

CUERPOS HISTÉRICOS: PERFORMACES DE VANGUARDIA Y ZOOLOGÍA

Miguel FERNÁNDEZ CAMPÓN

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Resumen

El presente artículo analiza la corporalidad performática de algunos artistas pertenecientes a las vanguardias históricas, como Hugo Ball, Raoul Hausmann, Kurt Schwitters, Hans Arp, Boccioni, Bragaglia, Marinetti o Valentine de Saint Point, a partir de la interpretación hubermaniana de la noción de histeria. El arco conceptual que planteamos comprende desde el giro del cuerpo entendido como ser-ante-los-ojos propio del quirófano de la Modernidad hasta el viraje de la histeria, pasando por el ojo, el rostro y las extremidades como superficies de impacto de otras temporalidades zoológicas que revuelven la eucronía de las imágenes. Mostramos, así, las vanguardias históricas como artes del comportamiento diferencial posmoderno y como zonas de acontecimiento que desenraizan y desorbitan el pensamiento de la metafísica y la historia.

Palabras clave: Cuerpo, vanguardias históricas, performance, histeria, zoología.

Abstract

The article analyzes the performative corporeality of some artists of the historical avant-gardes, such as Hugo Ball, Raoul Hausmann, Kurt Schwitters, Hans Arp, Boccioni, Bragaglia, Marinetti or Valentine de Saint Point. Going from the thought of the body like *present-at-hand* belonging to the surgery room of the Modernity to the notion of hysteria (Didi-Huberman), I delve into some entities like the eye (the vision), the face and the limbs as impact surfaces of other zoological temporalities that shake the *euchronic* model of the images. Thus, I present the historical avant-gardes as arts of differential postmodern behaviour and as zones of event that uproot the thought of metaphysics and history.

Keywords: Body, historical avant-garde, performance, history, zoology.

1. EL QUIRÓFANO DE LA MODERNIDAD

¿Qué significa hoy, después del surgimiento de las vanguardias históricas, tener un cuerpo? ¿Cómo pensar el cuerpo en la post-metafísica y la post-historia, cuando el acontecimiento del pensar es una reunión de las multiplicidades que la corporalidad disemina? Pensar el cuerpo es, en cierto modo, desde Nietzsche y Klossowski,

escuchar aquello que en nosotros hay de imposible¹. Sin embargo, la Modernidad ha consistido en omitir las multiplicidades del cuerpo, haciendo de él una entidad metafísica, un organismo lógico², regulado y organizado. Podemos ilustrarlo con la conocida obra de Rembrandt *Lección de Anatomía*. En ella hay un cuerpo, un espacio de exhibición y una luz que hace visible. Los presentes se inclinan hacia adelante, en un gesto que mezcla el interés con el asombro, para observar y escuchar la lección. En un escenario donde todo predispone a la sugestión de la inteligibilidad sería difícil no comprender con claridad las explicaciones proferidas por el Doctor Tulp.

Las miradas de los personajes asisten a una epifanía de la presencia: su modernidad consiste en construir un quirófano de la visibilidad donde el ser y el cuerpo son extraídos de sus zonas de sombra. La corporalidad es traída hacia los escenarios principales del ser, compareciendo como lo que *está ahí*, como *ser-ante-los-ojos* (*Vorhandenheit*)³ en su máxima explicitud. *Cuerpo* significa, en contextos modernos,

¹ «Nietzsche (...) cuanto más escucha a su cuerpo, más desconfía de la *persona que el cuerpo soporta*. (...) Si ese cuerpo es hasta tal punto doloroso, si el cerebro sólo envía señales de desamparo, es porque aquí se trata de un *lenguaje* que busca hacerse escuchar al precio de la razón. De ahí nace un recelo, un odio, una rabia con respecto a su propia persona consciente y razonable. No es a ésta (...) a quien quiere conservar. A ella es a quien va a destruir por amor a ese *sistema nervioso* del que se sabe provisto y del que se *jacta*: a fuerza de estudiar sus reacciones, se concibe como *otro* distinto del que se había conocido anteriormente, tal como quizá no se le conozca nunca: de esa forma elabora una inteligencia que quiere que esté exclusivamente sometida a criterios físicos. No sólo interpreta el sufrimiento como energía, sino que lo quiere así: el sufrimiento físico sólo es vivible si está estrechamente ligado al goce, si desarrolla una lucidez voluptuosa: o extingue cualquier pensamiento posible, o bien alcanza el delirio del pensamiento». KLOSSOWSKI, Pierre, *Nietzsche y el círculo vicioso*, Madrid, Arena Libros, 2004, pp. 48-49.

² Deleuze y Guattari opondrían a ello el CsO, el cuerpo sin órganos: «Ahora podemos precisar el concepto de “cuerpos sin órganos”. No se trata de cortar un cuerpo en pedazos despojándolo de sus órganos vitales, sino de transformar el pensamiento del cuerpo. El concepto de cuerpo sin órganos cumple dos funciones conexas: tratar los modos de individuación corporal antes de su organización centrada, sin incurrir en la hipóstasis de un centro organizador unificante y jerarquizante de los compuestos corporales; por ello mismo, operar una reforma de la concepción de lo vital, criticando el modelo político implícito en la organización de un poder centrado, unitario, soberano, jerárquicamente rector de la máquina corporal». SAUVAGNARGUES, Agnes, *Deleuze. Del animal al arte*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 2006, pp. 97-98. Derrida escribiría sobre el logos como vida y organismo: «El logos, ser vivo y animado, es pues, también un organismo engendrado. Un *organismo*: un cuerpo *propio* diferenciado, con un centro y extremidades, articulaciones, una cabeza y pies. (...) Eso implica que ese organismo, puesto que es engendrado, tenga un principio y un fin». DERRIDA, Jacques, *La diseminación*, Madrid, Editorial Fundamentos, 2007, pp. 116-118.

