nueva York, Columbia University Press, 1927-1949; Charles J. S. Thompson, *The Mystery and Lore of Monsters. With Accounts of Some Giants, Dwarfs and Prodigies*, Londres, Williams & Norgate, 1930 (reed., Londres, Senate Books, 1996). Y más recientemente Martin Howard, *Victorian Grotesque*, Londres, Jupiter Books, 1977; Ricky Jay, *Learned Pigs & Fireproof Women*, Nueva York, Villard Books, 1986.

29. Con excepción de las «personas de color», simplemente toleradas en la única sesión que les fue reservada antes de la década de 1860 (anuncio aparecido en el *New York Tribune*, 27 de febrero de 1849).
30. Sobre la frenología en la cultura popular y erudita en Estados Unidos, cf. por ejemplo Charles Colbert, *A Measure of Perfection. Phrenology and Fine Arts in America*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1997.
31. Sobre la invención de Barnum de los *baby shows*, cf. «Diapers and dimples», *US Democratic Review*, abril 1855; «The baby show», *New York Times*, 18 de junio de 1855; «The baby bazaar», *Vanity Fair*, 14 de junio de 1862; y Bluford Adams, *E Pluribus Barnum*, *op. cit.*
32. «Este cambio es considerable. Antes de su absorción por los museos, las curiosidades humanas flotaban de manera precaria, desarraigada. Al encuadrarse en los museos y más tarde en los circos, los exhibidores y sus curiosidades se incorporaban a una industria en pleno desarrollo, la industria de la diversión popular» (Robert Bogdan, *Freak Show*, *op. cit.*, p. 34).
33. Phineas Taylor Barnum, *Barnum's Own Story*, *op. cit.*, pp. 47-67; cf. también Benjamin Reiss, *The Showman and the Slave*, *op. cit.*; Jan Bondeson, «The Feejee mermaid», *The Feejee Mermaid and Other Essays in Natural and Unnatural History*, Ithaca, Cornell University Press, 1999; James W. Cook, «The Feejee mermaid and the market revolution», *The Arts of Deception. Playing with Fraud in the Age of Barnum*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 2000.

34. «Por “modo de presentación” entiendo un conjunto normalizado de técnicas, de estrategias y de estilos del que se servían los empresarios de espectáculos para construir monstruos» (Robert Bogdan, *Freak Show*, *op. cit.*, pp. 104-105).
35. APP. DA 127. Dossier: Tocci, parte 2.
36. Jules Vallès, *Les Réfractaires*, *op. cit.*, p. 264.
37. «Los escolares se daban cita en las barracas, había conciliábulos, apuestas, se hablaba de amores y de otras cosas... El gran Fulano decía que su primo la había visto sin velo, y nos dejaba boquiabiertos, jadeantes con el relato de su visita. ¡Ah! Su pierna nos obsesionaba; su mentón y su pecho hicieron surgir cantidades de enamorados y de celosos en la clase de segundo. Quizá yo era el único que ansiaba la verdad, tomaba notas y esperaba que llegase la hora en que pudiera levantar de una manera segura el calzón que cubría aquel misterio» (Jules Vallès, *La Rue*, *op. cit.*, p. 489).
38. *Ibid.*, pp. 488-489. Cursivas y mayúsculas son de Vallès.
39. Sir Frederick Treves, *The Elephant Man...*, *op. cit.*, p. 13.
40. Victor Fournel, *Ce qu'on voit...*, *op. cit.*, pp. 158-159.
41. «El monstruo es lo mixto [...]. Transgresión, en consecuencia, de los límites naturales, transgresión de las clasificaciones, transgresión del cuadro, transgresión de la ley como cuadro: en efecto, de eso se trata cuando hablamos de monstruosidad» (Michel Foucault, *Les Anormaux*, *op. cit.*, pp. 58-59).
42. Georges Canguilhem, «La monstruosité et le monstrueux», en *La Connaissance de la vie*, *op. cit.*, pp. 171-172. Se encuentran en la obra de Canguilhem indicaciones sobre la monstruosidad en *Le Normal et le Pathologique*, París, PUF, 1991, 2ª parte, II, pp. 77-117 [1ª ed. con el título *Essai sur quelques problèmes concernant le normal et le pathologique*, 1943], y en *Idéologie et rationalité dans l'histoire des sciences de la vie*, París, Vrin, 2ª ed., 1981, 2ª parte, III, pp. 121-139 [1ª ed., 1977].
43. Cf. Jean-Jacques Courtine, «Le désenchantement des monstres», art. citado; Íd., «Le corps inhumain», en Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine y Georges Vigarello (dirs.), *Histoire du corps*, t. I, *De la Renaissance aux Lumières*, París, Éd. du Seuil, 2005, pp. 371-386. [Ed. en español: *Historia del cuerpo*, t. I, *Del Renacimiento al Siglo de las Luces*, «El cuerpo inhumano», trad. de Núria Petit y Mónica Rubio, Madrid, Taurus, 2005].
44. Según la expresión de Georges Canguilhem, «La monstruosité et le monstrueux», art. citado, p. 221.
45. Esta opinión se ha detallado en otro lugar (cf. Jean-Jacques Courtine, «Le corps inhumain», art. citado). Suspensión del lenguaje, temblor de la mira-

da, desestabilización de la experiencia perceptiva resultante del encuentro repentino con el cuerpo monstruoso, *el monstruo* es algo del orden de lo real, es decir, irrepresentable. En cuanto a *lo monstruoso*, es producto del discurso, circulación de imágenes, consumo atento y curioso de signos, inscripción del monstruo en el campo imaginario de la representación.

46. La tradición, procedente del teatro de feria, se remonta al siglo anterior (cf. Jean-Jacques Courtine, «Le théâtre des monstres. Les exhibitions tératologiques au XVIII^e siècle», *Cahiers de la Comédie-Française*, n° 33, otoño 1999, pp. 49-59). La teatralización de los monstruos se extiende en el siglo XIX: Claude-Ambroise Seurat, «el esqueleto viviente», inspira en 1825 en Londres una obra epónima; Harvey Leech, «el enano mosca», interpreta sucesivamente los papeles de un gnomo, de un babuino y de una mosca en el Bowery Theatre en 1840, mientras que Tom Thumb triunfa poco después en los escenarios parisinos bajo los rasgos de Pulgarcito.
47. Cf. Robert Bogdan, *Freak Show, op. cit.*, p. 104.
48. En una literatura abundante sobre los primeros siameses, cf. sobre todo Irving y Amy Wallace, *The Two*, Nueva York, Simon & Schuster, 1978; y, de un modo novelado, Darin Strauss, *Chang and Eng. A Novel*, Nueva York, Thumh Books, 2001.
49. Cf. Phineas Taylor Barnum, *Barnum's Own Story, op. cit.*, pp. 133-190. Tom Thumb fue recibido una vez en la corte de Bélgica, tres veces en la corte de Francia y tres veces en Buckingham Palace. La familia real inglesa, probablemente nostálgica de los tiempos lejanos en que los reyes tenían enanos en la corte, recibió poco después a los dos hermanos y la hermana Mackinlay, enanos escoceses, y después a los «liliputienses aztecas» inventados por Barnum en 1853.
50. Acerca de la teatralización de los «hombres-tronco», cf. Jean-Jacques Courtine, «Curiosités humaines, curiosité populaire. Le spectacle de la monstruosité au XVIII^e siècle», en Nicole Jacques-Chaquin y Sophie Houdard (dirs.), *Curiosité et libido sciendi de la Renaissance aux Lumières*, t. II, Fontenay-aux-Roses, ENS Ed., 1998, pp. 499-515.
51. Guyot-Daubès, «N.-W. Kobelkoff ou l'homme-tronc», *La Nature*, n° 660, 23 de enero de 1886, pp. 113-115.
52. Nos basamos aquí en los trabajos de Paul Schilder sobre la imagen del cuerpo: «La unidad de la imagen del cuerpo refleja así la tendencia vital a la unidad biológica» (Paul Schilder, *L'Image du corps. Étude des forces constructives de la psyché*, París, Gallimard, 1968, p. 207 [1^a ed., 1950]). Recordaremos a

este respecto la importancia de la obra ulterior de Didier Anzieu (*Le Moi-peau*, París, Dunod, 1985). La tesis de Pierre Ancet tiene el interés de haber sabido plantearse en el mecanismo fenomenológico de su percepción la cuestión de las representaciones comunes y científicas de la monstruosidad (*Représentations communes et scientifiques à l'époque de la tératologie positive*, tesis de doctorado de filosofía, Universidad de Borgoña, 10 de diciembre de 2002; aparecerá con el mismo título, París, PUF, 2005).

53. Aparte de Brady, el otro gran fotógrafo de monstruos en los Estados Unidos de los veinte últimos años del siglo XIX fue Charles Eisenman; su estudio de la Bowery, epicentro del teatro de lo deforme en la capital de los monstruos que era entonces Nueva York, vio desfilar a los *freaks* más famosos (cf. Michael Mitchell, *Monsters of the Gilded Age*, Toronto, Gage, 1979; y Robert Bogdan, *Freak Show*, *op. cit.*, pp. 12-16).
54. Serie tan abundante y popular que todavía se encuentran hoy numerosos ejemplares en los rastros. Impresas en Nancy, llevaban la anotación: «Exijan el sello de Mme Delait».
55. Como lo cuenta un viajero en 1878 de vuelta de una excursión por Borgoña: «El viajero, que se había relacionado poco con Cooper o con Gustave Aimard, que recorría el Morvan hace unos pocos años, podía preguntarse, al ver los “wighams” que formaban aquellas aldeas, si no habría caído por casualidad en medio de alguna tribu india perdida en plena Francia; y un guerrero comanche o apache que saliera de aquellas tiendas no le habría sorprendido mucho» (citado por Jean-Didier Urbain, *L'Idiot du voyage: histoires de touristes*, París, Payot, 1993, p. 210 [ed. en español: *El idiota que viaja*, trad. de Soledad Guilarte, Madrid, Endymion, 1992]).
56. Sobre las Exposiciones Universales parisinas, cf. especialmente Pascal Ory, *Les Expositions universelles de Paris*, París, Ramsay, 1982.
57. Sobre los Tocci, cf. Ernest Martin, *Histoire des monstres...*, *op. cit.*; Íd. en *Scientific American*, 12 de diciembre de 1892; Íd., *A View of Human Nature. Tocci, The Two-Headed Boy (Giovanni and Giacomo). The Greatest Human Phenomenon Ever Seen Alive*, Boston, Charles F. Libbie, 1892; Íd., «Some human freaks: the Tocci», *The Million*, Londres, 22 de octubre de 1892; George C. Odell, «The Tocci twins», *Annals of the New York Stage, 1801-1894*, Nueva York, AMS Press, vol. XV [1891-1894]; Frederick Drimmer, *Very Special People. The Struggles, Loves and Triumphs of Human Oddities*, Nueva York, Amjon, 1973; Martin Howard, *Victorian Grotesque*, *op. cit.*; Leslie Fiedler, *Freaks*, *op. cit.*; Martin Monestier, *Les Monstres. Le fabuleux univers des*

- oubliés de Dieu*, París, Tchou, 1978. Y también la novela que inspiraron a Mark Twain, *Pudd'nhead Wilson and Those Extraordinary Twins* [1894], Nueva York, Bantam, 1984. Los Tocci probaron suerte en el Nuevo Mundo, donde desembarcaron en 1892. Tras haber hecho fortuna en el país de Barnum, acabaron por instalarse en Venecia donde, según cuenta su leyenda, se casaron con dos hermanas y se retiraron del mundo para acabar sus días felices al abrigo de las miradas ajenas.
58. «De manera general, el horror y la monstruosidad no tienen vocación de integrarse en el marco de la representación. Resisten a las categorías por medio de las cuales la mirada común se reconoce entre los vivos y las cosas [...]. Es monstruosa toda forma que produce su propia regla de aparición» (Robert Pujade, «La catastrophe et le phénomène», en Robert Pujade, Monique Sicard y Daniel Wallach [dirs.], *À corps et à raison. Photographies médicales, 1840-1920*, París, Marval, 1995, p. 92).
59. Cf. Auguste Burais, *Applications de la photographie à la médecine*, París, Gauthier-Villars, 1896; Albert Londe, *La Photographie médicale, applications aux sciences médicales et physiologiques*, París, Gauthier-Villars, 1893; Georges Didi-Huberman, *Invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, París, Macula, 1982; Stanley B. Burns, *Early Medical Photography in America (1839-1883)*, Nueva York, The Burns Archive, 1983; Jean-Claude Lemagny y André Rouillé (dirs.), *Histoire de la photographie*, París, Bordas, 1986 [ed. en español: *Historia de la fotografía*, trad. de Fabián García-Prieto, Madrid, Mr Ediciones, 1988]; André Rouillé y Bernard Marbot, *Le Corps et son Image. Photographies du XIX^e siècle*, París, Contrejour, Bibliothèque nationale, 1986; Daniel M. Fox y Christopher Lawrence, *Photographing Medicine. Image and Power in Britain and America since 1840*, Nueva York, Greenwood Press, 1988; Jean Clair (dir.), *L'Âme au corps. Arts et sciences, 1793-1993*, *op. cit.*; Robert Pujade, Monique Sicard y Daniel Wallach, *À corps et à raison*, *op. cit.*
60. Georges Canguilhem, «La monstruosité et le monstrueux», art. citado, p. 178.
61. Es precisamente ante la imagen de una mirada que fija el observador y de una focalización realista en los órganos sexuales, donde Abigail Solomon-Godeau encuentra en la misma época los indicios de una modernización de los dispositivos pornográficos que ponen en escena al cuerpo femenino: «Pero si uno de los polos de la representación se refiere a la eliminación de todo lo que no es el sexo femenino, el otro privilegia la especificidad de la mirada. Son

esas fotografías —en las que el modelo femenino mira al objetivo del aparato, encontrándose así con la mirada del espectador— las que se desprenden de manera tan espectacular de los modos tradicionales de la pornografía» («The legs of the countess», en Emily Apter y William Pietz [dirs.], *Fetishism as Cultural Discourse*, Ithaca, Cornell University Press, 1993, p. 297). Pero el ejemplo de las exhibiciones teratológicas muestra que ese dispositivo estaba lejos de referirse solamente al sexo femenino.

62. APP. DA 127. Dossier: Tocci, parte 5.
63. Sir Frederick Treves, *The Elephant Man...*, *op. cit.*, p. 15.
64. Étienne Geoffroy Saint-Hilaire, *Philosophie anatomique des monstruosités humaines*, París, 1822; Isidore Geoffroy Saint-Hilaire, *Histoire générale et particulière des anomalies de l'organisation chez les animaux, ou Traité de tératologie*, París, Baillière, 1832-1836. Sobre los Geoffroy Saint-Hilaire y el contexto de su trabajo, véase sobre todo Théophile Cahn, *La Vie et l'Œuvre d'Étienne Geoffroy Saint-Hilaire*, París, PUF, 1962; Toby Appel, *The Cuvier-Geoffroy Debate: French Biology in the Decades before Darwin*, Oxford, Oxford University Press, 1987; Bernard Balan, *L'Ordre et le Temps: l'anatomie comparée et l'histoire des vivants au XIX^e siècle*, París, Vrin, 1979; Edward Stuart Russell, *Form and Function. A Contribution to the History of Animal Morphology*, Londres, Murray, 1916; Adrian Desmond, *The Politics of Evolution. Morphology, Medicine, and Reform in Radical London*, Chicago, The University of Chicago Press, 1989; Hervé Le Guyader, *Geoffroy Saint-Hilaire, 1772-1844. Un naturaliste visionnaire*, París, Belin, 1998.
65. Sobre la historia de la teratología en los siglos XIX y XX, cf. sobre todo Ernest Martin, *Histoire des monstres...*, *op. cit.*; Étienne Wolff, *La Science des monstres*, París, Gallimard, 1948; «La genèse des monstres», en *Biologie*, París, Gallimard, col. «Encyclopédie de la Pléiade», 1965; Jean-Louis Fischer, *Monstres. Histoire du corps et de ses défauts*, París, Syros/Alternatives, 1991; Pierre Ancet, «Monstres», en Dominique Lecourt (dir.), *Dictionnaire de la pensée médicale*, París, PUF, 2004; Íd., *Représentations communes et scientifiques...*, *op. cit.*; Pierre Ancet, Jean-Jacques Courtine, «Le désenchantement des monstres», art. citado, que retoma en parte los términos de ese primer punto; Jean-Claude Beaune (dir.), *La Vie et la Mort des monstres*, Seyssel, Champ Vallon, 2004; Armand Marie Leroi, *Mutants. On Genetic Variety and the Human Body*, Nueva York, Viking, 2003.
66. Isidore Geoffroy Saint-Hilaire, *Histoire générale et particulière des anomalies...*, *op. cit.*, p. 18.

67. «Las leyes de la anomalía no son más que corolarios de las leyes más generales de la organización» (*ibid.*, p. XI).
68. *Ibid.*, p. 18.
69. Camille Dareste, *Recherches sur la production artificielle des monstruosités, ou Essai de tératogénie expérimentale*, París, Reinwald, 1891.
70. *Ibid.*, p. 376. Sobre este punto y la historia de la teratología hasta la década de 1950, cf. Jean-Louis Fischer, *Monstres, op. cit.*, pp. 102-110.
71. Étienne Wolff, *La Science des monstres, op. cit.*, p. 13.
72. «Dan cuenta de la mayoría de las malformaciones existentes; responden aún, en grandes líneas, a las necesidades actuales» (*ibid.*, p. 17).
73. «En esta obra seguiré el ejemplo de esos [...] anatomistas y distinguiré como ellos [...] las monstruosidades de las demás desviaciones de un tipo específico [...] porque comparto la repugnancia que sentían al llamar “monstruos” a seres apenas diferentes del estado normal» (Isidore Geoffroy Saint-Hilaire, *Histoire générale et particulière des anomalies...*, *op. cit.*, pp. 30-31).
74. Sobre este punto, cf. la contribución de Henri-Jacques Stiker, «Nouvelle perception du corps infirme», en Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine y Georges Vigarello (dirs.), *Histoire du corps*, t. II, *op. cit.*, pp. 279-298 [ed. en español: *Historia del cuerpo*, t. II, *De la Revolución Francesa a la Gran Guerra*, «Nueva percepción del cuerpo inválido», trad. de Paloma Gómez, María José Hernández y Alicia Martorell, Madrid, Taurus, 2005]; y más abajo, pp. 234-236 de este volumen.
75. Isidore Geoffroy Saint-Hilaire, *Histoire générale et particulière des anomalies...*, *op. cit.*, p. 8.
76. APP. DB 202. Prospecto del circo Barnum & Bailey, 1903.
77. Isidore Geoffroy Saint-Hilaire, *Histoire générale et particulière des anomalies...*, *op. cit.*, pp. 36-37.
78. Cf. sobre todo Roy Porter, «Les Anglais et les loisirs», en Alain Corbin (dir.), *L'Avènement des loisirs, op. cit.*, pp. 19-54.
79. *Illustrated London News*, 3 de abril de 1847.
80. *The Nation*, 27 de julio de 1865.
81. *Ibid.*
82. *The Nation*, 10 de agosto de 1865.
83. Michel Foucault, *Les Anormaux, op. cit.*, pp. 59-60.
84. *Ibid.*, pp. 51 y 52.
85. Cf. Jean-Jacques Courtine, «Le désenchantement des monstres», art. citado, pp. 16-22.

86. Cf. Ernest Martin, *Histoire des monstres...*, *op. cit.*, «Les législations modernes et les monstres», pp. 144-171.
87. Prosper-Louis-Auguste Eschbach, «Notes sur les prétendus monstres conservés dans quelques ouvrages de droit», *Revue de législation et de jurisprudence* [llamada *Revue Woloski*], febrero de 1847, nueva serie, VII, pp. 167-172.
88. Ernest Martin, *Histoire des monstres...*, *op. cit.*, p. 158.
89. Carta al *Times*, 4 de diciembre de 1886.
90. Se trata aquí de las fuentes contemporáneas de lo que describe Luc Boltanski en *La Souffrance à distance. Morale humanitaire, médias et politique*, París, Métailié, 1993.
91. Théophile Gautier, «Les nains de la salle Hertz», *Le Moniteur universel*, n° 9, 9 de enero de 1860, p. 37.
92. Así, sólo para la ciudad de París, los textos (ordenanzas del 28 de febrero de 1863, del 21 de febrero de 1906, del 10 de agosto de 1908, del 6 de diciembre de 1912, del 13 de enero de 1919; circulares del prefecto de policía del 31 de mayo de 1859, 21 de marzo de 1860, 9 de abril de 1914...), repetidas sin cesar hasta la década de 1940, reglamentan la profesión de feriante, hacen obligatoria la posesión de un carné identificativo y las peticiones de permisos para exhibir, vigilan el trabajo de los niños, prohíben la prostitución delante de las barracas, limitan o prohíben las exhibiciones «indecentes» de curiosidades humanas, prestan una atención especial a los museos anatómicos.
93. APP. DB 202. Comunicaciones del prefecto de policía a los comisarios de barrio sobre la Feria del pan de especias, 1892-1929, p. 1509.
94. *Ibid.*
95. Las autorizaciones se conceden de manera rutinaria y empieza a reinar la dejadez. Así, no se deniega prácticamente ninguna solicitud de petición de exhibición en la prefectura del Ródano en la segunda mitad del siglo XIX (Archivos departamentales del Ródano [ADR]. II 248).
96. APP. DB 202. Circular n° 13, del 9 de abril de 1914, del prefecto de policía de París.
97. AML.1273 WP 027. Vigilancia de las ferias. Decreto del alcalde de Lyon del 19 de abril de 1920 sobre los espectáculos de feria.
98. *Ibid.*
99. Jean-Martin Charcot y Paul Richer, *Les Difformes et les Malades dans l'art*, París, Lecrosnier & Babé, 1889.
100. Sobre este punto, cf. Robert A. Nye, «The medical origin of sexual fetishism», en Emily Apter y William Pietz (dirs.), *Fetishism as Cultural Discour-*

- se, op. cit.*, pp. 13-30; también Jann Matlock, «Masquaring women, pathologized men. Cross-dressing, fetishism and the theory of perversion, 1882-1935», *ibid.*, pp. 31-61. Más generalmente, Robert A. Nye, *Crime, Madness and Politics in Modern France. The Medical Concept of National Decline*, Princeton, Princeton University Press, 1984. Y la síntesis de Alain Corbin, «Risques et dommages de la visibilité du corps», *Histoire du corps, op. cit.*, t. II, pp. 206-210.
101. Sobre este conjunto de puntos, cf. Henri-Jacques Stiker, «Nouvelle perception du corps infirme», art. citado, pp. 279-298.
 102. Sobre este punto, cf. aquí mismo la contribución de Stéphane Audoin-Rouzeau, cuarta parte, cap. 1, y el conjunto de referencias bibliográficas que contiene.
 103. Sobre este conjunto de puntos, como todo lo que se refiere a la invalidez y a la minusvalía, el presente texto está en deuda con el trabajo pionero de Henri-Jacques Stiker (*Corps infirmes et sociétés* [1982], París, Dunod, 1997). Su perspectiva se inscribe en la de una historia de la minusvalía, que ilustraron sobre todo en Francia sus obras y las de Zina Weygand. Se desarrolló igualmente en el mundo anglosajón una importante corriente de *disability studies*, cuyos temas y algunos de los principales actores se encuentran en Gary L. Albrecht, Katherine D. Seelman y Michael Bury (dirs.), *Handbook of Disability Studies*, Thousand Oaks y Londres, Sage, 2001.
 104. Creación de la Oficina Nacional de Mutilados de Guerra (2 de marzo de 1916), ley sobre la reeducación profesional de los mutilados y reformados de guerra (2 de enero de 1918), leyes sobre la ayuda para recalificación (marzo de 1919, abril de 1924), ley que autoriza la entrada de los mutilados de trabajo en escuelas de reeducación de mutilados de guerra (5 de mayo de 1924, 14 de mayo de 1930)... Se llevaron a cabo iniciativas parecidas en Europa y Norteamérica, por ejemplo con la fundación por parte de la Cruz Roja en Estados Unidos en 1917 del Institute for Crippled and Disabled Men.
 105. Henri-Jacques Stiker, *Corps infirmes...*, *op. cit.*, p. 128.
 106. En vísperas de la Segunda Guerra Mundial unos 1.500 enanos vivían en Europa de la industria del espectáculo. El número de sus empresarios era de 71. Estre ellos, Léo Singer, uno de los más prósperos, empleaba a 25 agentes que peinaban las ciudades y los campos de Europa central en busca de liliputienses (Yehuda Koven y Eilat Negev, *Nous étions des géants. L'incroyable survie d'une famille juive de lilliputiens*, París, Payot-Rivages, 2004, p. 46).

107. Así, la lista de «degenerados-tipo» en 1882: «Microcéfalos, enanos, alcohólicos confirmados, idiotas, criptórqidos, cretinos, con bocio, palúdicos, epilépticos, escrofulosos confirmados, tuberculosos, raquíticos» (Eugène Dally, «Dégénérescence [biologie anthropologique]», en A. Dechambre [dir.], *Dictionnaire encyclopédique des sciences médicales*, t. XXVI, París, G. Masson, P. Asselin, 1882, p. 225; citado por Anne Carol, *Histoire de l'eugénisme en France. Les médecins et la procréation, XIX-XX^e siècle*, París, Éd. du Seuil, 1995. Estas páginas se inspiran en esta obra en lo que se refiere al eugenismo en Francia).
108. Charles Binet-Sanglé, *Le Haras humain*, París, Albin Michel, 1918; Charles Richet, *La Sélection humaine*, París, Alcan, 1912; Alexis Carrel, *L'Homme, cet inconnu*, París, Plon, 1935.
109. Charles Richet, *L'Homme stupide*, París, Flammarion, 1918, p. 58.
110. Alexis Carrel, *L'Homme, cet inconnu*, *op. cit.*, p. 359.
111. Anne Carol, *Histoire de l'eugénisme en France*, *op. cit.*, pp. 149-150.
112. Así, se calcula en 47.000 el número de esterilizaciones de personas que padecen enfermedades diversas o invalidez mental realizadas entre 1907 y 1949 en Estados Unidos, y favorecidos por el derecho reconocido en 1927 por la Corte Suprema para practicarlas (decreto *Buck versus Bell*); sobre este punto, cf. Philip R. Reilly, *The Surgical Solution. A History of Involuntary Sterilization in the US*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1991. Sobre la historia general del eugenismo, y el eugenismo nazi en concreto, cf. sobre todo, en una literatura sumamente abundante, Robert Proctor, *Racial Hygiene. Medicine under the Nazis*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1988; Paul Weindling, *Health, Race and German Politics between National Unification and Nazism, 1870-1945*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989; William H. Schneider, *Quality and Quantity. The Quest for Biological Regeneration in 20th Century France*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990; Elazar Barkan, *The Retreat of Scientific Racism. Changing Concepts of Race in Britain and the US between the World Wars*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992; Aly Götz, Peter Chroust y Christian Pross, *Cleansing the Fatherland. Nazi Medicine and Racial Hygiene*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1994; Édouard Conte y Cornelia Essner, *La Quête de la race. Une anthropologie du nazisme*, París, Hachette, 1995; Daniel J. Kevles, *Au nom de l'eugénisme. Génétique et politique dans le monde anglo-saxon*, París, PUF, 1995 [1^a ed. estadounidense, 1985]; André Pichot, *La Société pure. De Darwin à Hitler*, París, Flammarion, 2000; Philippe Burrin, *Ressentiment et apocalypse. Essai sur l'antisémitisme nazi*, París, Éd. du Seuil,

- 2004; Gretchen E. Schafft, *From Racism to Genocide. Anthropology in the Third Reich*, Urbana, University of Illinois Press, 2004.
113. Anne Carol, *Histoire de l'eugénisme en France*, *op. cit.*, p. 177. No es tan conocido el hecho de que la ley nazi se concibió sobre el modelo del programa del estado de California.
114. Se calcula en 400.000 el número de ciudadanos alemanes a los que se aplicó esta legislación.
115. Cf. Armand Marie Leroi, *Mutants*, *op. cit.*, p. 149.
116. Sobre Mengele y los Ovitz en Auschwitz, cf. Ernst Klee, *La Médecine nazie et ses Victimes*, Arles, Solin-Actes Sud, 1998, pp. 325-356; Armand Marie Leroi, *Mutants*, *op. cit.*, pp. 147-153; Yehuda Koven y Eilat Negev, *Nous étions des géants*, *op. cit.*
117. El número de parejas de gemelos parece que llegó a 350. Quedaban todavía 72 en el momento de la evacuación (Ernst Klee, *La Médecine nazie et ses Victimes*, *op. cit.*, p. 354).
118. Testimonio de Miklos Nyiszli, ayudante de Mengele, encargado de las disecciones (*ibid.*, p. 349).
119. Primo Levi, *Si c'est un homme*, París, Julliard/Presses-Pocket, 1987, pp. 102-105 [1ª ed. it., 1947]. [Ed. en español: *Si esto es un hombre*, trad. de Pilar Gómez Bedate, Barcelona, Muchnik, 1998].
120. «À la fête de Neuilly», *Comoedia*, 15 de junio de 1910.
121. *Ibid.*
122. *Comoedia*, 5 de abril de 1920.
123. *Ibid.*
124. Léo Clarétie, en *Revue générale, littéraire, poétique et artistique*, n° 92, 1 de septiembre de 1877, p. 379.
125. De 2.424 en 1880 a 667 en 1899. APP. DB 202: censo efectuado en 1900 por E. Gréard, encargado del control de ferias de la prefectura de la policía.
126. Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit*, París, Denoël-Steele, 1932, p. 590 [ed. en español: *Viaje al fin de la noche*, trad. de Carlos Manzano de Frutos, Barcelona, Edhasa, 2003]. Carruseles de vapor y montañas rusas desde finales del siglo XIX, después aceras rodantes, orugas, trenes fantasma, «autódromos» y, finalmente, coches que chocan a partir de los años veinte ocupan la mayor parte de las actividades de la feria, modifican la escala de sensaciones y la gama de los placeres.
127. *Paris Forain*, n° 1, 1 de octubre de 1920.
128. AML. 343 WP 006.

129. AML. 1140 WP 083, dossier 20.
130. AML. 806 WP 001, parte 13039.
131. AML. 806 WP 001, diversas partes.
132. AML. 806 WP 001, parte 5778.
133. *Liaisons* (revista de la prefectura de policía), 14 de diciembre de 1964.
134. AML. 807 WP 002.
135. AML. 806 WP 001. Correspondencia del alcalde de Lyon del 20 de julio de 1971.
136. AML. 806 WP 001. Comentarios sobre las *vogues* de Lyon (2 de diciembre de 1954).
137. Robert Bogdan, *Freak Show*, *op. cit.*, pp. 62-68.
138. Dwight Taylor, *Joy Ride*, Nueva York, G.P. Putnam's Sons, 1969, pp. 247-248. Cf. David J. Skal, *The Monster Show. A Cultural History of Horror*, Nueva York, W.W. Norton, 1993, pp. 145-159.
139. Cf. Laurent Manonni, *Le Grand Art de la lumière et de l'ombre. Archéologie du cinéma*, París, Nathan, 1994.
140. *La Nature*, n° 1164, 21 de septiembre de 1895.
141. *L'Illustration*, 10 de agosto de 1897; *La Nature*, 12 de junio de 1897. Sobre este punto, cf. Anne Rougé, «Les formes populaires de vulgarisation des sciences: rayons X et radioactivité», memoria de DEA, Universidad de París XI-Orsay, 2001.
142. «La science foraine: les décapités parlants», *La Nature*, n° 493, 11 de noviembre de 1882, pp. 379-382.
143. Sobre la producción de época de esas ilusiones ópticas, cf. Alber, *Les Grands Trucs de la prestidigitacion décrits et expliqués*, París, Mazo, 1904; Albert A. Hopkins, *Magic Stage Illusions and Scientific Diversions, Including Trick Photography*, Nueva York, Munn & Co., Scientific American Office, 1898.
144. Cf. Alber, *Les Grands Trucs...*, *op. cit.*, pp. 128-130; *La Nature*, n° 1293, 12 de marzo de 1898, pp. 239-240.
145. «La science foraine: la femme à trois têtes», *La Nature*, n° 484, 9 de septiembre de 1882, pp. 257-258.
146. Cf. aquí mismo la contribución de Antoine de Baecque, quinta parte, cap. 2.
147. Hay dos elementos esenciales en la forma de creación cinematográfica de Tod Browning, el *side show* y sus monstruos por una parte, y el personaje de Lon Chaney por otra, capaz de encarnar todas las desfiguraciones que necesitaba la visión de Browning, con el que rodó diez películas entre 1919 y 1929: amputado en *The Penalty* (1920), deforme en *El jorobado de Notre-*

Dame (1923), desfigurado en *El fantasma de la ópera* (1925), travestido de abuela ventrílocua en *El trío fantástico* (1925), mutilado y sacrificado en *Maldad encubierta* (1926) y *La sangre manda* (1926), desprovisto de brazos en *Garras humanas* (1927), inválido vengador arrastrando de escena en escena su cuerpo medio paralizado en *Los pantanos de Zanzibar* (1928)... Se puede pensar que el sorprendente poder mimético de Chaney retrasó la introducción de monstruos reales en las películas de Browning, en las que irrumpirán masivamente con *La parada de los monstruos*, es decir, después de la desaparición de Chaney en 1930.

148. Sobre el cine de Browning, cf. Adrian Werner, *Freaks. Cinema of the Bizarre*, Londres, Lorrimer, 1976; *Catalogo do ciclo Tod Browning*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1984; David J. Skal, *The Monster Show*, op. cit.; David J. Skal y Elias Savada, *Dark Carnival. The Secret World of Tod Browning*, Nueva York, Doubleday, 1995; Martin F. Norden, *The Cinema of Isolation. A History of Physical Disability in the Movies*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1994; Pier Maria Bocchi y Andrea Bruni, *Freakshow. Il cinema della difformità*, Bolonia, Puntozero, 1998; cf. también *Les Cahiers du cinéma*, n° 210 (marzo 1969), n° 288 (mayo 1978), n° 289 (junio 1978), n° 436 (octubre 1990), n° 550 (octubre 2000).
149. David J. Skal, *The Monster Show*, op. cit., p. 148.
150. Browning tuvo que ofrecer el papel a Olga Baclanova, una vampiresa del cine mudo en decadencia, que recordaba así el día en que el director le presentó a sus compañeros: «Entonces me mostró a una chica que parecía un orangután; después a un hombre que tenía cabeza, pero no piernas, sólo cabeza y cuerpo, como un huevo... Me los presentó unos después de otros y yo no podía mirar, quería desmayarme, quería llorar» (John Kobal, *People Will Talk*, Nueva York, Alfred A. Knopf, 1985, p. 52; citado por David J. Skal, *The Monster Show*, op. cit., p. 152).
151. *Freaks* [1932], «Prologue», edición en DVD, Turner Entertainment Co. y Warner Bros Entertainment, 2005.
152. *Kansas City Star*, 15 de julio de 1932.
153. *New York Times*, 13 de julio de 1932.
154. *Variety*, 12 de julio de 1932.
155. La película fue la única producción que se estrenó simultáneamente en los dos cines más grandes de la ciudad, el *New Roxy* y el *Radio City Music Hall*, llenando las salas. Tuvo un éxito financiero excepcional, borrando de un plumazo la totalidad de las deudas de su productora, la RKO. Dos películas an-

- teriores de Willis O'Brien, que mostraban dinosaurios y un mono gigante, le habían preparado el terreno desde 1915 (*El dinosaurio y el eslabón perdido*), y en 1925 (*El mundo perdido*). Sobre *King Kong*, cf. sobre todo Donald F. Glut, *Classic Movie Monsters*, Metuchen y Londres, Scarecrow Press, 1978, cap. VIII, pp. 282-371.
156. «Nunca más se filmará una historia como ésta, mientras la ciencia moderna y la teratología eliminan rápidamente de la superficie de la tierra semejantes errores de la naturaleza» (*Freaks*, «Prologue», *op. cit.*).
157. Sobre estos puntos, se puede ver David J. Skal, *Screams of Reason. Mad Science and Modern Culture*, Nueva York y Londres, W.W. Norton, 1998.
158. Según dijo Dino de Laurentiis, citado por Donald F. Glut, *Classic Movie Monsters*, *op. cit.*, p. 347.
159. Citado por David J. Skal, *The Monster Show*, *op. cit.*, p. 175.
160. La película sufre una edulcoración casi inmediata el mismo año de su estreno en *El hijo de King Kong* (1933). Cuando la versión original vuelve a proyectarse en 1938, la censura borra la violencia inicial (King Kong aplastando a un indígena con el pie, o masticando hombres...), borra el perfume persistente de zoo humano que flotaba en las secuencias «indígenas» y vela las ambigüedades eróticas (la Bestia desvistiendo a la Bella...). El *remake* de John Guillermin en 1976 desvelará más aún la humanidad que asoma por debajo de la piel del gorila para convertirlo, en palabras de sus productores, en «un amante romántico» (Cf. Donald F. Glut, *Classic Movie Monsters*, *op. cit.*, p. 349).
161. Georges Sadoul, *Histoire du cinéma mondial*, París, Flammarion, 1949, p. 296.
162. La domesticación de los monstruos en la literatura infantil se inscribe en un proceso más general y más antiguo de pacificación de la violencia narrativa de los cuentos populares. (Cf. Robert Darnton, «Peasants tell tales. The meaning of Mother Goose», *The Great Cat Massacre*, Nueva York, Vintage Books, 1985, pp. 9-71).
163. Eric Bergren, Christopher De Vore y David Lynch, *The Elephant Man. Screenplay*, Hollywood, Script City, 1980, p. 54.
164. *Ibid.*, p. 90.
165. Así, en Francia, la serie de medidas que pretendían la reeducación y la reinserción profesional de algunos enfermos y de los inválidos incluidos en los decretos-ley de la Seguridad Social, seguida en los años cincuenta por el número creciente de textos que crean establecimientos especializados, medidas de apoyo para las personas discapacitadas y obligaciones hacia ellas impuestas

- a las empresas. En Estados Unidos hay la misma tendencia, y se multiplican tras la guerra los esfuerzos de rehabilitación por el trabajo (*Vocational Rehabilitation Act* de 1954), donde se organizan a una amplia escala las asociaciones de apoyo a los minusválidos, de padres de niños minusválidos que tienden ya a internacionalizarse. Cf. Henri-Jacques Stiker, *Corps infirmes...*, *op. cit.*, pp. 203-208, y David L. Braddock y Susan L. Parish, «An institutional history of disability», en Gary L. Albrecht, Katherine D. Seelman y Michael Bury (dirs.), *Handbook of Disability Studies*, *op. cit.*, pp. 69-96.
166. En Francia, la ley del 23 de noviembre de 1957 define al trabajador minusválido, crea un Consejo para la recalificación profesional y social e impone una cuota de minusválidos en las empresas; en los años setenta (leyes de 1971 y de 1975), se acrecientan los apoyos financieros y la intervención del Estado, para llegar al principio de los años ochenta a la clasificación internacional de las minusvalías. En la misma época, en Estados Unidos, el reconocimiento de los derechos de los minusválidos avanza (la sección 504 del *Rehabilitation Act* de 1973) y se desarrollan las medidas educativas (*Education of All Handicapped Children Act* de 1975).
167. *Americans with Disabilities Act* en Estados Unidos en 1990, ley similar en el Reino Unido en 1995 (*Disability Discrimination Act*), texto semejante en las Naciones Unidas en 1994 (*Standard Rules on the Equalization of Opportunities for Persons with Disabilities*, que prolonga el *World Program of Action Concerning Disabled Persons* de 1982), cercano al adoptado por la Unión Europea en 1996; ley francesa de 2005 sobre la minusvalía.
168. Erving Goffman, *Stigma. Notes on the Management of Spoiled Identity*, Englewood Cliffs, Prentice Hall, 1963; trad. fr., *Stigmates. Les usages sociaux du handicap*, París, Éd. de Minuit, 1975.
169. Patricia Bosworth, *Diane Arbus. A Biography*, Nueva York, Knopf, 1984, p. 189.
170. «La palabra “estigma” define un atributo que implica un profundo descrédito. [...] No todos los atributos se cuestionan, sino sólo los que destacan con respecto al estereotipo que tenemos de lo que debería ser una especie de individuos» (Erving Goffman, *Stigmates*, *op. cit.*, p. 13).
171. *Ibid.*, p. 23.
172. *Ibid.*, p. 30.
173. «Un individuo que habría podido hacerse admitir fácilmente en el círculo de las relaciones sociales normales posee una característica que puede imponerse a la atención de aquellos de nosotros que lo conocen, y apartarnos de él,

destruyendo los derechos que tiene con respecto a nosotros debido a sus demás atributos» (*ibid.*, p. 15).

174. *Ibid.*, p. 11.
175. *Ibid.*, p. 14.
176. *Ibid.*, p. 154 (la cursiva es mía).
177. *Ibid.*, p. 152.
178. Cf. aquí la notable lectura que hizo Claudine Haroche de los análisis de Simmel y de Goffman, entre otros, sobre las «maneras de mirar» en las sociedades democráticas contemporáneas: Georg Simmel, *Sociologie. Étude sur les formes de la socialisation* [1908], París, PUF, 1999; Erving Goffman, *Les Rites d'interaction* [1967], París, Éd. de Minuit, 1974; Claudine Haroche, «Façons de voir, manières de regarder dans les sociétés démocratiques contemporaines», *Communications*, n° 75, enero 2004, pp. 147-168.
179. Cf. Robert Bogdan, *Freak Show*, *op. cit.*, pp. 279-281, para el ejemplo estadounidense.
180. Cf. sobre este punto «Interdit de vol», *Libération*, 4 de diciembre de 1996, a propósito de Manuel Wackenheim, «enano volante». Entre 1990 y 1991, participa en unos sesenta espectáculos. En noviembre de 1991, el ministro del Interior recomienda la suspensión de la exhibición. En 1996, el Consejo de Estado valida por decreto la prohibición. Sobre el mismo asunto, cf. Claudine Haroche, «Remarques sur les incertitudes et les ambiguïtés du droit à la dignité», en Geneviève Koubi *et al.* (dir.), *Le Préambule de la Constitution de 1946. Antinomies juridiques et contradictions politiques*, París, PUF, 1996.
181. Cf. a este respecto el debate presentado en Robert C. Post (dir.), *Prejudicial appearances. The Logic of American Antidiscrimination Law*, Durham, Duke University Press, 2001.
182. Cf. Jean-Jacques Courtine, «La prohibition des mots: la réécriture des manuels scolaires aux États-Unis», *Cahiers de linguistique slave*, n° 17, Universidad de Lausana, 2004, pp. 19-32.
183. Aquí se trataría de una historia, que desbordaría el marco de este estudio, de las transformaciones discursivas de los modos de referencia a la deformidad humana. Las palabras cambiarían y se irían borrando progresivamente, desde hace más de un siglo, los prefijos privativos y los términos considerados peyorativos en el universo semántico de la anomalía corporal: una historia en la que el régimen discursivo de la monstruosidad cedería poco a poco ante el de la invalidez, en el que éste retrocedería a favor de los de la minusvalía y la

inadaptación, y estos últimos se diseminan finalmente en el amplio léxico de las diferencias.

184. Henri-Jacques Stiker ha llamado la atención sobre estas paradojas: «En resumen, el minusválido está insertado —«reinsertado» como suele decirse— sólo si su minusvalía no es más que un carácter secundario, igual que la altura, el color de los cabellos o el peso. El minusválido no está integrado más que cuando su minusvalía se desdibuja. Sin embargo, la marca lo persigue [...]. Pesa, pues, sobre los que están en ese caso un inconveniente doble: se les señala con el dedo [...], y tienen que comportarse como si no pasara nada» (*Corps infirmes...*, *op. cit.*, p. 156).
185. «Hold the slurs – fat is not a four-letter word», *Los Angeles Times*, 4 de marzo de 1990.
186. Erving Goffman, *Stigmates*, *op. cit.*, p. 19.
187. Armand Marie Leroi, *Mutants*, *op. cit.*, pp. 13-15.
188. Entre innumerables ejemplos: «Miracle twins go home as national heroines. Guatemala greets once-conjoined girls who were separated at UCLA» (*Los Angeles Times*, 14 de enero de 2003), a propósito de dos hermanas siamesas guatemaltecas separadas en Los Ángeles. «Salieron de Guatemala hace siete meses, minúsculas pacientes unidas por la cabeza, nacidas en la pobreza y teniendo que enfrentarse a las incertidumbres del destino. Volvieron el lunes a su casa procedentes de Estados Unidos, con tiaras colocadas sobre sus cabezas vendadas, con su negro porvenir transformado gracias a la perseverancia de sus jóvenes padres y la ayuda de buenas personas en los dos países». El Sur proporciona los monstruos y el sufrimiento, el Norte la experiencia y la compasión, y Federal Express el avión de regreso.
189. Cf. Virginia L. Blum, *Flesh Wounds. The Culture of Cosmetic Surgery*, Berkeley, University of California Press, 2003.
190. Cf. Katharine A. Philips, *The Broken Mirror. Understanding and Treating Body Dysmorphic Disorder*, Nueva York/Oxford, Oxford University Press, 1996. Estas patologías de la mirada dirigida al propio cuerpo llevan a veces al sujeto a reclamar la amputación de un miembro normal y sano. Cf. Tim Bayne y Neil Levy, «Amputees by choice. Body integrity disorder and the ethics of amputation», *Journal of Applied Philosophy*, vol. 22, nº 1, 2005, pp. 75-86.
191. «The final stop for the side show», *Los Angeles Times*, 24 de junio de 1997; «In a politically correct world, Midway attractions endure», *Los Angeles Times*, 8 de septiembre de 2000; «The strange and wondrous case of the lobster boy», *GQ*, mayo 2002, pp. 96-100.

2. IDENTIFICAR. HUELLAS, INDICIOS, SOSPECHAS

1. Franz Joseph Gall y Johann Gaspar Spurzheim, *Anatomie et physiologie du système nerveux en général et du cerveau en particulier*, t. III, París, s. n., 1818, p. 488. Sobre Gall, cf. Marc Renneville, *Le Langage des crânes. Une histoire de la phrénologie*, París, Synthélabo, col. «Les Empêcheurs de penser en rond», 2000.
2. La *Gazette des tribunaux* insiste, el 22 de febrero de 1826, en la importancia de observar el cráneo de un hombre condenado por séptima vez.
3. François-Joseph-Victor Broussais, *De l'irritation et de la folie*, París, J.-B. Baillière, 1839, citado por Jean-Michel Labadie, «Corps et crime», en Christian Debruyst et al. (dir.), *Histoire des savoirs sur le crime et la peine*, Bruselas, De Boeck, 1995, t. II, p. 309.
4. Hippolyte Bruyères, *La Phrénologie, le Geste et la Physionomie*, París, Aubert, 1847, p. 67.
5. *Ibid.*, p. 30. Cf. también la tesis de Sylvie Châles-Courtine, *Le Corps criminel. Approche socio-historique des représentations du corps des criminels*, París, EHESS, 28 de febrero de 2003.
6. Hubert Lauvergne, *Les Forçats considérés sous le rapport physiologique, moral et intellectuel, observés au bagne de Toulon* [1841], Grenoble, Jérôme Millon, 1991, p. 421.
7. *Ibid.*, p. 175.
8. Cf. Jean-Michel Labadie, «Corps et crime», art. citado, p. 313.
9. Cf., entre otros, el proyecto de Georges Cuvier: «Proposer un sistema zoológico para que sirva de introducción y de guía en el campo de la anatomía» (*Le Règne animal distribué d'après son organisation*, París, Fortin, Masson et Cie, 1816, t. I, p. 11).
10. Marie-Nicolas Bouillet, *Dictionnaire des sciences, des lettres et des arts*, París, Hachette, 5ª ed., 1861, p. 1271.
11. Pierre-Hubert Nysten, «Phrénologie», *Dictionnaire de médecine, de chirurgie, de pharmacie, des sciences accessoires et de l'art vétérinaire*, 10ª ed., refundida por Émile Littré y Charles-Philippe Robin, París, J.-B. Baillière, 1855.
12. Léon Renier (dir.), *Encyclopédie moderne. Dictionnaire abrégé des sciences, des lettres et des arts, de l'industrie, de l'agriculture et du commerce*, t. XXIII, París, Firmin Didot, 1864, p. 751.
13. Martine Kaluzynski, «Aux origines de la criminologie: l'anthropologie criminelle», *Frénésie. Histoire, psychiatrie, psychanalyse*, n° 5, primavera 1988, p. 19.

14. Cesare Lombroso, *L'Anthropologie criminelle et ses Récents Progrès*, París, Alcan, 1891, p. 125.
15. Íd., *L'Uomo delinquente, studiato in rapporto alla antropologia, alla medicina legale ed alle discipline carcerarie*, Milán, U. Hoepli, 1876.
16. Émile Zola, *La Bête humaine* [1890], París, Le Livre de Poche, 1984, p. 49. [Ed. en español: *La bestia humana*, trad. de Rodolfo Selke, Sevilla, Renacimiento, 2002].
17. *Ibid.* Cf. también Béatrice Koeppel, «Les crimes de la “bête humaine”», *Frénésie. Histoire, psychiatrie, psychanalyse*, n° 5, primavera 1988, p. 57.
18. Émile Zola, *La Bête humaine*, *op. cit.*, p. 73.
19. *Ibid.*, p. 274.
20. Cf. también Marie-Christine Leps, *Apprehending the Criminal. The Product of Deviance in Nineteenth Century Discourse*, Durham, Duke University, 1992, especialmente «The production of proofs», p. 44 y ss.
21. Doctor Charles Létourneau, «Prefacio» a Cesare Lombroso, *L'Homme criminel*, París, Alcan, 1887, p. v.
22. Cf. la tesis de Christian Guého, *Les Archives de l'anthropologie criminelle de 1886 à 1900*, Universidad París II, 1996.
23. Alexandre Lacassagne, «Le cerveau de Vacher», *Archives de l'anthropologie criminelle*, 1899, p. 25.
24. «Compte rendu des séances du III^e Congrès d'anthropologie criminelle (Bruxelles, 1892)», *Archives de l'anthropologie criminelle*, 1892, p. 485.
25. «Compte rendu des séances du IV^e Congrès d'anthropologie criminelle (Genève, 1896)», *Archives de l'anthropologie criminelle*, 1897, p. 18.
26. Cf. Charles Létourneau, «Prefacio», art. citado, p. vi.
27. El libro de Pierre Darmon, *Médecins et assassins à la Belle Époque*, París, Éd. du Seuil, 1989, la obra que dirigió Laurent Mucchielli, *Histoire de la criminologie française*, París, L'Harmattan, 1995, y la tesis de Christian Guého, *Les Archives de l'anthropologie criminelle de 1886 à 1900*, *op. cit.*, han hablado largo y tendido sobre la irremediable pérdida de credibilidad y de prestigio de Lombroso a partir de la década de 1890.
28. «Congrès d'anthropologie criminelle de Rome», *Archives de l'anthropologie criminelle*, 1886, p. 182.
29. Cf. Simon A. Cole, *Suspect Identities. A History of Fingerprinting and Criminal Identification*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 2002, «Crimes of mobility», p. 9.
30. Joseph Reinach, *Les Récidivistes*, París, G. Charpentier, 1882, p. 6.

31. *Ibid.*, p. 20.
32. Ley sobre la reincidencia, 27 de mayo de 1885, *Bulletin des lois*, 12ª serie, B. 931, n° 15503.
33. Cf. Dominique Kalifa, *Crime et culture au XIX^e siècle*, París, Perrin, 2005.
34. Suzanne Bertillon, *Vie d'Alphonse Bertillon, inventeur de l'anthropométrie*, París, Gallimard, 1941, p. 85. Cf. también Vincent Denis, «Des corps de papier. Fortune et infortunes du signalement, de Marc René d'Argenson à Eugène François Vidocq», *Hypothèses 2002. Travaux de l'École doctorale d'histoire*, París, Publications de la Sorbonne, 2003, p. 27.
35. *Gazette des tribunaux*, 18 de diciembre de 1826.
36. Alphonse Bertillon, *Identification anthropométrique, instructions signalétiques*, Melun, Impr. administrative, 1893, p. xvi [1ª ed., 1885].
37. Cf. Suzanne Bertillon, *Vie d'Alphonse Bertillon, op. cit.*, p. 88. Cf. también Adolphe Quételet, «La loi de distribution des écarts», *La Physique sociale*, t. II, Bruselas, C. Muquardt, 1869, p. 38.
38. Sobre el importante asunto de las estadísticas y el papel e de Quételet, cf. Éric Brian, «L'œil de la science incessamment ouvert, trois variantes de l'objectivisme statistique», *Communications*, n° 54, *Les Débuts de la science de l'homme*, 1992.
39. Louis-Adolphe Bertillon participa en el *Dictionnaire d'anthropologie* de 1886 y es uno de sus principales redactores.
40. Cf. Alphonse Bertillon, *Identification anthropométrique, op. cit.*
41. Cf. Suzanne Bertillon, *Vie d'Alphonse Bertillon, op. cit.*, p. 112.
42. Cf. *ibid.*, p. 117.
43. Sobre el origen y la primera historia de las huellas, cf. William J. Hershel, *The Origin of Finger-Printing*, Londres, Oxford University Press, 1916; John Berry, «The history and development of fingerprinting», en Henry C. Lee y Robert E. Gaensslen (dirs.), *Advances in Fingerprint Technology*, Nueva York, Elsevier, 1991, pp. 16-19; Simon A. Cole, *Suspect Identities, op. cit.*; y, por supuesto, Carlo Ginzburg, «Traces. Racine d'un paradigme indiciaire», en *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire*, París, Flammarion, 1989, pp. 139-180.
44. Cf., referente a Argentina, Julia E. Rodriguez, *Encoding the Criminal. Criminology and the Science of «Social Defense» in Modernizing Argentina (1881-1920)*, tesis de doctorado, Universidad de Columbia, 2000; y, referente a California, Alexander Saxton, *The Indispensable Enemy. Labor and the Anti-Chinese Movement in California*, Berkeley, University of Ca-

lifornia Press, 1971; Roger Daniels, *Coming to America: A History of Immigration and Ethnicity in American Life*, Nueva York, Harper & Collins, 1990.

45. Lo que plantea la cuestión del «fichado» de los ciudadanos, del que no tratamos directamente aquí. Para el ejemplo francés, cf. en particular Pierre Piazza, *Histoire de la carte nationale d'identité*, París, Odile Jacob, 2004, y Xavier Crettez y Pierre Piazza (dirs.), *L'Encartement des individus. Histoire et sociologie d'une pratique d'État*, París, La Documentation française/INHES, 2005.
46. Francis Galton, *Finger Prints*, Londres, Macmillan & Co., 1892, p. 152.
47. Cf. Simon A. Cole, *Suspect Identities*, *op. cit.*, p. 96, cuyos análisis retomamos aquí.
48. *Ibid.*, p. 167.
49. *Ibid.*
50. Tenía a este respecto «grandes esperanzas, que se vieron frustradas, de poder disponer del uso [de las huellas] para indicar la raza y el carácter» (*ibid.*, p. 12). Este párrafo es citado por Paul Rabinow, al que debemos la idea de la «pena de Galton»: «Galton's regret. Of types and individuals», en Paul R. Billings (dir.), *DNA on Trial. Genetic Identification and Criminal Justice*, Plainview, Cold Spring Harbor Laboratory Press, 1992, pp. 5-18.
51. Sobre este punto, cf. Simon A. Cole, *Suspect Identities*, *op. cit.*, pp. 97-118 («Degenerate fingerprints»).
52. Barry Scheck, Peter Neufeld y Jim Dwyer, *Actual Innocence. Five Days to Execution and Other Dispatches From the Wrongly Convicted*, Nueva York, Doubleday, 2000.
53. Que ilustró de manera espectacular el proceso en Los Ángeles de O. J. Simpson; cf., por ejemplo, Toni Morrison y Claudia Brodsky Lacour, *Birth of a Nationhood. Gaze, Script and Spectacle in the Simpson Case*, Nueva York, Pantheon, 2000.
54. Cf. Nicole Hahn Rafter, *Creating Born Criminals*, Urbana, University of Illinois Press, 1997.
55. Sobre este punto, cf. Cahiers de la sécurité, n° 56, París, INHES, 2005; en particular la contribución de Ayse Ceyhan, «La biométrie: une technologie pour gérer les incertitudes de la modernité contemporaine. Applications américaines». Y en Francia, el debate a propósito del proyecto de carné de identidad y de pasaporte electrónicos INES (Identité nationale électronique sécurisée), *Le Monde*, 16 de junio de 2005.

CUARTA PARTE: SUFRIMIENTOS Y VIOLENCIA

I. MATANZAS. EL CUERPO Y LA GUERRA

1. Así fue como los ejércitos de la Primera Guerra Mundial incluían a más del 70 por ciento de soldados de infantería al principio del conflicto, de los que no quedaban más que el 50 por ciento al final. Veinticinco años más tarde, se calcula que solamente 700.000 soldados norteamericanos de los 8,8 millones que se movilizaron en 1945 formaron las divisiones combatientes, y que menos del 40 por ciento de las tropas estadounidenses en el Pacífico conocieron realmente el fuego, y una parte sólo de manera accidental.
2. Jean-Louis Dufour y Maurice Vaïsse, *La Guerre au XX^e siècle*, París, Hachette, 1993, cap. III.
3. Retomamos aquí, naturalmente, la expresión de Georges Vigarello en *Le Corps redressé. Histoire d'un pouvoir pédagogique*, París, Jean-Pierre Delarge, 1978.
4. Marcel Mauss, «Les techniques du corps», *Sociologie et anthropologie*, París, PUF, 1997, pp. 365-386 [1^a ed., 1950].
5. Jean-Roch Coignet, *Souvenirs de J.R. Coignet*, Tours, Mame, 1965, p. 22 [1^a ed., 1851].
6. Gaston Bachelard, *L'Air et les Songes*, París, José Corti, 1943, p. 43. Citado por Georges Vigarello, *Le Corps redressé. Histoire d'un pouvoir pédagogique*, *op. cit.*, p. 9.
7. Citado por John Keegan, *Anatomie de la bataille. Azincourt 1415. Waterloo 1815. La Somme 1916*, París, Robert Laffont, 1993, p. 130.
8. Odile Roynette, «Bons pour le service». *L'expérience de la caserne en France à la fin du XIX^e siècle*, París, Belin, 2000, p. 273.
9. Georges Vigarello y Richard Holt, *Histoire du corps*, t. II, *De la Révolution à la Grande Guerre*, París, Éd. du Seuil, 2005, p. 363.
10. Citado por Odile Roynette, «Bons pour le service», *op. cit.*, p. 300.
11. *Ibid.*, p. 314.
12. Circular del general André, ministro de la Guerra, 30 de noviembre de 1901. Citado por Odile Roynette, *ibid.*, p. 289. Este párrafo es deudor del capítulo V de la obra.
13. Olivier Cosson, «Expériences de guerre du début du XX^e siècle (guerre des Boers, guerre de Mandchourie, guerre des Balkans)», en Stéphane Audoin-

- Rouzeau y Jean-Jacques Becker (dirs.), *Encyclopédie de la Grande Guerre, 1914-1918*, París, Bayard, 2004, pp. 97-107.
14. Doctor M. Ferraton, «Sur les blessures de guerre par les armes modernes», *Bulletins et mémoires de la Société de chirurgie de Paris*, 1913.
 15. Para el ejército alemán, y en especial sobre la noción y los mecanismos de la «experiencia de vuelta», remitimos a los análisis de Anne Duménil, *Le Soldat allemand de la Grande Guerre: institution militaire et expérience du combat*, 2 vols., tesis de doctorado, Amiens, diciembre de 2000.
 16. A título de ejemplo, se puede leer el testimonio sobre el entrenamiento impuesto durante la incorporación en la división *Gross Deutschland*, a partir de la primavera de 1943, en Guy Sajer, *Le Soldat oublié*, París, Robert Laffont, 1967.
 17. Para un testimonio sobre la dureza del *drill* entre los marines a principios de 1943, puede leerse el notable testimonio de Eugene B. Sledge, *With the Old Breed at Peleliu and Okinawa*, Nueva York /Oxford, Oxford University Press, 1981.
 18. Philippe Masson, *L'Homme en guerre, 1901-2001*, Mónaco, Éd. du Rocher, 1997, p. 30.
 19. Walter Benjamin, *Le Conteur. Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov*, *Œuvres*, t. III, París, Gallimard, col. «Folio», pp. 115-116. Citado por Annette Becker, en *Maurice Halbwachs. Un intellectuel en guerres mondiales, 1914-1945*, París, Agnès Viénot, 2003, p. 153.
 20. Michel Serres, *Variations sur le corps*, París, Le Pommier-Fayard, 1999, p. 30.
 21. Gabriel Chevallier, *La Peur*, París, Stock, 1930, p. 54.
 22. Barry Broadfoot (dir.), *Six War Years, 1939-1945. Memories of Canadians at Home and Abroad*, Toronto, Doubleday Canada, 1974, p. 234, citado por Paul Fussell, *À la guerre. Psychologie et comportements pendant la Seconde Guerre mondiale*, París, Éd. du Seuil, 1992, p. 389. [Ed. en español: *Tiempo de guerra. Conciencia y engaño en la Segunda Guerra Mundial*, trad. de Gerardo Gambolini, Madrid, Turner, 2003].
 23. Victor Davis Hanson, *Le Modèle occidental de la guerre. La bataille d'infanterie dans la Grèce classique*, París, Les Belles Lettres, 1990.
 24. Philippe Masson, *L'Homme en guerre, op. cit.*, p. 30.
 25. Roger Bruge, *Les Hommes de Diên Biên Phu*, París, Perrin, 1999.
 26. La presencia de los parásitos fue menor durante la Segunda Guerra Mundial que en el conflicto anterior, gracias a la utilización del DDT, eficaz también contra el paludismo.

27. *L'Écho des marmites*, 29 de febrero de 1916, citado por Stéphane Audoin-Rouzeau, *À travers leurs journaux: 14-18. Les combattants des tranchées*, París, Armand Colin, 1986, p. 43.
28. Marc Bloch, *L'Étrange Défaite*, París, Gallimard, col. «Folio», 1990, p. 87. [Ed. en español: *La extraña derrota*, trad. de Santiago Jordán Sempere, Barcelona, Crítica, 2002].
29. David Bellamy, «Stress et traumatismes du combat de char: l'exemple de la 4^e DCR à la bataille d'Abbeville (mai 1940)», en Philippe Nivet (dir.), *La Bataille en Picardie. Combattre de l'Antiquité au XX^e siècle*, Amiens, Encrage, 2000, pp. 239-248.
30. Sobre todos estos puntos, cf. Sophie Delaporte, *Les Gueules cassées. Les blessés de la face de la Grande Guerre*, París, Noësis, 1996, y *Les Médecins dans la Grande Guerre, 1914-1918*, París, Bayard, 2003.
31. Philippe Masson, *L'Homme en guerre*, *op. cit.*, p. 118.
32. En el ejército estadounidense, donde la situación fue más favorable, la cifra de muertos por herida no sobrepasó el 4,5 por ciento entre 1941 y 1945, contra el del 15 al 20 por ciento de media en la segunda mitad del siglo XIX. Además, las tres cuartas partes de los heridos se consideran «recuperables».
33. François Lebigot, «Névroses de guerre chez les casques bleus en ex-Yougoslavie», *Synapse*, n° 110, noviembre 1994, pp. 23-27.
34. Marc Bloch, *L'Étrange Défaite*, *op. cit.*, p. 88.
35. Philip Caputo, *Le Bruit de la guerre*, París, Albin Michel, 1975, p. 131.
36. *Ibid.*, p. 172.
37. Agradezco al doctor François Lebigot, psiquiatra en el hospital militar de Percy, todo lo que me aportó en este campo. François Lebigot, «La névrose traumatique, la mort réelle et la faute originelle», *Annales médico-psychologiques*, vol. 155, n° 8, 1997, pp. 522-526.
38. Bruno Cabanes, *La Victoire endeuillée. La sortie de guerre des soldats français (1914-1918)*, París, Éd. du Seuil, 2004.
39. Paul Fussell, *À la guerre*, *op. cit.*, pp. 133, 129.
40. *Ibid.*, p. 150.
41. *Tacatacteuuf*, marzo 1918. Citado por Stéphane Audoin-Rouzeau, *Les Combattants des tranchées*, *op. cit.*, p. 150.
42. Jean-Yves Le Naour, *Misères et tourments de la chair durant la Grande Guerre. Les mœurs sexuelles des Français, 1914-1918*, París, Aubier, 2002.
43. Cf. en particular Joanna Bourke, *Dismembering the Male. Men's Bodies, Britain and the Great War*, Londres, Reaktion Books, 1996.

44. George L. Mosse, *L'Image de l'homme. L'invention de la virilité moderne*, trad. fr. de Michèle Hechter, París, Abbeville, 1997, reed., Pocket, col. «Agora», p. 215.
45. Usamos la expresión en el sentido anglosajón de «volver brutal». Cf. a ese respecto George L. Mosse, *De la Grande Guerre au totalitarisme. La brutalisation des sociétés européennes*, París, Hachette, col. «Pluriel», 1999.
46. George L. Mosse, *L'Image de l'homme, op. cit.*, p. 193.
47. John Horne y Alan Kramer, *German Atrocities, 1914: A History of a Denial*, New Haven, Yale University Press, 2001.
48. Omer Bartov, *L'Armée d'Hitler. La Wehrmacht, les nazis et la guerre*, París, Hachette, 1999.
49. Bielorrusia fue el epicentro de la matanza en masa del Este. De 9,2 millones de habitantes en 1939, no quedaron más que 7 en 1944. 700.000 prisioneros de guerra fueron asesinados; de 500.000 a 550.000 judíos, 340.000 campesinos y refugiados fueron víctimas de la lucha contra los partisanos, más 100.000 personas más que pertenecían a otros grupos de población. Además, fueron desplazadas a trabajos forzados en el Reich. Cf. sobre estos puntos Christian Gerlach, «Les intérêts économiques allemands, la politique d'occupation et l'assassinat des juifs en Biélorussie de 1941 à 1943», en Anne Duménil, Nicolas Beaupré y Christian Ingrao, *1914-1945. L'Ère de la guerre*, t. II, 1939-1945. *Nazisme, occupations, pratiques génocides*, París, Agnès Viénot, 2004, pp. 37-70.
50. Citado por Christian Ingrao, a quien este párrafo se lo debe todo, en «Violence de guerre, violence génocide. Les pratiques d'agression des *Einsatzgruppen*», en Stéphane Audoin-Rouzeau, Annette Becker, Christian Ingrao y Henry Rousso, *La Violence de guerre, 1914-1945*, París, Complexe, 2002, p. 231. Cf. también los artículos traducidos de la obra de Hannes Heer y Klaus Naumann (dirs.), *Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht*, Hamburgo, 1995, en Anne Duménil, Nicolas Beaupré y Christian Ingrao, *1914-1945. L'Ère de la guerre*, t. II, *op. cit.*
51. Christopher Browning, *Des hommes ordinaires. Le 101^e bataillon de réserve de la police allemande et la solution finale en Pologne*, París, Les Belles Lettres, 1994, p. 177.
52. Michael Bilton y Kevin Sim, *Four Hours in My Lai*, Nueva York, Penguin Books, 1992.
53. Esta distinción debe mucho a los trabajos de Véronique Nahoum-Grappe. Cf. sobre todo: «L'usage politique de la cruauté: l'épuration ethnique (ex-Yougoslavie, 1991-1995)», en Françoise Héritier (seminario de), *De la violence*, París, Odile Jacob, 1996, pp. 273-323.

54. No hablaremos aquí de las prácticas japonesas para permanecer en el marco del mundo occidental; sin embargo, es evidente que existió una dimensión de contraviolencia en los hechos de las tropas estadounidenses. Nos limitamos a ver sobre este punto John Dower, *War without Mercy. Race and Power in the Pacific War*, Nueva York, Pantheon Books, 1987, que evoca en paralelo las atrocidades cometidas por cada uno de los dos campos.
55. La decapitación con sable y también con bayoneta (ese sable de pobre de los soldados japoneses) fue una práctica común por parte de estos últimos sobre sus prisioneros occidentales (John Dower, *War without Mercy...*, *op. cit.*).
56. Testimonio de Eugene B. Sledge, *With the Old Breed...*, *op. cit.*
57. *Life Goes to War*, Phoenix, 1977, p. 137.
58. Eugene B. Sledge, *With the Old Breed...*, *op. cit.*
59. *Life Goes to War*, *op. cit.*, p. 138.
60. John Dower, *War without Mercy...*, *op. cit.*, p. 65.
61. Paul Fussell, *À la guerre*, *op. cit.*, p. 163.
62. Raphaëlle Branche, *La Torture et l'Armée pendant la guerre d'Algérie, 1954-1962*, París, Gallimard, 2001, p. 325.
63. Jean Amery, *Par-delà le crime et le châtement. Essai pour surmonter l'insurmontable*, Arles, Actes Sud, 1995, p. 60.
64. Raphaëlle Branche, *La Torture et l'Armée...*, *op. cit.*, p. 331.
65. *Ibid.*, p. 334.
66. *Ibid.*
67. Stéphane Audoin-Rouzeau, *L'Enfant de l'ennemi, 1914-1918: viol, avortement, infanticide pendant la Grande Guerre*, París, Aubier, 1995. Sobre la violación de forma más general, cf. también Georges Vigarello, *Histoire du viol, XVI^e-XX^e siècle*, París, Éd. du Seuil, 1998. [Ed. en español: *Historia de la violación*, trad. de Alicia Martorell, Madrid, Cátedra, 1999].
68. Yannick Ripa, «Armes d'hommes contre femmes désarmées: de la dimension sexuée de la violence dans la guerre civile espagnole», en Cécile Dauphin y Arlette Farge (dirs.), *De la violence et des femmes*, París, Albin Michel, 1997.
69. Norman M. Naimark, *The Russians in Germany: a History of the Soviet Zone of Occupation, 1945-1949*, Cambridge, Belknap, 1995, cap. II.
70. Antony Beevor, *La Chute de Berlin*, París, Éd. de Fallois, 2002. [Ed. en español: *Berlín: la caída, 1945*, trad. de David León Gómez, Barcelona, Crítica, 2003].
71. J. Robert Lilly, *La Face cachée des GI's. Les viols commis par les soldats américains en France, en Angleterre et en Allemagne pendant la Seconde Guerre mondiale*, París, Payot, 2003. El cálculo que usa el autor es de más de 17.000 vio-

- laciones, de las que más de 11.000 tuvieron lugar en Alemania, 3.620 en Francia, más de 2.400 en Inglaterra.
72. Véronique Nahoum-Grappe, «Guerre et différence des sexes: les viols systématiques (ex-Yougoslavie, 1991-1995)», en Cécile Dauphin y Arlette Farge (dirs.), *De la violence et des femmes*, París, Albin Michel, 1997, pp. 159-184.
 73. Sin embargo, nos parece que la recogida con cuchillo, frecuente y verificada, de los dientes de oro en las bocas de los soldados japoneses muertos o simplemente heridos no puede compararse con una práctica de crueldad, sea cual sea la violencia extrema utilizada cuando las víctimas aún están vivas: se trata más bien aquí de una forma de pillaje en el campo de batalla, práctica que se inscribe, nos parece, en un registro específico.
 74. Christian Ingrao, «Chasse, sauvagerie, cruauté. La *Sondereinheit* Dirlewanger en Biélorussie», artículo que aparecerá en *XX^e siècle, revue d'histoire*.
 75. Christopher Browning, *Des hommes ordinaires. Le 101^e bataillon de réserve de la police allemande et la solution finale en Pologne*, op. cit., p. 177.
 76. Luc Capdevila y Danièle Voldman, *Nos morts. Les sociétés occidentales face aux tués de la guerre (XIX^e-XX^e siècle)*, París, Payot, 2002, p. 95. Véase, de todos modos, la excepción rusa. Los soldados rusos de la Primera Guerra Mundial son enterrados en tumbas colectivas sin marcas, y lo mismo ocurrió en el conflicto siguiente, con excepción de algunas grandes necrópolis como la de Leningrado. En ambos casos no se ven tumbas individuales con signos distintivos. Se advertirá también la importante excepción que constituyen los marinos muertos en combate naval.
 77. «L'archéologie et la Grande Guerre», *14-18 aujourd'hui, today, Heute*, n° 2, 1999.
 78. Sobre todos estos puntos, la literatura es considerable. Se puede leer George L. Mosse, *De la Grande Guerre au totalitarisme*, op. cit., y una síntesis de los trabajos de Annette Becker en Stéphane Audoin-Rouzeau y Annette Becker, *14-18. Retrouver la guerre*, París, Gallimard, 2000, cap. III. Para una síntesis sobre el conjunto del siglo XX: Luc Capdevila y Danièle Voldman, *Nos morts. Les sociétés occidentales face aux tués de la guerre (XIX^e-XX^e siècle)*, op. cit.
 79. Citado por Yves Pourcher, *Les Jours de guerre. La vie des Français au jour le jour entre 1914 et 1918*, París, Plon, 1994, pp. 469-470. Sobre esta importancia del cuerpo identificado y repatriado, cf. también Stéphane Audoin-Rouzeau, *Cinq deuils de guerre, 1914-1918*, París, Noësis, 2001.
 80. Catherine Meridale, «War, death, and remembrance in Soviet Russia», en Jay Winter y Emmanuel Sivan (dirs.), *War and Remembrance in the Twentieth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, pp. 78-79.

81. Jean-Charles Jauffret, «La question des transferts des corps, 1915-1934», *Les Oubliés de la Grande Guerre, Supplément d'âmes*, HS n° 3, pp. 67-89.
82. Luc Capdevila y Danièle Voldman, *Nos morts. Les sociétés occidentales face aux tués de la guerre (XIX^e-XX^e siècle)*, *op. cit.*, p. 109 y ss.
83. Catherine Meridale, «War, death, and remembrance in Soviet Russia», art. citado.
84. Thérèse Blondet-Bisch, Robert Frank, Laurent Gervereau *et al.*, *Voir, ne pas voir la guerre*, París, Somogy/BDIC, 2001.
85. Sería demasiado largo desarrollar las cuestiones referentes a este tema universal. Sobre su dimensión antropológica, cf. en particular Françoise Héritier, *Masculin-féminin. La pensée de la différence*, París, Odile Jacob, 1996.
86. La prensa se hizo eco de estas innovaciones. Cf. por ejemplo *Le Monde*, 12 de septiembre de 2001, p. 23, y 6 de marzo de 2003, p. 14.

2. EXTERMINIOS. EL CUERPO Y LOS CAMPOS DE CONCENTRACIÓN

1. Imre Kertész, «Le vingtième siècle est une machine à liquider permanente», en *Parler des camps, penser le génocide*, textos reunidos por Catherine Coquio, París, Albin Michel, 1999, p. 87.
2. El Gulag (*Glavnoe Upravlenie Lagerei*), o dirección principal de los campos, es la instancia administrativa encargada de la gestión de los campos de 1930 a 1953. Antes existían otros campos, como los monasterios de las islas Solovki, pero, por extensión, el sistema concentracionista soviético se llamó así a partir de ese momento. Aleksandr Solzhenitsyn, *L'Archipel du Goulag, 1918-1956. Essai d'investigation littéraire*, París, Fayard, 2 vols., 1991 [1^a ed. rusa, 1973]. [Ed. en español: *Archipiélago Gulag: 1918-1956, ensayo de una investigación literaria*, trad. de Enrique Fernández y Josep Maria Güell, Barcelona, Círculo de Lectores, 1998].
3. El caso de los campos de concentración bajo tiendas reservados a los armenios durante su exterminio en la Gran Guerra es evidentemente diferente. Esa matanza es un caso paradigmático de la violencia de guerra transformada en violencia en la guerra, del paso del crimen de guerra al «crimen contra la humanidad» y al genocidio antes incluso de que el derecho internacional pudiera razonar en estos términos y antes de que se creara, en 1944, la palabra «genocidio» por el jurista estadounidense Raphael Lemkin para tratar de describir el exterminio de los judíos europeos.

4. Región muy difícil y aislada al noreste de Siberia, símbolo del Gulag por sus condiciones de detención especialmente crueles.
5. Citado por Robert Conquest, *La Grande Terreur. Les purges staliniennes des années trente*, París, Stock, 1970, p. 326.
6. Doctor Désiré Haffner, *Aspects pathologiques du camp de concentration d'Auschwitz-Birkenau*, tesis expuesta en París en 1946, Tours, Imprimerie Union coopérative, 1946. Doy las gracias a Yael Dagan que me proporcionó ese notable documento.
7. Informe de Eric Wood cuando se abrió el campo de Buchenwald, Washington, National Archives, p. 47637.
8. Jacques Rossi, *Le Manuel du Goulag*, París, Le Cherche midi, 1997, p. 113.
9. En Birkenau también se exterminó a gitanos de todas las edades y a prisioneros de guerra soviéticos.
10. Primo Levi, *Les Naufragés et les Rescapés, quarante ans après Auschwitz*, París, Gallimard, 1989, p. 13 [1ª ed. it., 1986].
11. Primo Levi, *Si c'est un homme*, París, Julliard/Presses Pocket, 1987, p. 37 [1ª ed. it., 1947]. [Ed. en español: *Si esto es un hombre*, trad. de Pilar Gómez Bedate, Barcelona, Muchnik, 1998].
12. Varlam Chalamov, *Récits de la Kolyma*, París, Verdier, 2003, p. 38 (prefacio notable del maestro de la traducción francesa, Luba Jurgenson).
13. Robert Antelme, *L'Espèce humaine*, París, Gallimard, col. «Tel», 1957, p. 83.
14. «¿De qué sirve esta convalecencia? Cuando salga de aquí, le arrojarán a un campo y en una semana volverá a ser el cadáver que era» (Evguenia S. Guinzburg, *Le Vertige. Chronique des temps du culte de la personnalité*, 2 vols., París, Éd. du Seuil, col. «Points», 1997, t. I, *Le Vertige*, p. 405 [1ª ed., 1967] [Ed. en español: *El vértigo*, trad. de Enrique Sordo y Fernando Gutiérrez, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2005]).
15. Nicolas Werth y Gaël Moulec, *Rapports secrets soviétiques, 1921-1991*, París, Gallimard, 1994, p. 347.
16. Evguenia S. Guinzburg, *Le Vertige, op. cit.*, t. II, *Le Ciel de la Kolyma*, p. 571.
17. Imre Kertész, *Être sans destin*, Arles, Actes Sud, 1998, pp. 148-149 [1ª ed. húngara, 1975]. [Ed. en español: *Sin destino*, trad. de Judit Xantus Szarvas, Barcelona, El Acantilado, 2002].
18. Docteur Désiré Haffner, *Aspects pathologiques...*, *op. cit.*, p. 12.
19. Varlam Chalamov, «Le gant», en *Récits de la Kolyma, op. cit.*, pp. 1278-1279.
20. Evguenia S. Guinzburg, *Le Vertige, op. cit.*, t. II, p. 345.
21. Jacques Rossi, *Le Manuel du Goulag, op. cit.*, p. 59.

22. Georges Petit, *Retour à Langenstein. Une expérience de la déportation*, Paris, Belin, 2001, p. 28.
23. Robert Conquest, *La Grande Terreur*, *op. cit.*, p. 318. La extraordinaria violencia física ejercida por los delincuentes sobre los demás prisioneros, incluida la antropofagia, está descrita en varias novelas de Jacques Rossi, como «La Vache», *Fragments de vies*, París, Elikia, 1995.
24. Geneviève Piron (dir.), *Goulag, le peuple des zeks*, Gollion, Infolio, Musée d'ethnographie de Genève, 2004, p. 40.
25. Evguenia S. Guinzburg, *Le Vertige*, *op. cit.*, t. II., p. 104.
26. Simon Laks, *Mémoires d'Auschwitz*, París, Éd. du Cerf, 1991.
27. Título de la primera parte de *L'Archipel du Goulag*, *op. cit.*
28. En los campos nazis, como en el sistema del Gulag, a los detenidos se les exigían muchas otras tareas profesionales, a veces relacionadas con su experiencia. Miles de pequeños comandos podían llevar a cabo toda clase de tareas industriales, agrícolas, hasta científicas, a imagen de la actividad económica de los países en general.
29. Evguenia S. Guinzburg, *Le Vertige*, *op. cit.*, t. I, p. 307.
30. Como por ejemplo Margarete Buber-Neumann, que fue testigo de sus dos deportaciones.
31. Evguenia S. Guinzburg, *Le Vertige*, *op. cit.*, t. II, p. 330. La palabra nació a partir de la abreviatura ZK, soldado detenido del canal marítimo Báltico-mar Blanco; significó después detenido(a).
32. David Rousset, *L'Univers concentrationnaire*, Éd. du Pavois, 1946, p. 27. Los *Gummi* son porras.
33. IMEC, HBW2.B2-O4.2, «Quelques faits sur Buchenwald et la mort de MM. Halbwachs et Maspero, par M. Mandelbrojt».
34. Para los detalles en gramos y los terribles porcentajes restrictivos con relación a la norma, cf. Anne Applebaum, *Gulag: A History*, Nueva York, Doubleday, 2003, pp. 206-215 [ed. en español: *Gulag: una historia*, trad. de Magdalena Chocano, Barcelona, Nuevas Ediciones de Bolsillo, 2005]. «No es el trabajo lo que mata, es la norma», dice Rossi, que contó treinta y seis formas de normas. Cf. Jacques Rossi, *Le Manuel du Goulag*, *op. cit.*, pp. 187 y 229.
35. Primo Levi, *Si c'est un homme*, *op. cit.*, p. 79. Cf. también Robert Antelme, *L'Espèce humaine*, *op. cit.*, p. 92.
36. Jacques Rossi, *Le Manuel du Goulag*, *op. cit.*, p. 87.
37. Evguenia S. Guinzburg, *Le Vertige*, *op. cit.*, t. II, pp. 175-178. Varlam Chalamov, *Récits de la Kolyma*, *op. cit.*

38. Aunque a veces se conviertan en lugares de reunión a escondidas de los guardianes, lugares donde se cuentan sueños de libertad, y sobre todo de comida.
39. David Rousset, *L'Univers concentrationnaire*, *op. cit.*, p. 13.
40. Varlam Chalamov, *Récits de la Kolyma*, *op. cit.*, p. 191.
41. Efrosinia Kersnovskaïa, *Coupable de rien. Chronique illustrée de ma vie au Goulag*, 1994, p. 146.
42. Jacques Rossi, *Le Manuel du Goulag*, *op. cit.*, p. 119.
43. Imre Kertész, *Être sans destin*, *op. cit.*, p. 143. La pérdida de los números enviaba al calabozo a los soviéticos, la imposibilidad de recitar el número para los detenidos de los campos nazis que no sabían alemán podía suponer la ejecución o las palizas salvajes.
44. En el Gulag, esto permite a los guardianes cortar la mano de un evadido vuelto a detener y ejecutado en el acto para verificar su identidad en el fichero central.
45. Evguenia S. Guinzburg, *Le Vertige*, *op. cit.*, t. I, p. 301.
46. Informe sobre Buchenwald a la llegada del III Ejército estadounidense el 11 de abril de 1945, Washington, National Archives, p. 47628.
47. *Le Verbe et le Mirador. La poésie au Goulag*, textos reunidos y presentados por Elena Balzamo, Marie-Louise Bonaque y Jean-Marc Négrignat, París, Éd. de Paris, 1998, p. 141. Andrei Siniavski, «Matériau à débiter», introducción a Varlam Chalamov, *Récits de la Kolyma*, París, Fayard, 1986.
48. Doy calurosamente las gracias a Georges Snyders que tuvo a bien hablarme del tiempo que estuvo en Auschwitz y me contó este episodio.
49. Evguenia S. Guinzburg, *Le Vertige*, *op. cit.*, t. II, p. 404.
50. Edmond Michelet, *Rue de la Liberté*, París, Éd. du Seuil, 1955, p. 103.
51. Liliana Segre, *Un'infanzia perduta. Voci della Shoah*, Florencia, 1996, p. 60.
52. Evguenia S. Guinzburg, *Le Vertige*, *op. cit.*, t. I, pp. 440 y 448.
53. Cf. los testimonios en *Commission internationale contre le régime concentrationnaire*, t. I, *Livre blanc sur les camps de concentration soviétiques*, París, Éd. du Pavois, 1951.
54. Los gulags para mujeres fueron convertidos en auténticas «guarderías» en los años 1947-1949, cuando hubo una enorme cantidad de mujeres «ladronas» (viudas de guerra del koljós que se veían obligadas al hurto y eran condenadas a siete u ocho años de campo debido a la «ley pérfida» del 4 de junio de 1947 que castigaba con de seis a quince años de campo por «robo de propiedad social»). Llegó a haber en el Gulag hasta 20.000 niños de menos de cuatro años (a esa edad les eran retirados a sus madres). Cf. Stéphane Courtois, Nicolas Werth y Jean-Louis Panné, *Le Livre noir du communisme*, París, Robert Laffont, 1997.

55. Imre Kertész, *Être sans destin*, op. cit., p. 228.
56. Evguenia S. Guinzburg, *Le Vertige*, op. cit., t. I, p. 309.
57. *Ibid.*, p. 58.
58. Informe sobre una visita al campo de Buchenwald, 25 de abril de 1945, Washington, National Archives, p. 47602.
59. Evguenia S. Guinzburg, *Le Vertige*, op. cit., t. II, p. 33.
60. Sobre esos «musulmanes», la tentativa de reflexión filosófica de Giorgio Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz. L'archive et le témoin*, París, Payot-Rivages, 1999, es apasionante, pero a veces olvida a los seres humanos que hay tras los conceptos.
61. Luba Jurgenson, *L'expérience concentrationnaire est-elle indicible?*, Mónaco, Éd. du Rocher, 2003, p. 345.
62. Robert Antelme, *L'Espèce humaine*, op. cit., p. 97.
63. Inspección del campo de Buchenwald, 16 de abril de 1945, Washington, National Archives, p. 47, nºs 616-617.
64. Clément Chéroux (dir.), *Mémoire des camps, photographies des camps de concentration et d'extermination nazis (1933-1999)*, París, Marval, 2001.
65. De una literatura muy abundante sobre el tema, me quedo con la notable síntesis de Philippe Burrin, *Ressentiment et apocalypse. Essai sur l'antisémitisme nazi*, París, Éd. du Seuil, 2004.
66. Philippe Burrin, *ibid.*, p. 47.
67. Robert Jay Lifton, *Les Médecins nazis. Le meurtre médical et la psychologie du génocide*, París, Robert Laffont, 1989.
68. Vassili Grossman e Ilya Ehrenburg, *Le Livre noir*, Arles, Solin/Actes Sud, 1995, p. 80 [1ª ed. rusa, 1944-1945].
69. Una de ellas está expuesta en Yad Vashem en Jerusalén, otra en París en el Memorial de la Shoah.
70. Soazig Aaron, *Le Non de Klara*, París, Pocket, 2004.
71. Edmond Michelet, *Rue de la Liberté*, op. cit., pp. 246-247.

QUINTA PARTE: LA MIRADA Y EL ESPECTÁCULO

I. ESTADIOS. EL ESPECTÁCULO DEPORTIVO, DE LAS TRIBUNAS A LAS PANTALLAS

1. *L'Illustration*, 8 de marzo de 1890.
2. *L'Illustration*, 22 de septiembre de 1902.

3. Pierre de Coubertin, «Les spectateurs», *Revue olympique*, 1910, p. 28.
4. Cf. Yves Lequin, «Les espaces de la société citadine», en Yves Lequin (dir.), *Histoire des Français, XIX^e-XX^e siècle*, t. II, *La Société*, París, Armand Colin, 1983.
5. Pierre de Coubertin, «Les spectateurs», art. citado, p. 28.
6. *Ibid.* Cf. también John J. MacAloon, *This Great Symbol: Pierre de Coubertin and the Origins of the Modern Olympic Games*, Chicago, The University of Chicago Press, 1981, «An indescribable spectacle», p. 195.
7. Pierre de Coubertin, *Souvenirs d'Amérique et de Grèce*, París, Hachette, 1897, p. 155.
8. Cf. *Revue olympique*, «Brochure spéciale», *Décoration, pyrotechnie, harmonie, cortèges – Essai de ruskinianisme sportif*, París, 1912.
9. Cf. *L'Illustration*, 14 de junio de 1913, 11 de junio de 1921, 6 de agosto de 1932.
10. *Revue olympique*, 1908.
11. *L'Illustration*, 11 de abril de 1925.
12. *L'Illustration*, 23 de febrero de 1924.
13. Cf. *Paris-Guide: le guide de la vie à Paris*, 1926, p. 295.
14. Guyot-Daubès, *Les Hommes phénomènes*, París, Masson, 1885, p. 1.
15. Pierre de Coubertin, «La psychologie du sport», *Revue des Deux Mondes*, 1 de julio de 1900, p. 67.
16. Jørgen Peter Müller, *Le Livre du plein air*, Copenhague, H. Tillge, 1909, p. 110. Sobre el tema de la superación, cf. el libro fundamental de Isabelle Queval, *S'accomplir ou se dépasser. Essai sur le sport contemporain*, París, Gallimard, 2004.
17. Cf. André Rauch, «Les vacances et la nature revisitée», en Alain Corbin (dir.), *L'Avènement des loisirs, 1850-1960*, París, Aubier, 1995, p. 100.
18. *Les Jeux Olympiques de 1896. Rapport officiel*, 2^a parte, p. 1.
19. *L'Auto* de los años veinte propone paquetes turísticos para los grandes encuentros: billetes de viaje, entradas al estadio, estancia en el hotel.
20. Pierre de Coubertin, *Souvenirs d'Amérique et de Grèce*, *op. cit.*, p. 150.
21. Daniel Mérillon, *Exposition universelle de 1900. Rapport sur les concours internationaux d'exercices physiques et de sport*, París, Imprimerie nationale, 1901, t. I, p. 65.
22. Los juegos antiguos son aquí los juegos del Antiguo Régimen; cf. Georges Vigarello, «S'exercer, jouer», en Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine y Georges Vigarello (dirs.), *Histoire du corps*, t. I, *De la Renaissance aux Lumières*, París, Éd. du Seuil, 2005.

23. Cf. *La Vie au grand air*, 1904.
24. *L'Auto*, 27 de julio de 1904.
25. *Ibid.*
26. *L'Auto*, 15 de julio de 1903.
27. *L'Auto*, 13 de julio de 1910.
28. Cf. Alain Ehrenberg, «Des stades sans dieux», *Le Débat*, mayo-septiembre 1986.
29. *La Vie au grand air*, 1904, p. 165.
30. *Ibid.*, p. 284.
31. *L'Auto*, 27 de julio de 1904.
32. Jean Calvet, *Le Mythe des géants de la route*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1981, p. 164.
33. No es casualidad que el historiador de la bicicleta, Eugen Weber, sea también el de *La Fin des terroirs* (París, Fayard, 1983).
34. Pierre de Coubertin, «Conférence», *Les Sports athlétiques*, 13 de julio de 1893, p. 3.
35. *Ibid.*
36. «Charte de l'amateurisme», art. VI, *Revue olympique*, enero 1902, p. 15.
37. *L'Auto*, 4 de julio de 1907.
38. *Ibid.*
39. Pierre de Coubertin, «Question d'amateurisme», *Revue olympique*, febrero 1907, p. 218.
40. Íd., «Nouveaux aspects du problème», *Revue olympique*, noviembre 1913, p. 178.
41. *Ibid.*
42. André Rauch, *Boxe, violence du XX^e siècle*, París, Aubier, 1992, p. 125. El análisis propuesto por este texto es aquí muy importante.
43. *Le Temps*, 1 de julio de 1921.
44. Cf. también James Huntington-Whiteley (dir.), *The Book of British Sporting Heroes*, introducción de Richard Holt, Londres, National Portrait Gallery, 1998.
45. Cf. arriba.
46. El libro de André Rauch, *Boxe, violence du XX^e siècle*, *op. cit.*, presenta a este respecto una información muy valiosa.
47. Cf. Jean Durry, «Un champion populaire: André Leducq, vainqueur du Tour de France cycliste», *Sport Histoire*, n° 1, 1988.
48. *L'Illustration*, 11 de julio de 1925.

49. Citado por Pierre de Coubertin, *Souvenirs d'Amérique et de Grèce*, *op. cit.*, p. 156.
50. Citado por Jean-Michel Blaizeau, *Les Jeux défigurés: Berlin 1936*, Biarritz, Atlantica, 2000, p. 120.
51. Cf. *ibid.* el régimen cotidiano en los equipos alemanes preparados «a tiempo completo» desde un año antes de los juegos.
52. Cf. Françoise Hache, *Jeux Olympiques: la flamme et l'exploit*, París, Gallimard, col. «Découvertes», 1992.
53. Jules Rimet, presidente de la Federación Internacional de Fútbol, citado por Christian Hubert, *50 ans de Coupe du monde*, París, Arts et voyages, 1978, p. 34.
54. *Ibid.*
55. Cf. Yves-Pierre Boulongne, *Pierre de Coubertin. Humanisme et pédagogie. Dix leçons sur l'olympisme*, Lausana, CIO, 1999, p. 106.
56. Cf. Françoise Hache, *Jeux Olympiques*, *op. cit.*, p. 74.
57. Pierre Chany, *La Fabuleuse Histoire du Tour de France*, París, ODIL, 1983, p. 245.
58. Cf. sobre este tema festivo los análisis de Philippe Gaboriau, *Le Tour de France et le Vélo: histoire sociale d'une épopée contemporaine*, París, L'Harmattan, 1995, y de Pierre Sansot, «Tour de France: une forme de liturgie nationale», *Cahiers internationaux de sociologie*, n° 86, 1989.
59. *L'Auto*, 20 de julio de 1938.
60. «Les six jours cyclistes de París», *L'Illustration*, 9 de abril de 1932.
61. *Ibid.*
62. Para el tema del cruce entre deportes, ocio y espectáculo entre guerras, cf. Helen Walker, «The popularization of the outdoor movement, 1900-1940», *The British Journal of Sports History*, n° 2, 1985, p. 140.
63. Cf. André Rauch, *Boxe, violence du XX^e siècle*, *op. cit.*, p. 145.
64. Cf. Íd., «L'oreille et l'œil du sport, de la radio à la télévision (1920-1995)», *Communication*, n° 67, *Le Spectacle du sport*, 1998.
65. Cf. Wladimir Andreff, «La télévision et le sport», en Georges Vigarello (dir.), *L'Esprit sportif aujourd'hui: des valeurs en conflit*, París, Universalis, col. «Le tour du sujet», 2004, p. 171.
66. Frédéric Thiriez, «Cinq vérités sur le "foot-business"», *Le Monde*, 27-28 de febrero de 2005.
67. Philippe Verneaux analiza la progresión del «mercado» de diez en diez años desde 1960; cf. *L'Argent dans le sport*, París, Flammarion, 2005, pp. 121-284.

68. Éric Maitrot, *Sport et télé, les liaisons secrètes*, Paris, Flammarion, 1995, p. 358.
69. «Le mariage de l'argent, du sport et de la télévision...», *Le Monde*, 8 de febrero de 2000.
70. Éric Maitrot, *Sport et télé, les liaisons secrètes*, *op. cit.*, p. 284.
71. Cf. Wladimir Andreff y Jean-François Nys, *Le Sport et la Télévision, relations économiques: pluralité d'intérêts et sources d'ambiguïté*, Paris, Dalloz, 1987, p. 116, y «Le mariage de l'argent...», art. citado. Sobre los juegos olímpicos y el «fenómeno mercantil», cf. Andrew Jennings, *The New Lords of the Ring. Olympic Corruption and How to Buy Medals*, Londres, Simon & Schuster, 1996 [ed. en español: *Los nuevos señores de los anillos*, trad. de Teresa Blade, Barcelona, Ediciones de la Tempestad, 1996].
72. Cf. Wladimir Andreff, «La télévision et le sport», art. citado, p. 172.
73. John Sugden y Alan Tomlinson hablan de un «mercado universal», *FIFA and the Contest for World Football*, Cambridge, Polity Press, 1998, p. 98.
74. «Le mariage de l'argent...», art. citado.
75. Cf. Bernard Poiseuil, *Canal+, l'aventure du sport: entretiens avec Bernard Poiseuil*, Paris, Éditoria, 1996, p. 274.
76. «Le mariage de l'argent...», art. citado.
77. Éric Maitrot, *Sport et télé, les liaisons secrètes*, *op. cit.*, p. 284.
78. «Ces villes que le ballon chavire»; *Le Nouvel Observateur*, 10-16 de febrero de 2000.
79. *Ibid.*
80. Conversación con Gérard Collomb, alcalde de Lyon, *Le Monde*, 23 de febrero de 2005.
81. «Paris veut démontrer sa flamme olympique», *Libération*, 8 de marzo de 2005.
82. «L'impact économique des JO fait rêver», *Libération*, 11 de marzo de 2005.
83. Cf. Wladimir Andreff, «L'athlète et le marché», en *Sport et télévision. Actes du colloque de Valence*, Valence, CRAC, 1992, p. 60.
84. Cf. Jean-François Nys, «Une logique capitaliste», *ibid.*, p. 65.
85. Bernard Poiseuil, *Canal+, l'aventure du sport*, *op. cit.*, p. 274.
86. «Le "sport-biz" s'engouffre dans la course au profit», *Le Monde*, 8 de febrero de 2000.
87. «Les équipes de D1 ne bénéficient pas toutes de la même couverture télévisuelle», *Le Monde*, 9 de marzo de 2000.
88. Después de veintisiete jornadas de campeonato, los partidos del Marseille fueron retransmitidos veintitrés veces, mientras que el club estaba, en ese

- momento, el decimoséptimo; los del Mónaco lo fueron quince veces, cuando el club estaba en ese momento el primero (*ibid.*).
89. Éric Maitrot, *Sport et télé, les liaisons secrètes, op. cit.*, p. 329.
 90. Cf., para una idea del conjunto de las ceremonias de apertura de los juegos olímpicos, *1896-2004, d'Athènes à Athènes*, 2 vols., París, L'Équipe, Lausana, Musée olympique, 2004.
 91. Entrevista a un espectador, *Le Monde*, 29-30 de agosto de 2004.
 92. *Le Monde*, 31 de agosto de 2004.
 93. *Ibid.*
 94. Cf. Philippe Viallon, «La télévision comme accélérateur du mouvement», *Communication*, n° 67, *Le Spectacle du sport*, 1998.
 95. Claude-Jean Bertrand, «Sports et médias aux États-Unis», *Esprit*, vol. 55, n° 4, *Le Nouvel Âge du sport*, abril 1987, p. 221.
 96. *Ibid.*
 97. Wladimir Andreff, «La télévision et le sport», art. citado, p. 183.
 98. Jacques Thibert, «La horde de la mort», *L'Équipe*, 30 de mayo de 1985.
 99. Cf. Pierre Chany, *La Fabuleuse Histoire du Tour de France, op. cit.*
 100. Cf. Henri Garcia, *La Fabuleuse Histoire du rugby*, París, ODIL, 1974.
 101. Cf. Jean-Pierre de Mondenard, *Drogues et dopages*, París, Chiron, 1987, p. 67.
 102. Cf. Isabelle Queval, *S'accomplir ou se dépasser, op. cit.*, y además, en el número especial del *Monde* dedicado a «21 cuestiones del siglo XXI», Michel Dalloini, «Plus haut, plus vite, plus fort? Les sportifs ivres de records et d'argent», diciembre 1999.
 103. Cf. arriba, pp. 354-355 de este volumen.
 104. *Le Monde*, 16 de junio de 1998.
 105. Cf. Patrick Mignon, «Le hooliganisme: problème social et panique morale», *La Passion du football*, París, Odile Jacob, 1998, p. 141.
 106. *Libération*, 17 de enero de 1999.
 107. *Le Monde*, 19 de marzo de 1999. Varios miembros del COI se habrían beneficiado de favores después del voto que nombró a Salt Lake City por abrumadora mayoría en la 104ª sesión del 16 de junio de 1995 que tuvo lugar en Budapest (Cf. *Sunday Morning Herald*, 8 de noviembre de 1998).
 108. «Foot Opération mains propres», *Le Point*, 24 de febrero de 2005.
 109. *Ibid.*
 110. *Science et vie*, noviembre 1968.
 111. *Sciences et avenir*, agosto 2002.
 112. «Dopage, l'Amérique s'en va-t-en guerre», *L'Express*, 14 de marzo de 2005.

2. PANTALLAS. EL CUERPO EN EL CINE

1. *Cahiers du cinéma*, n° 86, agosto 1958.
2. Vincent Amiel, *Le Corps au cinéma*, París, PUF, 1998; y también el número especial *Le Corps exposé* de la revista *Vertigo*, dirigida por Antoine de Baecque y Christian-Marc Bosséno, n° 15, julio 1996.
3. Radu Florescu, *In Search of Frankenstein*, Boston, Graphic Society, 1975; Muriel Spark, *Mary Shelley*, Nueva York, E.P. Dutton, 1987; Anne K. Mellor, *Mary Shelley: Her Life, Her Fiction, Her Monsters*, Nueva York, Routledge, 1988.
4. Paul Adrien, *Le Cirque au cinéma; le cinéma au cirque*, París, Éd. Science illustrée, 1984; Jacques Rittaud-Hutinet, *Le Cinéma des origines*, Seyssel, Champ Vallon, 1985; Monica Dall'Asta, *Un cinéma musclé. Le surhomme dans le cinéma muet, 1913-1926*, Liège, Yellow Now, 1992; Elaine Showalter, *Sexual Anarchy: Gender and Culture in Fin-de-Siècle France*, Nueva York, Viking, 1990; Linda Williams (dir.), *Porn Studies*, Durham, Duke University Press, 2004.
5. Vanessa Schwartz, *Spectacular Realities. Early Mass Culture in Fin-de-siècle Paris*, Berkeley, University of California Press, 1998. También la colección dirigida por Leo Charney y Vanessa Schwartz, *Cinema and the Invention of Modern Life*, Berkeley, University of California Press, 1996.
6. David J. Skal, *The Monster Show. A Cultural History of Horror*, Nueva York, W.W. Norton, 1993.
7. Jean-Louis Leutrat, *Vie des fantômes. Le fantastique au cinéma*, París, Cahiers du cinéma, 1995.
8. Steven Earl Forry, *Hideous Progenies: Dramatizations of Frankenstein from the 19th Century to the Present*, Filadelfia, University of Pennsylvania Press, 1990; Gregory William Mank, «It's Alive!» *The Classic Cinema Saga of Frankenstein*, Nueva York, Barnes, 1981.
9. David J. Skal, *Hollywood Gothic: The Tangled Web of Dracula from Novel to Screen*, Nueva York, W.W. Norton, 1996; David J. Skal y Nina Auerbach, *Dracula: A Norton Critical Edition*, Nueva York, W.W. Norton, 1991; Christopher Frayling, *Vampyres*, Londres, Faber and Faber, 1991; Clive Leatherdale, *Dracula. The Novel and the Legend*, Londres, Desert Island Book, 1993; Calvin Thomas Beck, *Heroes of the Horrors*, Londres, Mc Millan, 1975.
10. David J. Skal y Elias Savada, *Dark Carnival. The Secret World of Tod Browning*, Nueva York, Doubleday, 1995; Robert Bogdan, *Freak Show. Presenting*

- Human Oddities for Amusement and Profit*, Chicago, The University of Chicago Press, 1988; Paul M. Jensen, *The Men who Made the Monsters*, Nueva York, Twayne Publishers, 1996; Richard Ofshe y Ethan Watters, *Making Monsters*, Nueva York, Scribner's Sons, 1994; Adrian Werner, *Freaks. Cinema of the Bizarre*, Londres, Lorrimer, 1976; Nathalie Bilger, *Anomie vampirique, anémie sociale*, París, L'Harmattan, 1999; Christian Oddos, *Le Cinéma fantastique*, París, Guy Authier, 1977.
11. Jean-Pierre Coursodon, *Keaton et Cie: les burlesques américains du «muet»*, París, Seghers, 1964; Petr Kral, *Le Burlesque, ou Morale de la tarte à la crème*, París, Stock, 1984; Petr Kral, *Les Burlesques, ou Parade des somnambules*, París, Stock, 1986; *Art press*, nº 24, número especial *Le Burlesque, une aventure moderne*, octubre 2003; Blair Miller, *American Silent Film Comedies*, Londres, McFarland, 1995.
 12. Francis Lacassin, *À la recherche de Jean Durand*, París, Éd. de l'AFRHC, 2004.
 13. Philippe-Alain Michaud e Isabelle Ribadeau Dumas (dirs.), *L'Horreur comique. Esthétique du Slapstick*, París, Centre Georges-Pompidou, 2004; Ed Sikov, *Laughing Hysterically. American Screen Comedy*, Nueva York, Columbia University Press, 1994; Ted Sennett, *Lunatics and Lovers. The Years of the Screwball Movie Comedy*, Nueva York, Arlington House, 1973.
 14. Gerald Gardner, *The Censorship Papers: Movie Censorship Letters from the Hays Office, 1934-1968*, Nueva York, Dodd, Mead, 1987; Camille Paglia, *Sexual Personae. Art, Glamour and Decadence in Hollywood*, New Haven, Yale University Press, 1990; Jean-Luc Douin, *Les Écrans du désir*, París, Éd. du Chêne, 2000; Ethan Mordden, *Broadway Babies. The People Who Made the American Musical*, Nueva York, Oxford University Press, 1983.
 15. Citado por Jean-Marie Lo Duca, *Cahiers du cinéma*, Navidad 1953; Ado Kyrou, *Amours, érotisme et cinéma*, París, Éric Losfeld, 1966; Jean-Marie Lo Duca, *L'Érotisme au cinéma*, París, Jean-Jacques Pauvert, 1957; Robert Benayoun, *Érotique du surréalisme au cinéma*, París, Jean-Jacques Pauvert, 1965; Alain Bergala, Jacques Déniel y Patrick Leboutte, *Une encyclopédie du nu au cinéma*, Crisnée, Yellow Now, Dunkerque, Studio 43, 1994.
 16. Pierre Billard, *Vamps*, París, Éd. de l'Art du siècle, 1958.
 17. Michel Azzopardi, *Le Temps des vamps, 1915-1965. 50 ans de sex appeal*, París, L'Harmattan, 1997.
 18. Jacques Siclier, *Le Mythe de la femme dans le cinéma américain*, París, Éd. du Cerf, 1956; Patrick Brion, *La Comédie américaine*, París, La Martinière,

- 1998; Gerald Gardner, *The Censorship Papers: Movie Censorship Letters from the Hays Office, 1934-1968*, op. cit.
19. André Bazin, *L'Écran français*, n° 77, septiembre 1946.
 20. Edgar Morin, *Les Stars*, París, Éd. du Seuil, 1957.
 21. Charles Tesson, *Photogénie de la série B*, París, Cahiers du cinéma, 1997; Camille Paglia, *Sexual Personae*, op. cit.
 22. *Vertigo*, n° 15, número especial *Le Corps exposé*, julio 1996; Colin MacCabe, *The Eloquence of the Vulgar*, Londres, BFI Publishing, 1999; Jean-Pierre Esquenazi, *Godard et la société française des années 1960*, París, Armand Colin, 2004.
 23. Gaston Bounoure, *Alain Resnais*, París, Seghers, 1962; François Thomas, *L'Atelier d'Alain Resnais*, París, Flammarion, 1989.
 24. Roberto Rossellini, *Le Cinéma révélé*, París, Cahiers du cinéma, 1984; Gianni Rondolino, *Roberto Rossellini*, Turín, UTET, 1989; Alain Bergala y Jean Narboni (dirs.), *Roberto Rossellini*, París, Cahiers du cinéma, 1989.
 25. Bruce F. Kawin, *Mindscreen: Bergman, Godard, and First-Person Film*, Princeton, Princeton University Press, 1978; Peter Cowie, *Ingmar Bergman*, París, Seghers, 1986; Olivier Assayas y Stig Bjorkman, *Conversations avec Bergman*, París, Cahiers du cinéma, 1990.
 26. Nicole Brenez, Christian Lebrat, *Jeune, dure et pure! Une histoire du cinéma expérimental et d'avant-garde en France*, París/Milán, Cinémathèque française/Mazzotta, 2001.
 27. Sylvie Lindeperg, *Clio de 5 à 7. Les actualités filmées de la Libération*, París, CNRS Éditions, 2000.
 28. Ilan Avisar, *Screening the Holocaust. Cinema and Images of the Unimaginable*, Indianápolis, Midland Book, 1988; Annette Insdorf, *L'Holocauste à l'écran*, París, Éd. du Cerf, 1990; *Cahiers du cinéma*, número especial *Le Siècle du cinéma*, noviembre 2000.
 29. Alain Brassart, *Les Jeunes Premiers dans le cinéma français des années 1960*, París, Éd. du Cerf, 2004; Antoine de Baecque, *La Nouvelle Vague. Portrait d'une jeunesse*, París, Flammarion, 1998; Jean-Pierre Esquenazi, *Godard et la société française des années 1960*, París, Armand Colin, 2004.
 30. Alain Bergala, Jacques Dániel y Patrick Leboutte, *Une encyclopédie du nu au cinéma*, op. cit.
 31. Antoine de Baecque y Serge Toubiana, *François Truffaut*, París, Gallimard, 1996; Antoine de Baecque, *La Cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture, 1944-1968*, París, Fayard, 2003.

32. Colin MacCabe, *Godard. A Portrait of the Artist at 70*, Londres, Bloomsbury, 2003; Michael Temple, James S. Williams y Michael Witt (dirs.), *For Ever Godard*, Londres, Black Dog Publishing, 2004; Jean-Pierre Esquenazi, *Godard et la société française...*, *op. cit.*; Antoine de Baecque, *La Cinéphilie*, *op. cit.*
33. Vincent Amiel, *Le Corps au cinéma*, París, PUF, 1998; y también *Vertigo*, n° 15, número especial *Le Corps exposé*, julio 1996.
34. José Arroyo, *Action/Spectacle/Cinema*, Londres, BFI Publishing, 2000; Gavin Baddeley, *Gothic. La culture des ténèbres*, París, Denoël, 2004; Thomas R. Atkins, *Graphic Violence on the Screen*, Nueva York, Monarch Press, 1986; *Le Goût de l'Amérique, anthologie des Cahiers du cinéma*, t. I, París, 2001; *Cahiers de la Villa Gillet*, número especial *Maladie et images de la maladie, 1790-1990*, Lyon, Circé, 1995.
35. Mark Salisbury, *Tim Burton par Tim Burton*, París, Éd. du Cinéphage, 1999 [ed. en español: *Tim Burton por Tim Burton*, trad. de José Manuel Berástegui y Javier Lago, Barcelona, Alba Editorial, 2000]; Helmut Merschmann, *Tim Burton. The Life and Films of a Visionary Director*, Londres, Titan Books, 2000; Antoine de Baecque, *Tim Burton*, París, Cahiers du cinéma, 2005.
36. Bill Krohn, *Joe Dante, des Gremlins à Hollywood*, París, Cahiers du cinéma, 1999.
37. Marc Godin, *Gore. Autopsie d'un cinéma*, París, Éd. du Collectionneur, 1994; Kenneth Von Gunden, *Flights of Fancy*, Londres, McFarland, 1989; Siegbert S. Praver, *Caligari's Children*, Nueva York, Oxford University Press, 1990.
38. David J. Skal, *Screams of Reason. Mad Science and Modern Culture*, Nueva York, W.W. Norton, 1998; Gianni Haver y Patrick J. Gyger (dirs.), *De beaux lendemains? Histoire, société et politique dans la science-fiction au cinéma*, Lausana, Antipodes, 2002; Midas Dekkers, *Dearest Pet. On Bestiality in Films*, Londres, Verso, 1994; Lewis Yablonsky, *Robopaths. People as Machines*, Indianápolis, Bobbs-Merrill, 1972.
39. Jean-Pierre Telotte, *Replications. A Robotic History of the Science Fiction Film*, Urbana, University of Illinois Press, 1995.
40. Dominique Legrand, *Brian De Palma. Le rebelle manipulateur*, París, Éd. du Cerf, 1995.
41. Norman Kagan, *The Cinema of Oliver Stone*, Londres, Taylor Trade Publishing, 2001.
42. Thomas R. Atkins, *Graphic Violence...*, *op. cit.*

3. ESCENAS. EL CUERPO DANZANTE: UN LABORATORIO DE LA PERCEPCIÓN

1. Georges Rodenbach, «M. Jules Chéret», *L'Élite*, París, Charpentier, 1899, p. 251.
2. Aparecido hacia 1880, el vodevil designa en Estados Unidos un género de espectáculo de variedades que mezcla números heterogéneos: claqué, canto, baile clásico, teatro, pero también ventriloquia, doma de perros, etcétera.
3. Utilizará hasta un centenar. En los teatros, la electricidad no sustituye al gas hasta la década de 1880. Cuando Loïe Fuller crea la *Serpentine*, los efectos que permite la electricidad son aún muy nuevos, sobre todo el hecho, para el público, de estar sentado en la oscuridad mientras las luces focalizadas iluminan la escena.
4. Cf. Jules y Edmond de Goncourt, *Journal*, París, Robert Laffont, 1989, t. III, p. 1006 (año 1894).
5. Cf. «Loïe Fuller», *Femmes de 1900*, París, Éd. de la Madeleine, 1932, aparecido inicialmente en 1897 en *L'Écho de Paris*. Para un análisis de la recepción de Loïe Fuller por parte de los escritores, cf. Guy Ducrey, «Loïe Fuller ou le règne de l'ambivalence», en Jean-Yves Pidoux (textos reunidos por), *La Danse, art du XX^e siècle?*, Actes du colloque organisé par l'université de Lausanne les 18 et 19 janvier 1990, Lausana, Payot, 1990, p. 98 y ss.
6. El tema de la danza como arte efímero es contemporáneo a los inicios del ballet romántico. Cf. Jean Faget, *De la danse et particulièrement de la danse de société*, París, L'Imprimerie de Pillet, 1825, p. 17. Cf. también Gerald Siegmund, «Vers une histoire alternative de la danse: le visuel dans le Ballet de cour, le Ballet d'action et le Ballet romantique», comunicación en el marco del coloquio «Trans-formes», CND, 15 de enero de 2005, texto de futura aparición.
7. Cf. Stéphane Mallarmé, «Crayonné au théâtre», *Œuvres complètes*, París, Gallimard, col. «Bibliothèque de la Pléiade», 1945, p. 309.
8. Cf. Camille Mauclair, «Sada Yacco et Loïe Fuller», *La Revue blanche*, vol. XXIII, septiembre-diciembre 1900, p. 277.
9. La bailarina permaneció toda su vida al acecho de los descubrimientos científicos. Frecuentó a Camille Flammarion y a Pierre y Marie Curie. En 1898, funda su propio laboratorio en París, donde llevó a cabo investigaciones sobre la luz eléctrica.

10. Cf. Giovanni Lista, en *Loïe Fuller, danseuse de l'art nouveau*, catálogo de exposición, París, Réunion des musées nationaux, 2002, p. 81.
11. Según Jonathan Crary, el paso de las teorías emisivas y corpusculares a las teorías ondulatorias de la luz ejerció un impacto considerable sobre la cultura del siglo XIX. El estudio de la luz se separó entonces de la óptica (a la que estaba unida en los siglos XVII y XVIII) para unirse al campo de la física, a través del estudio de fenómenos físicos como la electricidad y el magnetismo; cf. *L'Art de l'observateur. Vision et modernité au XIX^e siècle*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1994, pp. 128-130 [1^a ed. ingl., 1990].
12. Cf. Loïe Fuller, *Ma vie et la danse*, seguido de *Écrits sur la danse*, París, Éd. de l'Œil d'or, 2002, p. 172 [1^a ed., 1913].
13. *Ibid.*, p. 178.
14. Sobre todo en *Paris, capitale du XIX^e siècle: le livre des passages*, París, Éd. du Cerf, 1989 [1^a ed., 1936], y en «L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique» [última versión, 1939], en *Sur l'art et la photographie*, París, Éd. Carré, 1997.
15. Goethe fue uno de los primeros que se interesó por ello en su *Teoría de los colores* [1810] [ed. en español: Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1999]. Para una historia de las experiencias sobre los fenómenos de persistencia retiniana, cf. Jonathan Crary, *L'Art de l'observateur, op. cit.*, p. 105 y ss.
16. *Ibid.*, p. 109.
17. *Ibid.*, p. 112.
18. La noción de pulsión libidinal en el psicoanálisis y la de la intencionalidad en el campo de la fenomenología se inscriben en la misma línea de los cuestionamientos de los fisiólogos del siglo XIX sobre las relaciones entre la emoción y el movimiento y sobre la manera en que éstas modulan la percepción. En el campo actual de la neurofisiología, acción y percepción aparecen como indisolubles: según Jean Berthoz, es la acción que hay que realizar la que guía y organiza la percepción. Cf. Jean-Luc Petit (dir.), *Les Neurosciences et la Philosophie de l'action*, París, Librairie philosophique J. Vrin, 1997.
19. Charles-Samson Féré es autor de *Sensation et mouvement. Études expérimentales de psycho-mécanique*, París, Alcan, 1887. Para la descripción de otras experiencias de «inducción psicomotriz», cf. Arnauld Pierre, «La musique des gestes. Sens du mouvement et images motrices dans les débuts de l'abstraction», en *Aux origines de l'abstraction, 1800-1914*, catálogo de exposición, París, Réunion des musées nationaux, 2003, pp. 96-97.

20. Émile Jaques-Dalcroze, *Le Rythme, la Musique et l'Éducation*, París, Fischbacher, Rouart & Cie, y Lausana, Jobin & Cie, 1920, p. 99. Este libro reúne textos escritos por el pedagogo entre 1898 y 1919. Émile Jaques-Dalcroze es el fundador del método llamado «euritmia».
21. Vassily Kandinsky, *Du spirituel dans l'art*, trad. fr. de N. Debrand y B. du Crest, París, Denoël, 1989, p. 188 [1ª ed., 1912]. [Ed. en español: *De lo espiritual en el arte*, trad. de Genoveva Dietrich, Barcelona, Labor, 1991].
22. Émile Jaques-Dalcroze, *Le Rythme, la Musique et l'Éducation*, *op. cit.*, p. 164.
23. Cf. Alain Berthoz, *Le Sens du mouvement*, París, Odile Jacob, 1997, pp. 31-59. La obra en la que Sherrington desarrolla la noción de «propriocepción» se titula *The Integrative Action of the Nervous System*, New Haven, Yale University Press, 1906.
24. Así es como define Arnauld Pierre, por ejemplo, las demostraciones del coronel Albert de Rochas hacia 1900. Éste era entonces muy famoso por sus experiencias de sugestiones musicales transmitidas bajo hipnosis a un modelo profesional, la bailarina Lina: «Las ondas sonoras entran en ella y hacen actuar inconscientemente los músculos y los nervios de esta estatua de carne estremecida, que realiza, así transportada a los campos del misterio, actitudes sobrehumanas que no sería capaz de llevar a cabo en las horas de conciencia y de vida» (Albert de Rochas, *Les Sentiments, la Musique et le Geste*, citado por Arnauld Pierre, «La musique des gestes...», art. citado, p. 98). Por el lado de la psiquiatría, Jean-Martin Charcot se inclina, en la Salpêtrière, sobre las manifestaciones físicas de los histéricos en estado de hipnosis. Se interesa también por los fenómenos del «automatismo ambulatorio» y describe a veces la histeria como un estado de «semisonambulismo permanente». Esta concepción constituirá el punto de partida de nuevos desarrollos teóricos en Pierre Janet, Josef Breuer, Sigmund Freud... Cf. Henri F. Ellenberger, *Histoire de la découverte de l'inconscient*, París, Fayard, 1994, pp. 154 y 177.
25. Isadora Duncan, *Ma vie*, trad. fr. de Jean Allary, París, Gallimard, 1932, pp. 94 y 92 [1ª ed. ingl., 1927].
26. Citado en Ann Daly, *Done into Dance*, Middletown, Wesleyan University Press, 1995, p. 31. Isadora Duncan es una protagonista activa del movimiento de *dress reform* a finales del siglo XIX. Los médicos proporcionan entonces muchas pruebas de la acción deletérea ejercida por el corsé sobre la salud física y moral de las mujeres. Por sus elementos históricos sobre la reforma del vestido y sus relaciones con la danza en Estados Unidos, cf. Helen Thomas,

Dance, Modernity and Culture. Explorations in the Sociology of Dance, Londres/Nueva York, Routledge, 1995.

27. Cf. Charles Scott Sherrington, *The Integrative Action of the Nervous System*, op. cit. Cf. también Richard E. Talbott, «Ferrier, the synergy concept, and the study of posture and movement», en Richard E. Talbott y Donald R. Humphrey (dirs.), *Posture and Movement*, Nueva York, Raven Press, 1977, pp. 1-12.
28. Citado por Hillel Schwartz, «Torque: the new kinaesthetics of the twentieth century», en Jonathan Crary y Sanford Kwinter (dirs.), *Incorporations, Zone 6*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 1992, p. 73.
29. Es el constante reproche que los bailarines modernos dirigen a la danza clásica. Tal como demuestra la codificación de los pasos y de los movimientos de brazos a la que recurre, la técnica clásica favorece el trabajo de los miembros (segmentario) en detrimento del torso (concebido como una globalidad). La danza clásica produce pues formas estilizadas, por así decirlo caligráficas, allí donde la danza moderna trabaja primero el movimiento a nivel de su emergencia, y por tanto más allá de toda figura.
30. Citado por Agnes DeMille, *Martha Graham: The Life and Work of Martha Graham*, Nueva York, Vintage Books, 1991, p. 72. Cf. también Alice Helpert, *The Technique of Martha Graham*, Nueva York, Morgan & Morgan, 1994, pp. 24-25.
31. Mary Wigman, *Le Langage de la danse*, trad. fr. de Jacqueline Robinson, París, Chiron, 1990, p. 17 [1ª ed., 1963].
32. *Ibid.*, p. 16. Para un hermoso análisis de la danza de Mary Wigman y de su técnica, cf. Isabelle Launay, *À la recherche d'une danse moderne, Rudolf Laban-Mary Wigman*, París, Chiron, 1996.
33. Isadora Duncan, «Le danseur et la nature», *La Danse de l'avenir*, trad. fr. de Sonia Schoonejans, Bruselas, Complexe, 2003, p. 64.
34. *Ibid.*
35. Surgida de la aculturación de las teorías del cantante francés François Delsarte en Estados Unidos, el método de Genevieve Stebbins es uno de los primeros que saca consecuencias de la idea de un *feed back* psicocorporal en el campo de una práctica expresiva. La noción de una transividad entre gesto y emoción se reveló crucial para las reformas de la preparación del actor en el siglo XX. Cf. *Les Fondements du mouvement scénique – Delsarte, Laban, Meyerhold, Vakhtangov, Tairov, Grotowski, Barba, la C.N.V.*, actas del coloquio celebrado en Saintes los días 5, 6 y 7 de abril de 1991, La Rochelle y Saintes, Rumeur des Âges et Maison de Polichinelle, 1993.

36. Genevieve Stebbins lo introduce en su método, *via* la «gimnasia sueca», por la que se interesa mucho. El fundador de este sistema de educación física, el sueco Per Henrik Ling, se habría interesado, a principios del siglo XIX, por los resúmenes redactados por Jean Amiot, jesuita francés del siglo XVIII, sobre el aspecto médico del Qi Gong, arte chino dedicado al dominio del Qi, es decir, de la energía o flujo vital. Cf. Jean-Marie Pradier, *La Scène et la Fabrique des corps, Ethnoscénologie du spectacle vivant en Occident (V^e siècle av. J.-C.-XVIII^e siècle)*, Burdeos, Presses universitaires de Bordeaux, 1997, p. 320. Las aportaciones, más o menos directas, de los enfoques somáticos orientales desempeñan un papel muy importante en varias corrientes y técnicas de la danza moderna y contemporánea. Genevieve Stebbins ejerció una influencia determinante sobre el desarrollo de la kinesiología y de los métodos llamados de «educación somática» en Europa y en Estados Unidos.
37. Genevieve Stebbins, *The Delsarte System of Expression*, Nueva York, Edgar S. Werner, 1902, pp. 401 y 407. Cf. también *Dynamic Breathing and Harmonic Gymnastics*, Nueva York, Edgar S. Werner, 1893.
38. En el campo del teatro, está claramente conceptualizada, por ejemplo, en Eugenio Barba, bajo el término de «preexpresividad». Cf. Eugenio Barba, «Une amulette faite de mémoire. La signification des exercices dans la dramaturgie de l'acteur», en Patrick Pezin, *Le Livre des exercices à l'usage des comédiens*, Saussan, L'Entretemps, 1999. En el campo de la danza, Hubert Godard elaboró la noción de «premovimiento». Cf., por ejemplo, «Le geste et sa perception», en Marcelle Michel e Isabelle Ginot (dirs.), *La Danse au XX^e siècle*, París, Bordas, 1995.
39. Ted Shawn, *Every Little Movement: A Book about François Delsarte*, Nueva York, Dance Horizons, 1963 [1^a ed., 1954].
40. Cf. Nancy Lee Chalfa Ruyter, *The Cultivation of Body and Mind in Nineteenth-Century American Delsartism*, Westport/Londres, Greenwood Press, 1999, pp. 105 y 108.
41. Hugo von Hoffmanstahl, «La danseuse incomparable», artículo aparecido en *Die Zeit*, 1906. Una traducción francesa de Suzanne Wirtz se propone en *Io, revue internationale de psychanalyse*, n^o 5, 1994, pp. 13-17.
42. Cf. Doris Humphrey, *The Art of Making Dances*, Nueva York, Grove Weindenfield, 1959, p. 106.
43. Por el nombre del botánico británico Robert Brown (1773-1859), que observó el fenómeno por primera vez.
44. En algunas teorías de osteopatía, ese movimiento se califica como «respiración primaria». Aparece en el tercer mes de la vida intrauterina. «En este rit-

- mo psicológico básico se basan todos los demás ritmos/movimientos [...] sobre todo el de la respiración pulmonar». Cf. Odile Rouquet, *De la tête aux pieds*, París, Éd. Recherche en mouvement, 1991, pp. 15 y 90.
45. Bonnie Bainbridge Cohen es la creadora del método somático llamado «Body-Mind Centering». Cf. *Sentir, ressentir, agir: l'anatomie expérimentale du Body-Mind Centering*, trad. fr. de Madie Boucon, Bruselas, Contredanse, 2002 [1ª ed. ingl., 1993]. La obra reúne una serie de textos escritos por Bonnie Bainbridge Cohen entre 1980 y 1992.
 46. Isabelle Launay, *À la recherche d'une danse moderne...*, *op. cit.*, p. 86. Toma prestado el término de Rolf Tiedemann.
 47. Rudolf Laban, citado por Isabelle Launay, *ibid.*, p. 91.
 48. Cf. el análisis de Hillel Schwartz, «Torque: the new kinaesthetics of the twentieth century», art. citado.
 49. El darwinismo ejerció un gran impacto sobre las teorías de la expresión defendidas por los bailarines y actores a finales del siglo XIX y principios del XX. La influencia ya se nota en Genevieve Stebbins. Es reivindicada por Isadora Duncan, muy influenciada por la «filosofía pagana» del orador humanista Robert Green Ingersoll (que se presentaba como el «bulldog» de Charles Darwin en Estados Unidos). Las teorías monistas del naturalista Ernst Haeckel, libremente adaptadas de Darwin, no sólo impresionaron a Duncan, sino que ejercieron una influencia determinante sobre los líderes del movimiento «asconiano». Fue precisamente en Ascona, Suiza, en el marco de la comunidad de Monte Verità, donde Laban fundó, en 1913, una escuela destinada a la exploración del movimiento bajo todas sus formas.
 50. Para la importancia de esta cuestión de la vibración y sus resonancias esotéricas, cf. Inge Baxman, «Mouvement, espace et rythme dans l'imaginaire communautaire moderne en Allemagne», en Claire Rousier (dir.), *Être ensemble. Figures de la communauté en danse depuis le XX^e siècle*, Pantin, Centre national de la danse, 2003, pp. 129-130.
 51. Isabelle Launay, *À la recherche d'une danse moderne...*, *op. cit.*, p. 157.
 52. *Ibid.*, p. 90.
 53. Cf. Arnauld Pierre, «La musique des gestes...», art. citado, pp. 88 y 100. Las citas de Théodule Ribot proceden del artículo «Les mouvements et l'activité inconsciente», *Revue philosophique*, vol. LXXIV, julio-diciembre 1912, reed., París, Cariscript, 1991, pp. 19 y 41.
 54. Llamada al principio «eucinéica», esta gestión de las dinámicas del movimiento será conceptualizada por Laban a partir de los años cuarenta bajo el

término de «esfuerzo», noción que constituirá la base de la teoría del *effort-shape*, desarrollada por los discípulos de Laban en Inglaterra, y después en Estados Unidos, a partir de los años cincuenta.

55. Laban puede así comparar las elecciones ponderales en marcha en la «danza lánguida [...] del oriental, la danza [...] ardiente del español, la danza en redondo y mesurada de los anglosajones». También ve «manifestaciones de esfuerzo seleccionadas y cultivadas hasta convertirse en la expresión de la mentalidad de grupos sociales determinados». La actitud hacia el peso se convierte pues para Laban en un criterio de análisis antropológico tanto como un material de creación. Cf. Rudolf Laban, *La Maîtrise du mouvement*, trad. fr. de Jacqueline Challet-Haas y Marion Bastien, Arles, Actes Sud, 1994, p. 40 [1ª ed. ingl., 1950].
56. Cf. Hubert Godard, «Le déséquilibre fondateur» [conversación con Laurence Louppe], *Art press*, fuera de serie n° 13, *20 ans, l'histoire continue*, 1993, p. 140.
57. Cf. R. Louis Schultz y Rosemary Feitis, *The Endless Web. Fascial Anatomy and Physical Reality*, Berkeley, North Atlantic Books, 1996. La noción de tejido conjuntivo se desarrolló a partir de finales de los años treinta por Ida Rolf, creadora de un método de somática, el «Rolfing», que se apoya sobre la idea de la plasticidad de las fascias y de su papel de base estructural del cuerpo.
58. Henri Wallon, *Les Origines du caractère chez l'enfant*, París, PUF, 1970 [1ª ed., 1945]. Los músculos gravitatorios/tónicos son los músculos paravertebrales profundos que dirigen la postura. Su acción es básicamente refleja.
59. Desarrollado sobre todo por el neuropsiquiatra Julián de Ajuriaguerra. Cf. Michel Bernard, *Le Corps*, París, Éd. du Seuil, 1995, pp. 54-71. [Ed. en español: *El cuerpo*, trad. de Alberto Luis Bixio, Barcelona, Paidós, 1985].
60. Citado por Isabelle Launay, *À la recherche d'une danse moderne...*, *op. cit.*, p. 114.
61. Merce Cunningham dio sus primeros pasos de bailarín profesional con la coreógrafa Martha Graham, que estaba convencida de las teorías de Carl Gustav Jung sobre el inconsciente colectivo. Muchos son los artistas estadounidenses de entonces que estuvieron influenciados por las teorías de Jung o por las de Freud, a través del impacto de los surrealistas.
62. Las prácticas de improvisación son introducidas en Estados Unidos a principios de los años treinta, por medio de una alumna de Mary Wigman, la bailarina y coreógrafa alemana Hanya Holm.

63. Merce Cunningham, «Piéger l'inédit: de Lifeforms à Character Studio», conversación con Annie Suquet, *Nouvelles de danse*, n^{os} 40-41, otoño-invierno 1999, p. 108.
64. Francis G. Lestienne y Victor S. Garfunkel, «Réflexions sur le concept de représentation interne», en Jean-Luc Petit (dir.), *Les Neurosciences et la Philosophie de l'action*, *op. cit.*, p. 182.
65. Cf. *Le Danseur et la Danse*, conversaciones de Merce Cunningham con Jacqueline Lesschaeve, París, Belfond, 1980, p. 83.
66. En el sentido etimológico del término «ascesis», que proviene del verbo griego *askein*, «ejercitarse».
67. Merce Cunningham, citado por Carolyn Brown, en James Klosty (dir.), *Merce Cunningham*, Nueva York, Dutton, 1975, p. 22.
68. Íd., en David Vaughan, *Merce Cunningham, un demi-siècle de danse*, París, Éd. Plume, 1997, p. 60.
69. La columna vertebral es el eje organizador de la danza de Cunningham. Cf. Merce Cunningham, «La fonction d'une technique pour la danse» (1951), en David Vaughan, *Merce Cunningham...*, *op. cit.*, p. 60 y ss.
70. Steve Paxton, citado en *Mouvement*, n^o 2, otoño 1998, p. 31.
71. Todo el trabajo de Paxton sobre la caída, novedoso en su elaboración de la danza contacto, se inspira en los ejercicios del aikido.
72. Steve Paxton, «Esquisse de techniques intérieures», *Nouvelles de danse*, n^{os} 38-39, primavera-verano 1999, p. 108.
73. Cf. Karen Nelson, «La révolution par le toucher: donner la danse», *Nouvelles de danse*, *op. cit.*, p. 123.
74. Ésta está muy presente en el trabajo de Simone Forti, Yvonne Rainer, Trisha Brown, y más generalmente en todo el movimiento de la Judson Church en Nueva York.
75. Los órganos del tacto se desarrollan muy pronto en la maduración del feto. En el nacimiento, el tacto sería uno de los primeros sentidos que se activan. La reflexión de Steve Paxton sobre la importancia del tacto y su papel cultural debe mucho al libro de Ashley Montagu aparecido en 1971: *Touching, The Human Significance of the Skin*, Nueva York, Columbia University Press. [Ed. en español: *El tacto: la importancia de la piel en las relaciones humanas*, trad. de Magdalena Teresa Palmer, Barcelona, Paidós, 2004].
76. Karen Nelson, «La révolution par le toucher...», art. citado.
77. *Ibid.*

78. Para un hermoso análisis de esta actitud, cf. el libro de Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, Bruselas, Contredanse, 1997.
79. Cf. Alain Berthoz, «Voir avec sa peau», *Le Sens du mouvement*, *op. cit.*, pp. 93-96. El neurofisiólogo expone en este capítulo ejemplos de utilización de las vibraciones para crear «imágenes táctiles» como «sustitución visual en los ciegos»: «Hecho notable, la percepción inducida por esas imágenes táctiles tendría todas las propiedades de la percepción visual» (p. 94). Habría así una transferencia posible entre las informaciones ópticas y hápticas, teniendo éstas acceso, así como lo sugiere Berthoz, a los mismos centros del cerebro. Así pues, siempre según Berthoz y contrariamente a lo que aún se seguía admitiendo recientemente, las «representaciones corticales de los captosres táctiles» no están fijas para siempre: son por el contrario maleables y se reorganizan en caso de accidente (*ibid.*, p. 37). De esto se puede deducir que la danza contacto induce una reconfiguración sensorial muy real, empezando por activar los captosres táctiles en zonas del cuerpo donde no suelen ser solicitados.
80. Aquí se ve hasta qué punto las escenas teatrales clásicas no sirven para mostrar este tipo de danza, totalmente «desfrontalizada». El público de un encuentro de improvisación de contacto puede colocarse alrededor de los bailarines; no hay punto de vista privilegiado, el espacio escénico se descentraliza.
81. Serían más «rápidos en cuatro milésimas de segundo que nuestra percepción del posicionamiento relativo de nuestros miembros», precisa Steve Paxton, sin citar su fuente («L'art des sens», *Mouvement*, *op. cit.*, p. 29).
82. *Ibid.*, p. 28.
83. Hubert Godard, «Le déséquilibre fondateur», art. citado, p. 139.
84. Íd., «Le geste et sa perception», art. citado, p. 227.
85. *Ibid.*
86. Cf. Marc Jeannerod, «The representing brain: neural correlates of motor intention and imagery», *Behav. Brain Sci.*, n° 17, 1994, pp. 187-245. Cf. también, para una síntesis sobre el estado actual de las hipótesis sobre este tema, Pierre Livet, «Modèles de la motricité et théories de l'action», en Jean-Luc Petit (dir.), *Les Neurosciences et la Philosophie de l'action*, *op. cit.*, pp. 343-348.
87. Es el caso en la ideocinesis de Irene Dowd, inspirada por Lulu Sweigard, y en el método elaborado por Moshe Feldenkrais.
88. Myriam Gourfink, citada por Geisha Fontaine, *Les Danses du temps*, Pantin, Centre national de la danse, 2004, p. 132.
89. El australiano Stelarc es probablemente el coreógrafo actual que va más lejos en este sentido. Convencido de que el cuerpo es una realidad obsoleta, recu-

rre sobre todo a los sistemas de realidad virtual y a las tecnologías protésicas para «interfazar» su cuerpo. En busca de lo que podría ser un cuerpo espectacular «posrevolucionario», amplifica y retrae sus reflejos musculares, su ritmo cardíaco y respiratorio, etcétera. Cf. Stelarc, «Vers le posthumain, du corps esprit au système cybernétique», *Nouvelles de danse*, n^{os} 40-41, *op. cit.*, pp. 80-98.

4. VISUALIZACIONES. EL CUERPO Y LAS ARTES VISUALES

1. *Ballet mécanique*, 1924, 16 minutos, cortometraje, realización de Fernand Léger, Dudley Murphy, Man Ray.
2. *Entracte*, de René Clair, 1924, con la colaboración de Jean Borlin, Picabia, Man Ray, Marcel Duchamp, Marcel Achard, Touchagues.
3. Sobre todo en Oskar Schlemmer.
4. Weegee (Arthur H. Fellig, llamado), nacido en 1899, comienza su actividad de fotógrafo de actualidad hacia 1927.
5. Cf. el artículo de Lawrence Gowing, «La position dans la représentation: réflexions sur Bacon et la figuration du passé et du futur», *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n^o 21, septiembre 1987, pp. 79-103.
6. Los «testigos oculistas» son personajes de *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, llamada también *Le Grand Verre*, de Marcel Duchamp, obra realizada entre 1915 y 1923.
7. La idea de un arte con función documental se hizo corriente durante la última década del siglo XX, una vez que las perspectivas modernistas críticas se difuminaron. Pero no es inédita: el arte fue documental muy a menudo, ya fuera en el Renacimiento, cuando la pintura servía para el conocimiento de las cosas y su representación exacta gracias a la perspectiva, o también, por supuesto, con la iconografía cristiana, cuando el arte tenía una función de enseñanza y de edificación, sirviendo sobre todo para visualizar las Escrituras. Sobre estas cuestiones, cf. Michael Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, Oxford, Clarendon Press, 1973; trad. fr. de Yvette Delsaut, *L'Œil du Quattrocento*, París, Gallimard, col. «Bibliothèque des histoires», 1985. [Ed. en español: *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento: arte y experiencia en el Quattrocento*, trad. de Homero Alsina, Barcelona, Gustavo Gili, 1980].
8. Sobre todo un pintor como Stanley Spencer (1891-1959), que fue pintor en los ejércitos y combatió en la infantería.

9. La revista *Acéphale* fue fundada en 1936 por Georges Bataille, en compañía de Pierre Klossowski y de André Masson.
10. Las fotos tomadas por Robert Capa en Omaha Beach durante el desembarco de Normandía el 6 de junio de 1944 son los documentos más conocidos.
11. Zoran Music nació en 1909 en Italia. Fue deportado a Dachau en 1944. Murió en 2005.
12. *Post-human* es el título de una exposición organizada en 1992 en Lausana y después en Castello di Rivoli por el comisario norteamericano independiente Jeffrey Deitch.
13. Traduzco así el término inglés *teledildonics*, que designa las actividades del sexo virtual a distancia.
14. Orlan, que inicia en el año 1965 *performances* corporales, se hace muy conocida en 1977 por *Le Baiser de l'artiste* durante la Feria Internacional de Arte Contemporáneo de París, donde la artista besa a los visitantes que meten una moneda de 5 francos en el dispositivo. Las operaciones de remodelado quirúrgico empiezan en 1990.
15. Para una documentación detallada sobre estas prácticas, cf. el libro de Laurent Courau, *Mutations pop et crash culture*, Rodez, Le Rouergue et Chambon, 2004.
16. Hans Robert Jauss, «Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen», en H. R. Jauss (dir.), *Poetik und Hermeneutik III*, Múnich, W. Fink, 1968, pp. 143-168. No deja de tener un significado que Jauss fuera también oficial de las SS en su juventud.
17. André Breton, *L'Amour fou* [1937], en *Œuvres*, París, Gallimard, col. «Bibliothèque de la Pléiade», t. II, 1992, p. 687. [Ed. en español: *El amor loco*, trad. de Juan Malpartida, Madrid, Alianza, 2005].
18. Laura Mulvey, «Visual pleasure and narrative cinema», *Screen*, vol. 16, n° 3, otoño 1975, pp. 6-18.
19. Cf. la colección *L'Intime* editada por Élisabeth Leibovici, París, ENSA, 1998.
20. «Un soir, j'ai assis la Beauté sur mes genoux. – Et je l'ai trouvée amère. – Et je l'ai injuriée» (Arthur Rimbaud, *Une saison en enfer*).
21. Charles Taylor, *Source of the Self: The Making of the Modern Identity*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1989; trad. fr. de Charlotte Melançon, *Les Sources du moi*, París, Éd. du Seuil, 1998. [Ed. en español: *Fuentes del yo: la construcción de la identidad moderna*, trad. de Ana Lizón, Barcelona, Paidós, 2006].

22. Richard Sennett, *The Fall of Public Man*, Nueva York, W.W. Norton, 1974; trad. fr. de Antoine Berman y Rebecca Folkman, *Les Tyrannies de l'intimité*, París, Éd. du Seuil, 1979. [Ed. en español: *El declive del hombre público*, trad. de Gerardo di Masso, Barcelona, Península, 2002].
23. La lengua *zaoum* (el transmental) en el cubofuturismo ruso de los años 1912-1915.
24. Raoul Hausmann declama poemas fonéticos (por ejemplo «Seelen-Automobil», 1918) pretendiendo inventar un idioma imaginario. Cf. Michael Erlhoff (ed.), *Texte bis 1933*, t. I, *Bilanz der Feierlichkeit*, Múnich, Text und Kritik, col. «Frühe Texte der Moderne», 1982. Hugo Ball también participa en esos conciertos. Cf. *Courrier Dada*, París, Le Terrain vague, 1958. Para Dadá París, podemos recordar las actividades de Pierre Albert-Birot, «Poème à crier et à danser», bajo el título «Pour Dada», *Dada 2*, diciembre 1917, «La Légende», *SIC*, n° 37, diciembre 1918, y n° 38, diciembre 1919, retomado en *La Triloterie*, París, SIC, 1920, y «L'Avion» y «Chant III», *SIC*, n° 23, noviembre 1917, y n° 27, marzo 1918, retomado en *La Lune ou le Livre des poèmes*, París, Jean Budry, 1924. Para los futuristas, cf. F.T. Marinetti, *Les Mots en liberté futuristes*, Milán, Edizioni Futuriste, 1919 (textos teóricos y retomados de obras más antiguas). Kurt Schwitters da su *Ursonate* en 1922. Cf. F. Lach (ed.), *Kurt Schwitters: Das literarische Werk*, t. I, *Lyrik*, Colonia, M. DuMont Schauberg, 1973.
25. Retrato de Marcel Duchamp en *Rrose Sélavy* por Man Ray en 1920.
26. *With My Tongue in My Cheek* es también un autorretrato de Marcel Duchamp, realizado por él en 1959 sobre un moldeado de escayola.
27. Harold Rosenberg, *La Tradition du nouveau* [1959], trad. fr. de Anne Marchand, París, Éd. de Minuit, col. «Arguments», 1962.
28. Sobre estas actuaciones, cf. el libro de Laurence Bertrand-Dorléac, *L'Ordre sauvage: violence, dépense et sacré dans l'art des années 1950-1960*, París, Gallimard, col. «Art et artistes», 2004.
29. Sobre el accionismo vienés, cf. los dos catálogos *Wiener Aktionismus. Wien 1960-1971*, Klagenfurt, Ritter-Verlag, 1989, y *Von der Aktionsmalerei zum Aktionismus. Wien 1960-1965*, Klagenfurt, Ritter-Verlag, 1988.
30. «Las máquinas tienen menos problemas. Me gustaría ser una máquina. ¿A usted no?» (Andy Warhol, citado por Bob Colacello, *Holy Terror: Andy Warhol Close Up*, Nueva York, Harper and Collins, 1990; la frase es de 1963).
31. El tema es tratado de manera profunda por Maurice Fréchuret en *La Machine à peindre*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1994.

32. Catálogo *L'Hiver de l'amour bis*, París, Arc-Musée d'art moderne de la ville de Paris, Éd. Paris-Musées, 1994.
33. Michel Foucault, *Histoire de la sexualité*, t. I, *La Volonté de savoir*, París, Gallimard, col. «Bibliothèque des histoires», 1976, pp. 205-206. [Ed. en español: *Historia de la sexualidad*, t. I, *La voluntad del saber*, trad. de Ulises Guinazú, Madrid, Siglo XXI, 2005].

Índice onomástico

- Aaron, Soazig, 330, 491 n.70
Abbott, Berenice, 411
Abraham, Felix, 115
Achard, Marcel, 512 n.2
Adams, Bluford, 459 n. 26, 460 n.31
Adams, Rachel, 459 n.28
Adrien, Paul, 497 n.4
Agamben, Giorgio, 491 n.60
Agathon, 444 n.19
Aïach, Pierre, 424 n.28
Aimard, Gustave, 463 n.55
Ajuriaguerra, Julian de, 507 n.59
Albert-Birot, Pierre, 512 n.24
Albrecht, Gary L., 468 n.103, 473-474
n.165
Alderson, William T., 459 n. 26
Alexandra, princesa de Gales, 230
Allen, Woody, 374, 375
Altick, Richard, 458 n.24, 459 n.25
Amar, Jules, 174, 446 n.59
Amar, Marianne, 451 n.163, 452 n.172
Ambroise-Rendu, Anne-Claude, 437,
n.65
Amery, Jean, 302, 485 n.63
Amiel, Vincent, 497 n.2, 500 n.33
Amiot, Jean, 505 n.36
Amiot, Patrick, 440 n.35
Ancet, Pierre, 462-463 n.52, 465 n.65
Andersson, Harriet, 370, 371
André, Géo, 449 n.131
Andreff, Wladimir, 494 n.65, 495 n.71,
72 y 83, 496 n.97
Andrews, Bridie, 423 n. 21
Anouilh, Jean, 68
Antelme, Robert, 488 n.13, 489 n.35, 491
n.62
Antoine, Jean, 428 n.89
Anzieu, Didier, 428 n.89
Apollinaire, Guillaume, 105
Appel, Toby, 465 n.64
Applebaum, Anne, 489 n.34
Apter, Emily, 465 n.61, 467 n.100
Aragon, Louis, 105
Arbus, Diane, 252, 256
Arden, Elizabeth, 139
Ariès, Philippe, 62, 426 n.58
Aristóteles, 57, 374
Arnaud, Pierre, 443 n.11 y 12, 449 n.129
Arron, Christine, 455 n.242
Arroyo, José, 500 n.34
Assayas, Olivier, 499 n.25
Astruc, Alexandre, 374
Atkins, Thomas R., 500 n.34
Aucouturier, Bernard, 453n.199

- Aucouturier, Hippolyte, 342
 Audoin-Rouzeau, Stéphane, 468 n.102,
 481 n.13, 482 n.27, 483 n.41, 484
 n.50, 485 n.67
 Auerbach, Nina, 497 n.9
 Auffray, Charles, 428 n.1
 Augé, Marc, 422 n.9
 Augé, Paul, 448 n.116
 Augustin, Jean-Pierre, 190, 452 n.188
 Auriol, Vincent, 451 n.159
 Avedon, Richard, 411
 Avicena, 57
 Avisar, Ilan, 499 n.28
 Aziza-Shuster, Évelyne, 428 n.91
 Azouvi, François, 450 n.146
 Azzopardi, Michel, 498 n.17
- Bachelard, Gaston, 279, 481 n.6
 Bachimont, Jeannine, 424 n.30
 Baclanova, Olga, 472 n.150
 Bacon, Francis, 62, 404, 408, 410, 426
 n.57, 510 n.5
 Baddeley, Gavin, 500 n.34
 Baecque, Antoine de, 471 n.146, 497 n.2,
 499 n.29 y 31
 Bailey, Peter, 459 n.24
 Bainbridge Cohen, Bonnie, 388, 506 n.45
 Bajos, Nicolas, 434 n.33, 436 n.55
 Balan, Bernard, 465 n.64
 Ball, Hugo, 415, 512 n.24
 Balzamo, Elena, 490 n.47
 Banville, Théodore de, 230
 Baquet, Maurice, 451 n.158
 Bara, Theda, 365, 366
 Barataud, Bernard, 88, 89, 429 n.15
 Barba, Eugenio, 505 n.38
- Barbedette, Gilles, 423 n.20
 Bardet, Jean-Pierre, 435 n.39
 Bardot, Brigitte, 104, 371-373
 Bariéty, Maurice, 427 n.75
 Barkan, Elazar, 469 n.112
 Barney, Matthew, 410
 Barnum, Phineas Taylor, 207, 209, 210-
 212, 215-218, 226, 227, 230, 243, 246-
 248, 250, 459 n.26 y 27, 460 n.31 y 33,
 462 n.49
 Barthou, Louis, 307
 Bartov, Omer, 484 n.48
 Bar-Zohar, Michel, 438 n.12
 Bas, Frédéric, 432 n.7
 Baszanger, Isabelle, 425 n.43
 Bataille, Georges, 511 n.9
 Bateson, William, 83
 Batman, 375, 376
 Baubérot, Arnaud, 440 n.32, 447 n.75
 Baud, Jean-Pierre, 97, 430 n.31
 Baudelaire, Charles, 39, 230, 412, 414
 Baudry, Patrick, 106, 432 n.6
 Baxandall, Michael, 510 n.7
 Baxman, Inge, 506 n.50
 Bayne, Tim, 476 n.190
 Bazin, André, 377, 499 n.19
 Beaune, Jean-Claude, 30, 420 n.1, 465
 n.65
 Beaunis, Henri-Étienne, 448 n.114
 Beaupré, Nicolas, 484 n.49 y 50
 Beck, Calvin Thomas, 497 n.9
 Becker, Annette, 482 n.19, 484 n.50, 486
 n.78
 Becker, Jean-Jacques, 482n.13
 Béclère, Antoine, 69, 427 n.72
 Beevor, Antony, 485 n.70
 Béjine, André, 433 n.13 y 16

- Bell, Daniel, 455 n.243
 Bellamy, David, 483 n.29
 Bellin du Coteau, Marc, 183, 450 n.138
 y 141
 Bellivier, Florence, 431 n.33
 Bellmer, Hans, 408
 Benayoun, Robert, 498 n.15
 Benjamin, Walter, 144, 283, 381, 439
 n.22, 458 n.19, 482 n.19
 Bennett, Tony, 458 n.18
 Bergala, Alain, 498 n.15, 499 n.24 y 30
 Bergman, Ingmar, 104, 370, 371, 404
 Bergman, Ingrid, 370
 Bergren, Eric, 473 n.163
 Berlivet, Luc, 422 n.8
 Bernard, Claude, 47, 49, 57, 70
 Bernard, Jean-Pierre Arthur, 458 n.19
 Bernard, Michel, 507 n.59
 Bernège, Paulette, 157, 441 n.44
 Bernstein, Carol, 454 n.217
 Berry, John, 479 n.43
 Bertherat, Thérèse, 454 n.217
 Berthoz, Alain, 503 n.23, 509 n.79
 Berthoz, Jean, 502 n.18
 Bertillon, Alphonse, 265, 266, 435 n.43
 Bertillon, Louis Adolphe, 479 n.39
 Bertillon, Suzanne, 479 n.37
 Bertin, Sylvie, 454 n.219
 Bertini, Francesca, 366
 Bertrand-Dorléac, Laurence, 512 n.28
 Bessy, Olivier, 454 n.222
 Bilger, Nathalie, 498 n.10
 Billard, Pierre, 498 n.16
 Billings, Paul R., 480 n.50
 Bilton, Michael, 484 n.52
 Binet, Alfred, 37, 50, 424 n.36
 Binet-Sanglé, Charles, 237, 469 n.108
 Bircher-Brenner, Maximilian, doctor, 140
 Bjorkman, Stig, 499 n.25
 Blaizeau, Jean-Michel, 494 n.50
 Blassie, Michael, 310
 Blaifax, M. Donald, 427 n.76
 Bloch, Marc, 289, 293, 483 n.28 y 34
 Blondet-Bisch, Thérèse, 487 n.84
 Blöss, Thierry, 437 n.68
 Bloy, Léon, 439 n.14
 Blum, Léon, 183, 437 n.2
 Blum, Virginia L., 476 n.189
 Bobet, Louison, 187
 Bocchi, Pier Maria, 472 n.148
 Bogdan, Robert, 459 n.28, 460 n.32, 461
 n.34, 462 n.47, 463 n.53, 471 n.137,
 475 n.179, 497 n.10
 Boigey, Maurice, 182, 449 n.127,
 450 n.133
 Boisselier, Jackie, 441 n.47
 Boltanski, Luc, 103, 430 n.25, 431 n.2,
 467 n.90
 Bonah, Christian, 424 n.35
 Bonaparte, Marie, 110
 Bonaque, Marie-Louise, 490 n.47
 Bondeson, Jan, 460 n.33
 Bonnefont, Gaston, 172, 445 n.42
 Bonnet, Géraud, 446 n.66
 Borelli, Lyda, 366
 Borlin, Jean, 510 n.2
 Bosséno, Christian-Marc, 497 n.2
 Bosworth, Patricia, 474 n.169
 Botchkareva, Maria (llamada Yashka),
 311
 Boudou, Eugène Frédéric, 202, 456 n.3
 Boudouard-Brunet, Laurence, 431 n.33
 Bouillet, Marie-Nicolas, 477 n.10
 Boulch, Jean le, 453 n.207

- Boulongne, Yves-Pierre, 494 n.55
Bounoure, Gaston, 499 n.23
Bourcier, Marie-Thérèse, 437 n.64
Bourdallé-Badie, Charles, 425 n.51
Bourke, Joanna, 483 n.43
Bourke-White, Margaret, 327
Boutet de Monvel, André, 439 n.14
Bow, Clara, 367
Bozon, Michel, 434 n.33, 436 n.55
Bozonnet, Jean-Jacques, 452 n.187
Braddock, David L., 474 n.165
Bradley, David, 423 n.18
Brady, Mathew, 218
Braga, Dominique, 180
Branche, Raphaëlle, 302, 485 n.62 y 64
Brassart, Alain, 499 n.29
Brauner, Victor, 408
Bray, George A., 439 n.16
Breker, Arno, 297, 451 n.153
Brenez, Nicole, 499 n.26
Brenner, Sydney, 85, 429 n.7
Brenot, Philippe, 433 n.16
Breton, André, 365, 411, 511 n.17
Breton, David le, 155, 440 n.33, 441 n.40
Breuer, Josef, 503 n.24
Breyer, Victor, 339
Brian, Éric, 479 n.38
Bringuier, Jean-Claude, 439 n.14
Brion, Patrick, 498 n.18
Broadfoot, Barry, 482 n.22
Broca, Alain de, 422 n.14
Brodsky Lacour, Claudia, 480 n.53
Brooks, Louise, 367
Broussais, François-Joseph-Victor, 260, 477 n.3
Brown, Carolyn, 508 n.67
Brown, Louise, 114
Brown, Robert, 505 n.43
Brown, Trisha, 388, 508 n.74
Browne, Stella, 109
Browning, Christopher, 484 n.50, 487 n.75
Browning, Tod, 243-249, 251, 252, 256, 362, 471 n.147, 472 n.148
Bruge, Roger, 482 n.25
Bruyères, Hippolyte, 260, 477 n.4
Buber-Neumann, Margarete, 489 n.30
Buffet, Bernard, 408
Bullock, William, 209
Bunker, Chang y Eng, 216
Buñuel, Luis, 404
Burai, Auguste, 464 n.59
Buren, Daniel, 416
Burguière, André, 438 n.4
Burns, Stanley B., 464 n.59
Burrin, Philippe, 450 n.147, 469 n.112, 491 n.65 y 66
Burrows, Larry, 310
Burton, Tim, 375-378
Bury, Michael, 468 n.103, 474 n.165
Cabanes, Bruno, 483 n.38
Cage, John, 392, 393, 416
Cahn, Théophile, 465 n.64
Caillavet, Henri, 62
Caillié, René, 37
Caillois, Roger, 452 n.169
Calino, 363
Callahan, Harry, 411
Callon, Michel, 429 n.16
Calloux, Jean-Claude, 431 n.35
Calmette, Albert, 36
Caloni, Pierre, 158

- Calvet, Jean, 340
- Cameron, James, 375, 377
- Camus, Albert, 45
- Camus, Renaud, 423 n.20
- Camy, Jean, 443 n.12
- Canguilhem, Georges, 31, 52, 206, 422 n.3, 428 n.3, 458 n.17, 461 n.42 y 44, 464 n.60
- Capa, Robert, 511 n.10
- Capdevila, Luc, 306, 486 n.76 y 78, 487 n.82
- Caputo, Philip, 294, 483 n.35
- Cardon, Dominique, 434 n.25
- Carol, Anne, 469 n.107, 470 n.113
- Carpentier, Georges, 343, 347
- Carpentier, Harlean: *véase* Harlow, Jean
- Carr Gom, Francis, sir, 230
- Carrel, Alexis, 60, 79, 237, 469 n.108
- Carricaburu, Danièle, 424 n.29
- Carrier, Claire, 455 n.240
- Carton, Paul, 140, 439 n.13
- Caselli, Graziella, 422 n.11
- Cassavetes, John, 374, 404
- Cassel, Dana K., 439 n.16
- Casta-Rosaz, Fabienne, 435 n.35
- Castel, Pierre-Henri, 434 n.30
- Castel, Robert, 93, 430 n.23
- Castorp, Hans, 68, 69
- Catwoman, 376
- Céline, Louis-Ferdinand, 470 n.126
- Cerdan, Marcel, 187
- Ceyhan, Ayse, 480 n.55
- Cézanne, Paul, 402
- Chabrol, Claude, 374
- Chakrabarty, Ananda, 96
- Chalamov, Varlam, 315, 488 n.12, 489 n.37, 490 n.47
- Châles-Courtine, Sylvie, 457 n.12, 477 n.5
- Chalupiec, Barbara: *véase* Negri, Pola
- Chandler, Raymond, 271
- Chanel, Gabrielle (llamada Cocó), 139, 147, 148, 151
- Chaney, Lon, 245, 362, 364, 471 n.147
- Changeux, Jean-Pierre, 427 n.79
- Chany, Pierre, 494 n.57, 496 n.99
- Chaperon, Sylvie, 433 n.17
- Chaplin, Charles (llamado Charlie), 157, 364, 403
- Char, René, 56
- Charcot, Jean-Martin, 21, 382, 464 n.59, 467 n.99, 503 n.24
- Charles-Roux, Edmonde, 438 n.8
- Charney, Leo, 497 n.5
- Charreton, Pierre, 448 n.113
- Châtelier, Henry le, 156, 441 n.43
- Chauncey, George, 437 n.61
- Chauvaud, Frédéric, 457 n.13
- Chéroux, Clément, 491 n.64
- Chevallier, Gabriel, 284, 482 n.21
- Chicago, Judy, 417
- Chicotot, Georges, 68
- Chilard, Colette, 434 n.30
- Chouinard, Marie, 388
- Chovaux, Olivier, 443 n.16
- Christophe, Eugène, 342, 440 n.25
- Chroust, Peter, 469 n.112
- Cicciolina, la, 413
- Claessen, Alfred, 201, 456 n.1
- Clair, Jean, 457 n.11, 464 n.59
- Clair, René, 157, 403, 510 n.2
- Claparède, Édouard, 448 n.114
- Clarétie, Léo, 470 n.124
- Clément, Jean-Paul, 189, 449 n.124, 452 n.177 y 186, 454 n.211

- Coccinelle, 116
- Cohen, Daniel, 89, 429 n.19
- Coignet, Jean-Roch, 278, 481 n.5
- Colacello, Bob, 512 n.30
- Colbert, Charles, 460 n.30
- Cole, Simon A., 478 n.29, 479 n.43, 480 n.47 y 51
- Colette, 171, 445 n.36
- Collard, Cyril, 40
- Collomb, Gérard, 495 n.80
- Colomby, Patrick de, 433 n.23
- Coluzzi, Mario, 423 n.18
- Combeau-Mari, Évelyne, 452 n.180
- Connolly, Christopher, 453 n.203 y 206
- Conquest, Robert, 488 n.5 y 23
- Conrad, Joseph, 40
- Conte, Édouard, 469 n.112
- Cook, James W., 460 n.33
- Cooper, Fenimore, 463 n.55
- Cooper, Merian, 248, 250
- Coplans, John, 404
- Coppi, Fausto, 188
- Coquoio, Catherine, 487 n.1
- Corbière, Martine, 442 n.52
- Corbin, Alain, 147, 422, 432 n.8, 440 n.28, 443 n.11 y 14, 461 n.43, 466 n.74 y 78, 492 n.16 y 22
- Corbin, Juliet, 428 n.90
- Corra, Bruno, 380
- Corvol, Pierre, 422 n.6
- Cosson, Olivier, 481 n.13
- Coste, Émile, 446 n.49
- Costill, David L., 454 n.210
- Coubertin, Pierre de, 166, 169, 170, 195, 334, 335, 337, 341, 342, 443, n.7, 444 n.21, 429, 455 n.244, 492 n.7
- Courau, Laurent, 511 n.15
- Courbet, Gustave, 412, 414
- Coursodon, Jean-Pierre, 498 n.11
- Courtine, Jean-Jacques, 156, 422 n.5, 432 n.8, 440 n.26, 441 n.41, 443 n.11, 457 n.14, 461 n.43 y 45, 462 n.46 y 50
- Courtois, Stéphane, 491 n.54
- Coury, Charles, 427 n.75
- Coussement, Alain, 427 n.73
- Cowie, Peter, 499 n.25
- Crary, Jonathan, 502 n.11 y 15, 504 n.28
- Craven, Wes, 375, 377, 378
- Crettez, Xavier, 480 n.45
- Crick, Francis, 84
- Crignon-De Oliveira, Claire, 430 n.28
- Crossman, Sylvie, 453 n.194
- Cunningham, Hugh, 459 n.24
- Cunningham, Merce, 392-394, 416, 507 n.61, 508 n.63
- Curie, Marie, 68, 501 n.9
- Cuvier, Georges, 477 n.9
- Dagan, Yael, 488 n.6
- Dagognet, François, 426 n.61
- Dalí, Salvador, 408
- Dalle, François, 438 n.12
- Dalloni, Michel, 496 n.102
- Dally, Eugène, 469 n.107
- Daly, Ann, 503 n.26
- Daniels, Roger, 480 n.44
- Dante, Joe, 377, 378
- Daresté, Camille, 224, 466 n.69
- Darmon, Pierre, 478 n.27
- Darnton, Robert, 473 n.162
- Darwin, Charles, 237, 267, 506 n.49
- Daudet, Alphonse, 208
- Daudet, Léon, 50

- Dauphin, Cécile, 485 n.68
 Dausset, Jean, 60, 88
 Dauven, Jean, 452 n.169
 Davidenkoff, Emmanuel, 442 n.52
 Dawkins, Richard, 430 n.23
 Dean, James, 37, 372
 Debay, Auguste, 204, 457 n.10
 Debouzy, Marianne, 439 n.18
 Debru, Claude, 430 n.21
 Debruyst, Christian, 477 n.3
 Decouflé, Philippe, 351
 Defrance, Jacques, 444 n.30, 452 n.177
 Degos, Laurent, 425 n.50
 Deitch, Jeffrey, 511 n.12
 Dekkers, Midas, 500 n.38
 Delait, Clémentine, 213, 219, 463 n.54
 Delaporte, François, 429 n.17
 Delaporte, Sophie, 483 n.30
 Delaunay, Quynh, 441 n.44
 Delbès, Christiane, 437 n.59
 Delsarte, François, 504 n.35
 Demartini, Anne-Emmanuelle,
 457 n.13
 Demeny, Georges, 173, 445 n.52,
 446 n.57
 DeMille, Agnes, 504 n.30
 Dempsey, Jack, 343, 347
 Déniel, Jacques, 498 n.15, 499 n.30
 Denis, Georges, 449 n.120
 Denis, Vincent, 479 n.34
 Derouésné, Christian, 425 n.53
 Desbonnet, Edmond, 166, 169, 175,
 443 n.6
 Descartes, René, 47, 57, 80, 424 n.31
 Désert, Gabriel, 181, 431 n.1
 Desgrange, Henri, 172, 340, 342
 Deslandres, Yvonne, 438 n.8
 Desmond, Adrian, 465 n.64
 Despentes, Virginie, 107
 Detmers, Maruschka, 105
 Detrez, Conrad, 423 n.20
 Deutsch, Hélène, 110
 Didi-Huberman, Georges, 464 n.59
 Diersch, Manfred, 450 n.148
 Dietrich, Marlene, 367
 Dillon, Michael, 115
 Dior, Christian, 151
 Dirks, Nicholas B., 458 n.18
 Disney, Walt, 250
 Dix, Otto, 129, 290
 Doan, Dominique, 441 n.45
 Dobzhanski, Theodosius, 92
 Doinel, Antoine, 105
 Doll, Richard, 33
 Dorier-Apprill, Élisabeth, 440 n.38
 Douin, Jean-Luc, 498 n.14
 Dowd, Irene, 509 n.87
 Dower, John, 485 n.54
 Drácula, 245, 362
 Dreuilhe, Alain-Emmanuel, 423 n.20
 Dreyer, Theodor, 362
 Dreyfus, Catherine, 454 n.216
 Drimmer, Frederick, 456 n.4, 463 n.57
 Drouard, Christine, 438 n.6
 Dubroux, Danièle, 374
 Duby, Georges, 435 n.41
 Duchamp, Marcel, 402, 412, 415, 510
 n.2, 512 n.26
 Ducrey, Guy, 501 n.5
 Duden, Barbara, 427 n.82
 Dufestel, Louis, 173
 Dufour, Jean-Louis, 481 n.2
 Dufresne, Jacques, 439 n.14
 Dugué, Jacques, 131

- Duhamel, Georges, 424 n.39
 Dumazedier, Joffre, 187, 452 n.171
 Duncan, Isadora, 384-386, 388, 503 n.25, 504 n.33
 Dupâquier, Jacques, 435 n.39 y 45
 Dupin, Auguste, 271
 Duquesnoy, Jacques: *véase* Coccinelle
 Durand, Jean, 363, 364
 Durand, Marc, 454 n.211
 Duras, Marguerite, 369
 Durif, Christine, 427 n.84
 Durkheim, Émile, 425 n.44
 Durry, Jean, 493 n.47
 Durville, Gaston, 448 n.94
 Duve, Pascal de, 423 n.20
 Duvert, Tony, 131
 Dwyer, Jim, 480 n.52
- Eastwood, Clint, 374, 375
 Edelman, Bernard, 430 n.29
 Eder, Franz X., 431 n.5
 Edison, Thomas, 365
 Ehrenberg, Alain, 455 n.249, 493 n.28
 Ehrenbourg, Ilya, 491 n.68
 Ehrenfried, Lili, 454 n.212
 Eisenman, Charles, 463 n.53
 Eisenstein, Serguei, 404
 Elias, Maurice J., 442 n.52
 Elias, Norbert, 23, 254, 425 n.47
 Ellenberger, Henri F., 504 n.24
 Ellis, Havelock, 108, 109, 115, 432 n.9
 Emerson, Ralph Waldo, 446 n.71
 Epstein, Steven G., 423 n.27
 Erler, Fritz, 297
 Erny, Philippe, 425 n.51
 Erwin, May, 365
- Eschbach, Prosper-Louis-Auguste, 229, 467 n.87
 Esquenazi, Jean-Pierre, 499 n.22
 Essner, Cornelia, 469 n.112
- Fabens, Raoul, 444 n.17
 Faber, François, 342
 Faget, Jean, 501 n.6
 Farge, Arlette, 485 n.68
 Fassin, Didier, 429 n.18
 Faure, Michaël, 437 n.67
 Faure, Olivier, 422 n.5
 Feitis, Rosemary, 507 n.57
 Feldenkrais, Moshe, 453 n.197
 Fellig, Arthur H.: *véase* Weegee
 Féré, Charles-Samson, 382, 448 n.114, 502 n.19
 Fermanian, Jean, 425 n.53
 Ferrand, Alexis, 436 n.55
 Ferro, Marc, 422 n.2
 Feuillère, Edwige, 327
 Fielder, Leslie, 456 n.4
 Fischer, Jean-Louis, 465 n.65
 Fischl, Eric, 408
 Fitzgerald, Francis Scott, 243
 FitzGerald, William G., 460 n.28
 Flammarion, Camille, 501 n.9
 Flaubert, Gustave, 456 n.6
 Fléchet, Anaïs, 441 n.39
 Fleurigand, Charles, 444 n.32
 Florescu, Radu, 497 n.3
 Fontaine, Geisha, 509 n.88
 Fontenelle, Bernard Le Bovier de, 45
 Ford, Henry, 157
 Forel, Auguste, 109
 Forti, Simone, 508 n.74

- Foucault, Michel, 23, 33, 43, 67, 203,
206, 220, 228, 418, 419, 422 n.7, 426
n.67, 432 n.8, 440 n.24, 456 n.7, 457
n.15, 513 n.33
- Fougeron, André, 408
- Fouque, Antoinette, 22
- Fournel, Victor, 214, 215, 230, 457 n.9,
458 n.20, 461 n.40
- Fox-Keller, Evelyn, 428 n.5
- Frank, Robert, 487 n.84
- Frankenstein, 231, 245, 249, 360
- Frayling, Christopher, 497 n.9
- Frears, Stephen, 105
- Fréchuret, Maurice, 512 n.31
- Frederick, Christine, 157, 441 n.44
- Freeman, Leonard, 427 n.76
- Freud, Lucian, 408
- Freud, Sigmund, 21, 23, 110, 119, 503
n.24, 507 n.61
- Frot, Natacha, 439 n.17
- Fuller, Loïe, 379, 380, 381, 383, 384, 501
n.3, 5 y 8, 502 n.10
- Fussell, Paul, 295, 296, 482 n.22
- Gabolde, Martine, 426 n.26
- Gaboriau, Philippe, 494 n.58
- Gaensslen, Robert E., 479 n.43
- Gaille-Nikodimov, Marie, 430 n.28
- Gall, Franz Joseph, 260, 262, 477 n.1
- Galton, Francis, sir, 237, 267, 268, 270-
272, 480 n.46
- Garbo, Greta, 367
- Garcia, Henri, 496 n.100
- Gardey, Delphine, 434 n.27
- Gardner, Gerald, 498 n.14
- Garfunkel, Victor S., 508 n.64
- Garin, Maurice, 338, 340, 342
- Garrel, Philippe, 374
- Garrett, Laurie, 423 n.22 y 24
- Garrigou, Alain, 443 n.12
- Gately, Iain, 442 n.55
- Gauchet, Marcel, 450 n.146
- Gautier, Théophile, 231, 467 n.91
- Gaymu, Joëlle, 437 n.59
- Gebhardt, Willibald, 175
- Gentile, Emilio, 450 n.143
- Geoffroy Saint-Hilaire, Étienne, 224,
226, 228, 465 n.64
- Geoffroy Saint-Hilaire, Isidore, 224-
226, 228, 229, 465 n.64 y 66,
466 n.73
- Gerbod, Paul, 440 n.35
- Gerlach, Christian, 484 n.49
- Giami, Alain, 433 n.16 y 23, 434 n.26,
436 n.55
- Gide, André, 37, 127, 422 n.15,
- Gidel, Henry, 438 n.8
- Giffard, Pierre, 445 n.35
- Gilbert, Steve, 440 n.33
- Gilbert, Walter, 428 n.4
- Gilman, Sander L., 439 n.20
- Gina, Arnaldo, 380
- Ginot, Isabelle, 505 n.38
- Ginzburg, Carlo, 479 n.43
- Gish, Lillian, 367
- Glaum, Louise, 366
- Glut, Donald F., 473 n.154 y 158
- Godard, Hubert, 398, 505 n.38, 507
n.56, 509 n.83
- Godard, Jean-Luc, 371-374
- Godin, Marc, 500 n.37
- Godzilla, 249
- Goethe, Johann Wolfgang von, 502 n.15

- Goffman, Erving, 144, 252, 256, 439
n.21, 474 n.168, 475 n.178
- Gohrbandt, Erwin, 115
- Goldin, Nan, 404
- Goldman, Emma, 114
- Golub, Leon, 408
- Goncourt, Edmond de, 379, 501 n.4
- Goncourt, Jules de, 501 n.4
- Gonzalès, Jacques, 434 n.28
- Goodmann, Theodosia: *véase* Bara, Theda
- Götz, Aly, 469 n.112
- Goubert, Jean-Pierre, 422 n.7, 437 n.1
- Gouffé, Toussaint-Auguste, 244
- Gould, George M., 460 n.28
- Goulon, Maurice, 425 n.52
- Gourfink, Myriam, 398, 399, 509 n.88
- Gowing, Lawrence, 510 n.5
- Goya y Lucientes, Francisco de, 409
- Graham, Martha, 385, 504 n.30
- Grateau, Marcel, 151
- Gréard, E., 458 n.21, 470 n.125
- Grégoire, Menie, 113
- Gremlins, 376, 378
- Grossman, Vassili, 491 n.68
- Grosz, Georg, 129
- Guého, Christian, 478 n.22 y 27
- Guérin, Camille, 36
- Guerrand, Roger-Henri, 437 n.1
- Guibert, Hervé, 423 n.20
- Guillermin, John, 250, 473 n.160
- Guinzburg, Evguenia S., 317, 318, 324, 326
- Guitry, Sacha, 373
- Gustafsson, Greta: *véase* Garbo, Greta
- Guyader, Hervé le, 465 n.64
- Guyot-Daubès, 462 n.51
- Gyger, Patrick J., 500 n.38
- Gys, Leda, 366
- Hache, Françoise, 494 n.52
- Haeckel, Ernst, 506 n.49
- Haffner, Désiré, 314, 488 n.6
- Hagenbeck, Carl, 204
- Hahn Rafter, Nicole, 480 n.54
- Hainline, Brian, 455 n.246
- Halken, Elizabeth, 439 n.20
- Hall, Lesley A., 431 n.5, 432 n.11
- Halprin, Anna, 390
- Hammett, Dashiell, 271
- Haraway, Donna J., 429 n.10
- Hardy, Ed, 150
- Harlow, Jean, 246, 367
- Haroche, Claudine, 440 n.26, 475 n.178 y 180
- Harris, Neil, 459 n.26
- Hausmann, Raoul, 406, 415, 512 n.24
- Haver, Gianni, 500 n.38
- Haynes, Todd, 375
- Hays, William, 106
- Hayworth, Rita, 368
- Hébert, Georges, 166, 167, 170, 179, 183, 442 n.2, 443 n.10, 448 n.99, 450 n.135
- Heer, Hannes, 484 n.50
- Hekma, Gert, 431 n.5
- Helm, Brigitte, 367
- Helpern, Alice, 504 n.30
- Henry, Edward, 268, 269
- Héraud, Guy, 439 n.14
- Héricourt, Jules, 447 n.82
- Héritier, Françoise, 484 n.53, 487 n.85

- Hermitte, Marie-Angèle, 425 n.49,
 430 n.29
 Herr, Lucien, 451 n.160
 Herr, Michel, 454 n.211
 Herriot, Édouard, 187
 Hershel, William J., 267, 479 n.43
 Himmler, Heinrich, 327
 Hipócrates, 57
 Hirschfeld, Magnus, 109, 115, 119, 128,
 432 n.10
 Hitchcock, Alfred, 374
 Hite, Shere, 111
 Hitler, Adolf, 297, 318, 327, 328
 Hoerni, Bernard, 426 n.65
 Hoffmannstahl, Hugo von, 387, 505 n.41
 Holm, Hanya, 507 n.62
 Holmes, Sherlock, 271
 Holt, Richard, 188, 451 n.167, 481 n.9
 Hood, Leroy, 428 n.4
 Horne, John, 484 n.47
 Horney, Karen, 110
 Houareau, Marie-José, 454 n.215
 Houdard, Sophie, 462 n.50
 Howard, Martin, 460 n.28, 463 n.57
 Hubert, Christian, 494 n.53
 Hugo, Victor, 230
 Humphrey, Donald R., 504 n.27
 Humphrey, Doris, 387, 505 n.42
 Huntington-Whiteley, James, 451 n.167,
 493 n.44
 Husserl, Edmund, 21, 425 n.45
 Huxley, Aldous, 93

 Iacub, Marcela, 427 n.83
 Iggy Pop, 416
 Illich, Ivan, 38, 423 n.17

 Ingersoll, Robert Green, 506 n.49
 Ingrao, Christian, 484 n.49 y 50,
 486 n.74
 Insdorf, Annette, 499 n.28
 Isherwood, Christopher, 128
 Ives, George, 109

 Jacob, François, 84, 428 n.6, 429 n.9
 Jacobson, Edmund, 453 n.208
 Jacotot, Sophie, 441 n.39
 Jacques-Chaquin, Nicole, 462 n.50
 Jaenisch, Rudolf, 90
 Jameux, Dominique, 188, 451 n.166
 Janet, Pierre, 432 n.10, 503 n.24
 Jaques-Dalcroze, Émile, 149, 383,
 503 n.20
 Jardin, André, 434 n.26
 Jauffret, Jean-Charles, 487 n.81
 Jauss, Hans Robert, 410, 511 n.16
 Jay, Ricky, 460 n.28
 Jeannerod, Marc, 509 n.86
 Jekyll, Henry, doctor (Edward Hyde),
 245, 249
 Jennings, Andrew, 495 n.71
 Jensen, Paul M., 498 n.10
 Joanne, Adolphe, 337
 Johannsen, Wilhelm, 83
 Johnson, Earvin: véase Magic Johnson
 Johnson, Henry «Zip» (llamado «What-is-it?»), 209, 218
 Johnson, Virginia, 112, 433 n.22
 Joliot-Curie, Frédéric, 70
 Jones, Annie, 218
 Jones, Dylan, 440 n.36
 Jones, Ernest, 110
 Joseph-Joséphine, 246

- Jung, Carl Gustav, 507 n.61
 Junghans, Pascal, 442 n.52
 Jurgenson, Luba, 326, 488 n.12,
 491 n.61
- Kagan, Norman, 500 n.41
 Kahn-Nathan, Jacqueline, 112
 Kalifa, Dominique, 457 n.13, 479 n.33
 Kaluzynski, Martine, 477 n.13
 Kandinsky, Vassily, 383, 503 n.21
 Karaquillo, Jean-Pierre, 349
 Kaufmann, Alicia E., 424 n.28
 Kaufmann, Jean-Claude, 431 n.3
 Kawin, Bruce F., 499 n.25
 Keaton, Buster, 364, 372, 403
 Keegan, John, 481 n.7
 Kendal, Madge, 252
 Kergoat, Jacques, 447 n.86
 Kersnovskaïa, Efrosinia, 490 n.41
 Kertess, Klaus, 388
 Kertész, Imre, 313, 316, 487 n.1, 488
 n.17, 490 n.43
 Kevles, Daniel J., 428 n.4, 469 n.112
 Kickbush, Ilona, 422 n.4
 Kierkegaard, Soeren, 414
 King Kong, 248-250, 473 n.155
 Kinsey, Alfred C., doctor, 110, 111,
 433 n.16
 Kipling, Rudyard, 366
 Klee, Ernst, 470 n.115
 Klein, Melanie, 110
 Klossowski, Pierre, 510 n.9
 Klosty, James, 508 n.67
 Kluck, general von, 288
 Kluhn, F. J., 450 n.150
 Kobal, John, 472 n.150
- Kobelkoff, Nicolai Wassiliewitsch
 (llamado «el artista tronco»), 216, 217,
 462 n.51
 Koch, Ellen B., 427 n.81
 Koch, Ilse, 323
 Koeppel, Béatrice, 478 n.17
 Kolff, Willem, 46
 Koller, Carl, 53
 Kooning, William de, 410
 Koons, Jeff, 413
 Koubi, Geneviève, 475 n.180
 Koven, Yehuda, 468 n.106
 Kraakman, Dorelies, 431 n.5
 Kracauer, Siegfried, 451 n.154
 Krafft-Ebing, Richard von, 108, 115, 432
 n.10
 Kral, Petr, 498 n.11
 Kramer, Alan, 484 n.47
 Kriegel, Blandine, 107
 Krohn, Bill, 500 n.36
 Kruger, Barbara, 417
 Kulnev, Thomas Vladimirovich, 308
 Kunhardt, Peter W., 459 n.26
 Kunhardt, Philip B. III, 459 n.26
 Kwinter, Sanford, 504 n.28
 Kyrrou, Ado, 365, 498 n.15
- Labadie, Jean-Michel, 477 n.3
 Laban, Rudolf, 389-393, 398, 504 n.32,
 506 n.49 y 54
 Labrusse-Riou, Catherine, 431 n.33
 Lacassagne, Alexandre, 262, 263, 478
 n.23
 Lacassin, Francis, 498 n.12
 Lacaze, Louis, 449 n.124
 Lacoste, René, 344

- Laget, Serge, 454 n.213
 Lagrange, Fernand, 446 n.56
 Lahy, Jean-Maurice, 159, 442 n.49
 Laisné, Napoléon-Alexandre, 443 n.8
 Laks, Simon, 489 n.26
 Lalanne, Claude, 427 n.73
 Landsteiner, Karl, 57
 Lang, Fritz, 157
 Lantier, Jacques, 262
 Lapize, Octave, 338, 339
 Laqueur, Thomas, 433, 440
 Lasch, Christopher, 162, 442 n.54
 Lasègue, Charles, 234
 Latour, Bruno, 438 n.4
 Laugier, Henri, 159
 Launay, Isabelle, 504 n.32, 506 n.46
 Laurentiis, Dino de, 473 n.158
 Lautman, Françoise, 426 n.56
 Lauvergne, Hubert, 260, 477 n.6
 Lawrence, Christopher, 464 n.59
 Lawrence, David Herbert, 105
 Leatherdale, Clive, 497 n.9
 Léaud, Jean-Pierre, 371
 Lebigot, François, 483 n.33
 Leboutte, Patrick, 498 n.15, 499 n.30
 Lebrat, Christian, 499 n.26
 Lecourt, Dominique, 422 n.14
 Lederer, Susan, 424 n.33
 Leducq, André, 344
 Leech, Harvey (llamado «el enano mosca»), 209, 462 n.46
 Leenhardt, Maurice, 57, 425 n.46
 Lefort, Madeleine, 213
 Legrand, Dominique, 500 n.40
 Leibovici, Élisabeth, 511 n.19
 Lemagny, Jean-Claude, 464 n.59
 Lemire, Michel, 457 n.11
 Lemkin, Raphael, 487 n.3
 Lenglen, Suzanne, 344
 Léo-Lagrange, Madeleine, 447 n.87
 Léonard, Jacques, 422 n.7
 Leonardo da Vinci, 410
 Lepicard, Étienne, 424 n.35
 Leps, Marie-Christine, 478 n.20
 Lequin, Yves, 187, 446 n.70, 451 n.162
 Leriche, René, 31
 Lerne, Jean de, 447 n.72
 Leroi, Armand-Marie, 465 n.65
 Lesschaeve, Jacqueline, 508 n.65
 Lestienne, Francis G., 508 n.64
 Létourneau, Charles, 478 n.21
 Leutrat, Jean-Louis, 497 n.7
 Leveau-Fernandez, Madeleine, 438 n.10
 Levi, Primo, 25, 239, 314, 421 n.6, 470 n.119, 488 n.10
 Lévy, Joseph, 423 n.20
 Lévy, Michel, 445 n.44
 Levy, Neil, 476 n.190
 Lewis, Jerry, 89, 373
 Lhermitte, Jean, 442 n.50
 Lifton, Robert Jay, 491 n.67
 Lilly, J. Robert, 485 n.71
 Lincoln, Abraham, 218
 Lindeperg, Sylvie, 499 n.27
 Linder, Max, 364
 Lindzin, Elias, 239
 Ling, Per Henrik, 505
 Lista, Giovanni, 502 n.10
 Littré, Émile, 261, 477 n.11
 Livet, Pierre, 509 n.86
 Livingstone, Frank B., 92
 Lloyd, Harold, 364, 403
 Lock, Margaret, 430 n.26

- Lombroso, Cesare, 262-264, 457 n.12,
478 n.14
- Londe, Albert, 464 n.59
- Lorde, André de, 50, 424 n.36
- Loret, Alain, 453 n.190
- Lorrain, Jules, 380
- Loti, Pierre, 175
- Loudcher, Jean-François, 444 n.16,
449 n.122
- Louis, Pierre, 50
- Loupe, Laurence, 507 n.56, 509 n.78
- Löwy, Ilana, 434 n.27
- Loy, Myrna, 246, 367
- Lugosi, Bela, 245
- Lumière, hermanos, 360
- Lupi, Giovanna, 428 n.87
- Lynch, David, 246, 251, 375-377,
473 n.163
- MacAloon, John J., 492 n.6
- MacCabe, Colin, 499 n.22, 500 n.32
- Macchi, Carlo, 428 n.87
- MacDonald, general, 279
- Macfadden, Bernarr, 175
- Machado, Nora, 426 n.59
- MacKormick, Katherine, 114
- Mac Orlan, Pierre, 177
- Magdeleine, Paul de la, 440 n.30
- Magendie, François, 55, 425 n.42
- Magic Johnson, 43
- Maitre, Jacques, 426 n.56
- Maitrot, Éric, 495 n.68
- Mallarmé, Stéphane, 380, 501 n.7
- Malle, Louis, 104
- Malnig, Julie, 440 n.38
- Malraux, André, 37
- Manceron, Louis, 452 n.170
- Mandelbrojt, M., 489
- Manet, Édouard, 412, 414
- Mank, Gregory William, 497 n.8
- Mann, Thomas, 68
- Manneville, Philippe, 449 n.118
- Manonni, Laurent, 471 n.139
- Mansfield, Jayne, 373
- Mantero, Vera, 399
- Manzoni, Piero, 416
- Mapplethorpe, Robert, 404, 408, 416
- Marbot, Bernard, 464 n.59
- Marescaux, Jacques, 428 n.86
- Marey, Étienne-Jules, 173, 380, 402
- Margueritte, Victor, 105
- Martiny, Marcel, 427 n.73
- Massis, Henri, 168
- Masson, André, 408, 511 n.9
- Masson, Philippe, 482 n.18
- Masters, William, 112, 433 n.22
- Mastorakis, Monique, 423 n.25
- Matard-Bonucci, Marie-Anne, 450 n.143
- Mathieu, Lilian, 437 n.63
- Matlock, Jann, 468 n.100
- Matthews, Stanley, 188
- Matzneff, Gabriel, 131
- Mauclair, Camille, 380, 501 n.8
- Maurras, Charles, 344
- Mauss, Marcel, 22, 98, 278, 421 n.3,
431 n.35
- Mayer, André, 140
- Mayer, Louis B., 246
- McKeown, Thomas, 38
- McLaren, Angus, 122, 435 n.41,
436 n.48
- Medawar, Peter, 48, 57, 424 n.32
- Méliès, Georges, 244

- Meller, Helen Elizabeth, 458 n.24
 Mellor, Anne K., 497 n.3
 Memmi, Dominique, 97, 429 n.18,
 430 n.32
 Mendel, Gregor, 83, 84
 Meneghelli, Virgilio, 428 n.87
 Mengele, Josef, doctor, 239, 470 n.116
 Mercader, Patricia, 434 n.30
 Meridale, Catherine, 434 n.30
 Mérimon, Daniel, 446 n.54, 492 n.21
 Merleau-Ponty, Maurice, 22
 Merrick, John (llamado «el hombre
 elefante»), 202, 214, 223, 230,
 251, 252
 Merschmann, Helmut, 500 n.35
 Meslé, France, 422 n.11
 Meyer, Gaston, 454 n.213
 Michaud, Philippe-Alain, 498 n.13
 Michelet, Edmond, 324, 490 n.50
 Migé, Clément, 363
 Mignon, Patrick, 496 n.105
 Miller, Blair, 498 n.11
 Miller, Charles Conrad, 143
 Miller, Lee, 327
 Milliat, Alice, 182
 Milza, Pierre, 450 n.143
 Miquel, André, 422 n.13
 Mitchell, Michael, 463 n.53
 Mitterrand, François, 97
 Mollaret, Pierre, 425 n.52
 Moller, Helen, 384
 Moll-Weiss, Augusta, 442 n.3, 445 n.50
 Mondenard, Jean-Pierre de, 496 n.101
 Monestier, Martin, 463 n.57
 Monod, Jacques, 84
 Monroe, Marilyn, 368, 372, 412
 Montagu, Ashley, 456 n.4, 508 n.75
 Monteiro, João Cesar, 374
 Montherlant, Henry de, 447 n.78
 Montignac, Michel, 141, 439 n.15
 Montmollin, Maurice de, 441 n.43
 Moore, John, 96
 Morange, Michel, 429 n.11
 Mordden, Ethan, 498 n.14
 Moretti, Nanni, 374
 Morgan, Thomas H., 83, 85, 92
 Morin, Edgar, 499 n.20
 Morlay, Gaby, 372
 Morley, Henry, 458 n.23
 Morrison, Toni, 480 n.53
 Morse, Henry, 267
 Morse, Ralph, 301
 Morse, Stephen S., 41, 423 n.19
 Mosse, George L., 297, 450 n.148, 451
 n.151, 483 n.44
 Mosset, Olivier, 416
 Mosso, Angelo, 173
 Mossuz-Lavau, Janine, 436 n.49
 Mougín, Nathalie, 182
 Moulin, Anne Marie, 422 n.12 y 16, 426
 n.60 y 62, 429 n.14
 Moullec, Gaël, 488 n.15
 Mouret, Arlette, 427 n.74
 Mucchielli, Laurent, 478 n.27
 Muehl, Otto, 416
 Muller, Hermann, 83
 Müller, Jørgen Peter, 444 n.30
 Mulvey, Laura, 412, 511 n.18
 Münsterberg, Hugo, 159
 Murnau, Friedrich Wilhelm, 245, 362
 Murphy, Dudley, 510 n.1
 Murray, Mae, 367
 Murrell, Kenneth Frank Hywell, 158
 Music, Zoran, 326, 408, 511 n.11

- Mussolini, Benito, 345, 450 n.143
 Mutter, Didier, 428 n.86
 Muybridge, 402
- Nahoum-Grappe, Véronique, 484 n.53,
 486 n.72
 Naimark, Norman M., 485 n.69
 Naour, Jean-Yves le, 483 n.42
 Narboni, Jean, 499 n.24
 Nauman, Bruce, 417
 Naumann, Klaus, 484 n.50
 Navarre, Yves, 423 n.20
 Nazimova, Alla, 366
 Negev, Eilat, 468 n.106
 Negri, Pola, 367
 Négrinat, Jean-Marc, 490 n.47
 Nelson, Karen, 396, 508 n.73
 Netter, Albert, 112
 Neufeld, Peter, 480 n.52
 Newton, Helmut, 411
 Nielsen, Asta, 367
 Nietzsche, Friedrich, 31
 Nijinski, Vaslav, 387
 Nivet, Philippe, 483 n.29
 Noël, Suzanne, 143
 Norden, Martin F., 472 n.148
 Nouss, Alexis, 423 n.20
 Nouvel, Pascal, 430 n.21
 Nye, Robert A., 467-468 n.100
 Nyiszli, Miklos, 470 n.118
 Nys, Jean-François, 495 n.71
 Nysten, Pierre-Hubert, 477 n.11
- Odell, George C., 460 n.28, 463 n.57
 Odin, Roger, 440 n.23
 Ofshe, Richard, 498 n.10
 Ombredanne, Louis, 53
 O'Neill, William, 34, 422 n.10
 Opalka, Roman, 416, 417
 Oppenheim-Gluckman, Hélène,
 425 n.53
 Orlan, 410, 511 n.14
 Orlic, Marie-Louise, 191, 453 n.205
 Ortner, Sherry B., 458 n.18
 Ory, Pascal, 440 n.29
 Ost, François, 431 n.34
 Ovitz, familia, 238, 239, 470 n.116
- Pagès, Michèle, 437 n.68
 Paglia, Camille, 498 n.14, 449 n.21
 Pálsson, Gísli, 430 n.27
 Pancrazi, Jean-Noël, 423 n.20
 Panné, Jean-Louis, 490 n.54
 Paré, Ambroise, 49
 Parish, Susan L., 474 n.165
 Parmentier, Michel, 416
 Passot, Raymond, 143
 Pasteur, Louis, 34, 95
 Pastrana, Julia, 209
 Pastré, Olivier, 441 n.43
 Pasveer, Bernike, 426 n.68
 Pavlov, Ivan, 55
 Paxton, Steve, 394, 395, 508 n.70
 Pearson, Karl, 237
 Pearson, Ned, 443 n.8
 Pearson, Virginia, 366
 Penn, Irving, 411
 Perec, Georges, 159
 Perrot, Michelle, 435 n.41, 457 n.13
- O'Brien, Willis, 248, 473 n.155
 Oddos, Christian, 498 n.10

- Perruche, Nicolas, 76
 Petit, Georges, 317, 488 n.22
 Petit, Jean-Luc, 502 n.18, 508 n.64,
 509 n.86
 Petrova, Olga, 366
 Pezin, Patrick, 505 n.38
 Philippe, Gérard, 372
 Philips, Katharine A., 476 n.190
 Pianta, Jean-Paul, 454 n.218
 Piazza, Pierre, 480 n.45
 Picabia, Francis, 403, 407, 510 n.2
 Picard, Jean-Daniel, 427 n.71
 Picasso, Pablo, 402, 410, 411
 Pichot, André, 469 n.112
 Pickford, Mary, 367
 Picq, Louis, 453 n.200
 Pidoux, Jean-Yves, 501 n.5
 Pierazzoli, Francesco, 428 n.87
 Pierre, Arnauld, 502 n.19, 503 n.24
 Pietz, William, 465 n.61, 467 n.100
 Pincus, Gregory, 114
 Pinell, Patrice, 423 n.23, 429 n.17
 Pinot-Gallizio, Giuseppe, 416
 Pío XII, 56
 Piron, Geneviève, 489 n.24
 Piron, Sylvain, 450 n.146
 Pitágoras, 439 n.13
 Pizon, Christelle, 437 n.1
 Planiol, Thérèse, 427 n.77
 Plinio, 204
 Pociello, Christian, 451 n.160, 452 n.183
 Poiret, Paul, 102, 139, 145
 Poiseuil, Bernard, 495 n.75
 Polignac, condesa de, 179
 Porret, Michel, 442 n.51
 Porter, Roy, 466 n.78
 Portes, Louis, 51, 424 n.38
 Postel-Vinay, Nicolas, 422 n.6
 Pouchelle, Marie-Christine, 426 n.56
 Poulet, Jacques, 427 n.73
 Pourcher, Yves, 486 n.79
 Powell, Frank, 365
 Pradier, Jean-Marie, 505 n.36
 Praver, Siegbert S., 500 n.37
 Prévost, Jean, 180
 Prochiantz, Alain, 429 n.8
 Proctor, Robert, 469 n.112
 Pross, Christian, 469 n.112
 Proust, Marcel, 127
 Pudor, Heinrich, 148
 Pujade, Robert, 464 n.58
 Puvis de Chavannes, Pierre, 402
 Py, Christiane, 457 n.11
 Pyle, Walter L., 460 n.28

 Queneau, Patrice, 434 n.26
 Quételet, Adolphe, 265, 479 n.37
 Queval, Isabelle, 455 n.245, 492 n.16,
 496 n.102
 Queval, Jean, 452 n.169
 Quick, Harriet, 439 n.19

 Rabeharisoa, Vololona, 429 n.16
 Rabinow, Paul, 428 n.2, 430 n.22, 27
 y 30
 Raehlmann, Irene, 441 n.48
 Ragueneau, Gaston, 339
 Raimbault, Ginette, 426 n.66
 Raimi, Sam, 375, 376
 Romain, Simonne, 452 n.202
 Ramaznoglou, Caroline, 437 n.69
 Randall, Peter, 442 n.52

- Randoin, Lucie, 140
Rauch, André, 444 n.22, 492 n.17,
493 n.42
Rauh, Frédéric, 446 n.60
Rauter, Jacques-Frédéric, 228
Ray, Man, 404, 510 n.1
Razman, David S., 442 n.48
Réaud, Louis, 103
Reeves, Steve, 156
Reich, Wilhelm, 110
Reilly, Philip R., 469 n.112
Reinach, Joseph, 263, 478 n.30
Reiss, Benjamin, 459 n.26
Renard, Maurice, 426 n.63
Renier, Léon, 477 n.12
Renneville, Marc, 457 n.13, 477 n.1
Resnais, Alain, 369, 370
Retterer, Édouard, 446 n.55
Revault d'Allonnes, Georges, 446 n.60
Ribadeau Dumas, Isabelle, 498 n.13
Ribot, Théodule, 390, 506 n.53
Rice, Jones C., 365
Richardson, Ruth, 426 n.55
Richepin, Jules, 39
Richer, Paul, 178, 448 n.98
Richet, Charles, 237, 238, 469 n.108
Ricoeur, Paul, 59, 427 n.79
Riefenstahl, Leni, 184, 185
Rikkli, Arnold, 149
Rimbaud, Arthur, 511 n.20
Rimet, Jules, 345
Ripa, Yannick, 485 n.65
Rittaud-Hutinet, Jacques, 497 n.4
Riva, Emmanuelle, 369
Robin, Charles Philippe, 261, 477 n.11
Rochas, Albert de, 503 n.24
Rodchenko, Alexandre, 406
Rodenbach, Georges, 501 n.1
Rodin, Auguste, 414
Roelcke, Volker, 424 n.35
Roentgen, Bertha, 67
Roentgen, Wilhelm Conrad, 67, 68,
426 n.69
Rohmer, Éric, 105, 359, 373
Rolf, Ida, 507 n.57
Rolland, Janet, 437 n.69
Romains, Jules, 32
Romm, Sharon, 439 n.20
Rondolino, Gianni, 499 n.24
Ronsin, Francis, 435 n.40
Roosevelt, Franklin Delano, 302
Rosay, Françoise, 372
Rosenberg, Harold, 416, 512 n.27
Rossellini, Roberto, 370, 373, 499 n.24
Rossi, Jacques, 488 n.8, 489 n.23
Roudès, Silvain, 447 n.73
Rougé, Anne, 471 n.141
Rouillé, André, 464 n.59
Rouquet, Odile, 506 n.44
Rousier, Claire, 506 n.50
Rousset, David, 321, 489 n.32
Rouso, Henry, 484 n.50
Roy, Georges le, 443 n.15
Roy, Xavier le, 399
Roynette, Odile, 280, 481 n.8
Rozenbaum, Willy, 423 n.26
Rozet, Georges, 445 n.34
Rubinstein, Helena, 139, 140,
438 n.10
Rudy, Jack, 150
Russell, Bertrand, 109
Russell, Edward Stuart, 465 n.64
Ruyter, Nancy Lee Chalfa, 505 n.40
Rybczynski, Witold, 447 n.88

- Sadoul, Georges, 473 n.161
 Saëz-Guérif, Nicole, 457 n.11
 Saint Denis, Ruth, 387
 Saint Laurent, Yves, 151
 Sajer, Guy, 482 n.16
 Saleeby, Caleb W., 149
 Salisbury, Mark, 500 n.35
 Sandow, Eugene, 175
 Sanger, Margaret, 114
 Sansot, Pierre, 494 n.58
 Sassoon, Vidal, 151, 440 n.36
 Savada, Elias, 472 n.148, 497 n.10
 Saxon, Arthur H., 459 n.26
 Saxton, Alexander, 479 n.44
 Schad, Christian, 403
 Schafft, Gretchen E., 470 n.112
 Scheck, Barry, 480 n.52
 Scheper-Hughes, Nancy, 430 n.26
 Schilder, Paul, 462 n.52
 Schlemmer, Oskar, 406, 510 n.3
 Schneider, William H., 469 n.112
 Schueller, Eugène, 140
 Schultz, R. Louis, 507 n.57
 Schwab, Eric, 327
 Schwartz, Hillel, 504 n.28, 506 n.48
 Schwartz, Vanessa, 458 n.18, 497 n.5
 Schwartz Cowan, Ruth, 441 n.46
 Schwarzenegger, Arnold, 156, 377
 Schwarzkogler, Rudolf, 416
 Schwitters, Kurt, 512 n.24
 Scorza, Carlo, 184
 Seberg, Jean, 371
 Seelman, Katherine D., 468 n.103,
 474 n.165
 Segal, George, 408
 Segre, Liliana, 490 n.51
 Sellier, Henri, 184
 Selzer, Richard, 66, 426 n.64
 Séneca, 439 n.13
 Sennett, Richard, 413, 512 n.22
 Sennett, Ted, 498 n.13
 Serres, Michel, 284, 482 n.20
 Seurat, Claude-Ambroise (llamado «el
 esqueleto viviente»), 462 n.46
 Seurin, Pierre, 451 n.157
 Shahn, Ben, 408
 Sharpe, Sue, 437 n.69
 Shaw, Bernard, 109
 Shawn, Ted, 387, 505 n.39
 Shelley, Mary, 251
 Sherman, Cindy, 417
 Sherrington, Charles Scott, 383, 503 n.23
 Showalter, Elaine, 497 n.4
 Shyamalan, M. Night, 375, 377
 Sicard, Monique, 464 n.58
 Siclier, Jacques, 498 n.18
 Siegmund, Gerald, 501 n.6
 Sigaud, Claude, 173, 445 n.53
 Sikov, Ed, 498
 Sim, Kevin, nn.13
 Simmel, Georg, 475 n.178
 Simpson, O.J., 480 n.53
 Siniavski, Andrei, 490 n.47
 Sivan, Emmanuel, 486 n.80
 Skal, David J., 471 n.138, 472 n.148,
 473 n.157, 497 n.9
 Sledge, Eugene B., 482 n.17
 Snyders, Georges, n490 n.48
 Sohn, Anne-Marie, 435 n.35, 41 y 45,
 436 n.53
 Solchany, Jean, 450 n.142
 Solomon-Godeau, Abigail, 464 .61
 Solzhenitsyn, Aleksandr, 487 n.2
 Sontag, Susan, 422 n.10

- Soultrait, Gibus de, 452 n.188
 Sournia, Jean-Charles, 423 n.73
 Spark, Muriel, 497 n.3
 Sparrow, Phil, 150
 Spencer, Stanley, 510 n.8
 Spero, Nancy, 417
 Spielberg, Steven, 408
 Spino, Dyveke, 191
 Spira, Alain, 436 n.55
 Spitzner, Pierre, 205, 242
 Spurzheim, Johann Gaspar, 477 n.1
 Srecki, Éric, 192
 Stallybrass, Peter, 459 n.24
 Stanton, Jennifer, 426 n.62
 Stearns, Peter N., 436 n.53
 Stebbins, Genevieve, 386, 387, 504 n.35,
 505 n.36 y 37
 Steckel, Wilhelm, 119
 Steelcroft, Framley, 460 n.28
 Steichen, Edward, 411
 Stelarc, 410, 509 n.89
 Stengers, Jean, 435 n.35
 Stieglitz, Alfred, 411
 Stiker, Henri-Jacques, 466 n.74,
 468 n.101 y 105, 474
 Stopes, Marie, 109
 Stora-Lamarre, Annie, 431 n.5
 Stratton, Charles (llamado general
 «Tom Thumb»), 209, 216, 218, 230,
 231
 Strauss, Anselm, 428 n.90
 Strauss, Darin, 462 n.48
 Stuart, Meg, 399
 Studeny, Christophe, 440 n.25
 Stulman Dennett, Andrea, 459 n.26
 Sugden, John, 495 n.73
 Suleiman, Elia, 374
 Suquet, Annie, 508 n.63
 Sweigard, Lulu, 509 n.87
 Swift, Jonathan, 37
 Syer, John, 453 n.203
 Tabor, Marc, 443 n.4
 Talbott, Richard E., 504 n.27
 Tamagne, Florence, 437 n.61
 Tardieu, Ambroise, 432 n.9
 Taschen, Angelika, 450 n.145
 Tashlin, Frank, 373
 Taslitzky, Boris, 408
 Tati, Jacques, 373
 Taylor, Charles, 413, 511 n.21
 Taylor, Dwight, 471 n.138
 Taylor, Frederick, 156, 157
 Telotte, Jean-Pierre, 471 n.138
 Temple, Michael, 500 n.32
 Terminator, 375-377
 Terret, Thierry, 449 n.129
 Tesson, Charles, 499 n.21
 Thalberg, Irving, 243, 245
 Thibault, Jacques, 449 n.130
 Thibert, Jacques, 496 n.98
 Thiesse, Anne-Marie, 443 n.14
 Thiriez, Frédéric, 452 n.182, 494 n.66
 Thomas, François, 499 n.23
 Thomass, Chantal, 152
 Thompson, Rachel, 437 n.69
 Thooris, Alfred, 446 n.53
 Thouvenin, Dominique, 428 n.88
 Tichit, Philippe, 443 n.16
 Tiedemann, Rolf, 506 n.46
 Tissié, Philippe, 166, 443 n.9
 Tittmuss, Richard, 59
 Titus, Edward, 139

- Tiziano, 410
 Tocci, Battista, 202, 220-223, 456 n.2,
 461 n.35, 463 n.57
 Tocci, Giacomo et Giovanni, 205, 211,
 212, 221, 223, 456 n.2, 461 n.35,
 463 n.57
 Tocqueville, Alexis de, 252
 Toepfer, Karl, 440 n.32
 Tomlinson, Alan, 495 n.73
 Toubiana, Serge, 483
 Touchagues, Louis, 510 n.2
 Travaillet, Yves, 443 n.4
 Trémolières, Jean, 141
 Treves, Frederick, sir, 202, 214, 215, 223,
 251, 456 n.4
 Truffaut, François, 371-374
 Twain, Mark, 464 n.57
 Twiggy, 142
- Ungewitter, Richard, 148
 Urbain, Jean-Didier, 431 n.1,
 463 n.55
 Ut, Nick, 310
- Vacher, Joseph, 262
 Vadim, Roger, 104, 372
 Valentin, Michel, 441 n.47
 Valéry, Paul, 77, 137, 428 n.85
 Vallès, Jules, 202, 213, 214, 230, 231,
 456 n.5, 461 n.36
 Vallin, Jacques, 422 n.11
 Van Neck, Anne, 435 n.36
 Van Sant, Gus, 375
 Vaughan, David, 508 n.68
 Vayer, Pierre, 453 n.200
- Verneaux, Philippe, 494 n.67
 Viallat, Claude, 416
 Viallon, Philippe, 496 n.94
 Viard, Marcel, 448 n.104
 Victoria, reina de Inglaterra, 55, 230
 Vidart, Cécile, 457 n.11
 Vigarello, Georges, 422 n.5, 437 n.66,
 440 n.27, 481 n.3, 494 n.65
 Vignes Rouges, Jean des, 447 n.74
 Vigouroux, Hilarion-Denis, 448 n.96
 Vincent, Léon, 445 n.53
 Virot, Alex, 347
 Vivier, Christian, 444 n.16
 Voldman, Danièle, 306, 486 n.76
 Von Gunden, Kenneth, 500 n.37
 Vore, Christopher de, 473 n.163
 Voulquin, Gustave, 445 n.33
 Vucetich, Juan, 267
- Wackenheim, Manuel, 475 n.180
 Wacquand, Loïc, 430 n.26
 Wadler, Gary I., 455 n.246
 Wahl, Alfred, 444 n.26
 Waissman, Renée, 424 n.28
 Waksman, Selman, 36
 Walker, Helen, 494 n.62
 Wallace, Amy, 462 n.48
 Wallace, Irving, 462 n.48
 Wallach, Daniel, 464 n.58
 Wallon, Henri, 391, 507 n.58
 Walton, John K., 459 n.24
 Walvin, James, 458 y 459 n.24
 Wanrooij, Bruno P.F., 432 n.12
 Warhol, Andy, 404, 416, 512 n.30
 Waser, Anne-Marie, 453 n.190
 Washington, George, 211

- Watson, James, 83
Watters, Ethan, 498 n.10
Weber, Eugen, 444 n.20, 493 n.33
Weber, Max, 185
Weege, 403, 510 n.4
Wegener, Einar, 115
Weindling, Paul, 469 n.112
Weissmuller, Johnny, 156
Welles, Orson, 368, 373
Welzer-Lang, Daniel, 126, 437 n.60
y 67
Werner, Adrian, 472 n.148, 498 n.10
Werth, Nicolas, 320, 488 n.15, 490 n.54
West, Mae, 367
Westwood, Vivienne, 150
Wexler, Alice, 429 n.13
Wexler, Milton, 87
Wexler, Nancy, 87
Weygand, Zina, 468 n.103
White, Allon, 459 n.24
Wigman, Mary, 385, 504 n.31 y 32,
507 n.62
Wigmore, John Henry, 270
Willard, Elizabeth Osgood Goodrich,
432 n.13
Williams, Catharine: *véase* Loy, Myrna
Wilmore, Jack H., 454 n.210
Wilmut, Ian, 90
Winter, Jay, 486 n.80
Withington, Paul, 445 n.41
Witt, Michael, 500 n.32
Wolff, Étienne, 225, 465 n.65
Wood, Eric, 488 n.7
Yablonsky, Lewis, 500 n.38
Yashka: *véase* Botchkareva, Maria
Zafran, Marc, 422 n.7
Zavrel, B. John, 451 n.153
Zbinden, Véronique, 440 n.33
Zemeckis, Robert, 375-377
Zins, Joseph E., 442 n.52
Zola, Émile, 262, 478 n.16
Zygouris, Radmila, 426 n.66

Créditos fotográficos

CUADERNILLO 1: EL CUERPO FRENTE A LA MEDICINA

Artothek / Hanz Hinz: 19, 20; / **Westermann**: 18. – © **Center for Human Simulation** / Universidad de Colorado, Centro de las Ciencias de la Salud/Biblioteca Nacional de Medicina de los Institutos Nacionales de Salud: 25. – **Col. AMM**: 2, 10. – **Col. part.**: 23. – **Cosmos** / Science Photo Library: 22, 24. – © **INSEP/Ministerio de la Salud, Francia**: 5, 16. – **Leemage** / Selva: 21. – **Magnum** / Jean Gaumy: 15; / David Hurn: 8; / David Seymour: 3. – **Rapho** / Valérie Winckler: 6. – **Rea** / Ian Hanning: 7; / Laif/Stephan Elleringmann: 11; / Ludovic: 12. – © **Instituto de Rehabilitación de Chicago**: 14. – **Reuters** / Max PPP: 13. – **Roger-Viollet**: 4. – © **1990 Scala, Florencia** / Cortesía del Ministerio de los Bienes y las Actividades Culturales: 1. – **Sipa** / Caro Fotos/Angerer: 9; / David Longstreath: 17.

INVENCION Y PUESTA EN ESCENA DEL CUERPO GENÉTICO

Cosmos / Science Photo Library: 1, 2. – **The Kobal Collection** / Columbia: 3.

CUADERNILLO 2: EL CUERPO SEXUADO

AFP: 20. – **AKG**: 4, 5, 11, 22. – © **Marrie Bot**: 21. – **Col. part.**: 16. – **Corbis** / Bettmann: 3, 8. – © **L'Express**: 19. – © **Nan Goldin**: 10. – **Keystone**: 9. – **Kharbine-Tapabor**: 1, 14, 15, 18; / coll. Dixmier: 17. – **Leemage**: 13. – **Magnum** / Elliott Erwitt: 2; / Leonard Freed: 23; / Martin Parr: 7; / Ferdinando Scianna: 6. – **Roger-Viollet** / Harlingue: 12; / Topfoto: 24.

CUADERNILLO 3: EL CUERPO ORDINARIO

AKG: 4. – **Bridgeman:** 7, 9. – **Colección Uwe Scheid:** 6. – **Corbis / Archivos Condé Nast:** 1. – **Gamma / Michael Sofronski:** 10. – **Kharbine-Tapabor / Colección Lou:** 2. – **Magnum / Burt Glinn:** 11; / **Peter Marlow:** 5. – © **La Redoute:** 8. – **Roger-Viollet / Harlingue:** 3.

ENTRENARSE

AKG: 9, 10. – **Col. part.:** 3, 7. – **Getty Images:** 12. – © **INSEP, París:** 8. – **Kharbine-Tapabor:** 2, 4, 5, 6. – **Leemage:** 11; / **Gasman:** 1. – **Magnum / Peter Marlow:** 15. – © **Le Nouvel Observateur, 2005:** 14. – **Roger-Viollet / Topfoto:** 13.

CUADERNILLO 4: EL CUERPO ANORMAL. HISTORIA Y ANTROPOLOGÍA CULTURALES DE LA DEFORMIDAD

Col. part.: 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10. – **Corbis / Bettmann:** 13; / **Colección Hulton Deutsch:** 11. – **Kharbine-Tapabor:** 1. – **The Kobal Collection / © MGM:** 12; / © **Paramount:** 15; / © **RKO:** 14. – © **Les Krims:** 17, 18. – © **Lisette Model / cortesía de la Galería Beaudouin Lebon, París:** 16. – **Vu / © Jane Evelyn Atwood:** 19.

IDENTIFICAR. HUELLAS, INDICIOS, SOSPECHAS

AKG / Ullstein Bild: 5. – © **Archivos de la Prefectura de la policía, París:** 6. – **Col. part.:** 1, 2, 3, 4, 8. – **Roger-Viollet / Harlingue:** 7; / **Topfoto:** 9.

CUADERNILLO 5: MATANZAS. EL CUERPO Y LA GUERRA

© **ADAGP, París, 2005:** 9. – **AFP:** 6; / **Denis Charlet:** 21; / **Dod:** 22. – **AKG:** 10, 11; / **Erich Lessing:** 9. – **Corbis / Bettmann/D. Stone:** 3; / **Via the Oregonian:** 15. – © **Ecpda/Ministerio de Defensa, Francia / foto J.-B. Tournassoud:** 2. – **Marc Garanger:** 14. – © **General Dynamics, 2005/DR:** 23. – **Getty Images / AFP/foto Marco di Lauro:** 20; / **Archivos Hulton/MPI:** 4; / **Time & Life Pictures/foto R. Crane:** 13; / **Time & Life Pictures/foto Mansel:** 7; / **Time & Life Pictures/foto R. Morse:** 12; / **Time & Life Pictures/foto J. Olson:** 8; / **Time & Life Pictures/foto Paul Schuster:** 5; / **Time & Life Pictures/Time Magazine/foto Larry Burrows:** 17. – **Imperial War Museum, Londres:** 18. – **RMN / R. G. Ojeda:** 1. – **Roger-Viollet / Bilderwelt:** 19. – **Sipa / AP Fotos/Henri Huet:** 16.

CUADERNILLO 6: EXTERMINIOS. EL CUERPO Y LOS CAMPOS DE CONCENTRACIÓN

© ADAGP, París, 2005: 4. – American Jewish Joint Distribution Committee/USHMM, Washington: 6, 7. – Bridgeman: 4. – CDJC: 8, 23; / Gilles Cohen: 10. – © Igor Chapkovsky: 18. – Cosmos / Popperfoto: 12. – DR/in *L'Album d'Auschwitz*, Seuil, 1983 : 25. – Imperial War Museum, Londres: 9. – Netherlands Institute for War Documentation, Ámsterdam: 5. – Keystone / Centre national Jean Moulin: 16. – © Maison des combattants du ghetto, Israel: 1. – Memorial*, Moscú: 17, 19, 20, 21. – Musée de la Résistance et de la Déportation, Besançon: 2, 3. – © Colección Tomasz Kizny/Dominique Roynette: 11, 13, 14, 15. – USHMM, Washington: 24. – Vu / © Colección Tomasz Kizny: 22.

CUADERNILLO 7: ESTADIOS. EL ESPECTÁCULO DEPORTIVO, DE LAS TRIBUNAS A LAS PANTALLAS

AFP: 9. – AKG: 4; / Ullstein Bild: 8. – Empics / Peter Robinson: 15. – Gamma: 10. – © *L'Illustration*: 1, 2, 3. – Kharbine-Tapabor: 6, 7, 12. – Leemage: 5. – Sipa / col. Yli: 11. – Vandystadt / Gérard Vandystadt: 13, 14.

ESCENAS. EL CUERPO DANZANTE: UN LABORATORIO DE LA PERCEPCIÓN

Cortesía de Merce Cunningham Dance Company: 5. – Cortesía de University of Wisconsin Press: 7. – © Guy Delahaye: 6. – © Frédérique Fichet: 8. – Fondation Monte Verità, Ascona, Suisse: 3. – © X. Le Roy/Katrin Schoof: 9. – Museo Rodin, París: 1. – Biblioteca Pública de Nueva York/Jerome Robbins Dance Division: 2. – Stiftung Archiv des Akademie der Künste, Berlín: 4.

PANTALLAS. EL CUERPO EN EL CINE

AKG: 8. – Colección Cahiers du Cinéma: 14, 16, 17. – Colección Christophe L.: 1, 2, 3, 12, 13, 18, 19, 20, 21, 22, 24, 25. – Corbis/Mirkine/Syigma: 11. – D. R.: 15. – The Ko-

* Memorial es una de las primeras organizaciones no gubernamentales fundadas en la Rusia pos-soviética. Creada en 1988, ha reunido a miles de personas que querían levantar un monumento a las víctimas del régimen comunista. Actualmente, la organización consta de ochenta y seis asociaciones nacionales y regionales en siete países diferentes (Rusia, Ucrania, Lituania, Kazajistán, Georgia, Polonia y Alemania).

bal Collection / © Canal+/Touchstone/Moseley, Melissa: 27; / © Carolco: 26; / © 20th Century Fox: 23. – **Rue des Archives**: 4, 5, 6, 7, 9, 10.

CUADERNILLO 8: VISUALIZACIONES. EL CUERPO Y LAS ARTES VISUALES

© ADAGP, París, 2005 : 2, 4, 6, 11, 12, 19; / © Christian Schad Stiftung Aschaffenburg/ADAGP, París, 2005: 13; / © Herederos Marcel Duchamp/ADAGP, París, 2005 : 1; / © Man Ray Trust/ADAGP, París, 2005/Telimage 2005 : 3.

AKG: 2, 18. – **Atelier Hermann Nitsch, Prinzenhof**, 19. – **Atelier Thomas Struth, Düsseldorf**: 22. – © CNAC-MNAM, dist. RMN / foto Jacques Faujour: 23; / foto A. Rzepka: 12. – **Colección Alexander Lavrentiev, Moscú**: 11. – **Col. part.:** 5. – **The John Coplans Trust, Nueva York**: 8. – **Corbis / Bettmann**: 15. – **Galerie Diagramma, Milán, cortesía del artista**: 20. – © 2005, Digital Image, The Museum of Modern Art, Nueva York/Scala, Florencia: 16. – © Nan Goldin: 21. – © Mona Hatoum/White Cube Gallery, Londres / foto Philippe Migeat: 9. – © Städtische Galerie im Lenbachhaus, Múnich: 13. – RMN: 6; / Centro Pompidou, MNAM-CCI: 4. – © Steichen Carousel: 16. – © The Oskar Schlemmer Theater Estate, IT-28824 Oggebbio (VB), Italia: 10. – © Stelarc: 14. – David Swindells: 7. – Vu / Jean-Loup Sieff: 17.

Este libro
se terminó de imprimir
en los Talleres Gráficos de Unigraf, S. L.,
Móstoles, Madrid, España,
en el mes de octubre de 2006