³ «En la medida, en cambio, en que las cosas se encuentran ahí, pero como resultado de esa interrupción, para mirirlas, es decir, contemplarlas en su constitución y no simplemente usarlas, la traducción ha variado entre la fórmula “ser ante los ojos” (que originalmente significa “ver”) y “estar presente ahí delante». LEYTE, Arturo, *Heidegger*, Madrid, Alianza Editorial, 2005, p. 103. «Las relaciones con las que de esta manera estamos familiarizados constituyen el mundo de las “cosas que usamos” (de lo que está a mano). Allí hay un nexo de significación que me resulta familiar en la acción, aunque no lo conozca en sus pormenores. Nosotros “vivimos” esas significaciones, sin que las hagamos explícitamente conscientes. Por primera vez cuando se llega a una perturbación, sea a partir del exterior, sea a partir de la conciencia, se desmembra este nexo vivido, y entonces las cosas



Lección de anatomía del Doctor Nicolaes Tulp / Lámina de De humani corporis fabrica
Rembrandt / Vesalio
(1632) / (1543)

lo que *está ahí fuera* como órgano *ante-los-ojos*. *Cuerpo* quiere decir en ámbitos teóricos metafísicos presencia íntegra que no se experimenta, sino que comparece como incorporable y disponible al saber. Bajo ópticas de optimismo ilustrado tenemos un cuerpo que conocer; en sueños de trascendencia, un alma que reside en el cuerpo, y bajo parámetros de subjetividad, un yo corporal que desarrollar y ejercitar. En nuestros actuales climas entrópicos de narcisismo compartido, un cuerpo que exhibir: las redes sociales que incorporan una fotografía de perfil del usuario permiten mostrar, en plataformas de mundialización, un cuerpo entendido como cumplimiento definitivo del discurso moderno de las distancias del *ser-ahí*⁴. Hoy, como en ninguna época histórica, disponemos, de modo tácito, de la siguiente sentencia: «tranquilo, siempre podré, al final de todo, subir al escenario y mostrar mi cuerpo. Pase lo que pase, tengo un cuerpo que dar a ver». La interiorización

llaman la atención como meros “objetos materiales” (como algo que está “a la vista”). Pero en esas cosas que están a la vista han desaparecido o se han desvirtuado las significaciones vividas del ser a la mano (de las cosas en cuanto “usadas”). Por primera vez con la transformación del ser a la mano en un ser a la vista, las cosas pasan a ser “objetos” en sentido estricto, aquellos objetos que pueden ser investigados en la actitud teórica». SAFRANSKI, Rüdiger, *Un maestro de Alemania. Martin Heidegger y su tiempo*, Barcelona, Tusquets Editores, 1997, p. 193.

⁴ «La época de Facebook y Photoshop hace del “rostro humano” una faz que se disuelve por entero en su valor de exposición. La faz (*face*) es el rostro expuesto sin “aura de la mirada”. Es la *forma de mercancía* del “rostro humano”. La faz como superficie es más transparente que aquel rostro o cara que, para Emmanuel Lévinas, constituye un lugar señalado en el que irrumpe la *trascendencia del otro*. La transparencia es una figura contrapuesta a la trascendencia. La faz habita la *inmanencia de lo igual*». BYUNG-CHUL HAN, *La sociedad de la transparencia*, Barcelona, Herder Editorial, 2013, p. 27.

del realismo metafísico acerca del cuerpo se ha convertido en el as en la manga del individuo tardo-moderno. Sin embargo, ¿quién de nosotros podría definir, sin dificultad, el cuerpo? El cuerpo como zona de ignorancia y no-saber posibilita su deconstrucción por algunos artistas de las vanguardias históricas, quienes, en un pensamiento alternativo del acontecimiento, vendrían a oscurecer los escenarios somáticos hodiernos, creando escenas secundarias ajenas al pensar metafísico. En ellas, ¿no nos retiramos, junto con Heidegger, en un paso hacia atrás y hacia adentro⁵ del quirófano de la Modernidad? ¿Asistiría Nietzsche, con la impasibilidad de la objetividad, a la lección de anatomía del Doctor Tulp, o más bien la comprendería como experimentación de una voluntad de poder que engecece la voluntad de saber? Quizá Nietzsche, quien según Klossowski escuchaba el silencio acultural de sus humores⁶, hubiera preferido, al contrario que los cirujanos presentes en la lección de anatomía, los escenarios secundarios⁷ propuestos por los artistas de vanguardia. Hubiera optado por:

«–Aprender a *ver*– habituar el ojo a la calma, a la paciencia, a dejar-que-las-cosas-se-nos-acerquen; aprender a aplazar el juicio, a rodear y a abarcar el caso particular desde todos los lados. (...) Aprender a *ver*, tal como yo entiendo esto, es ya casi lo que el modo afilosófico de hablar denomina voluntad fuerte: lo esencial en esto es, precisamente, el *poder no* “querer”, el poder diferir la decisión. (...) ... el estar siempre dispuesto a meterse, a *lanzarse* de un salto dentro de otros hombres y otras cosas, en suma, la famosa “objetividad” moderna es mal gusto, es algo no-aristocrático *par excellence*»⁸.

El giro contra-moderno y contra-presentista de Nietzsche será retomado a comienzos del siglo XX por diferentes artistas de performance, reinterpretando el cuerpo hacia descomposiciones y lecturas alternativas. ¿Qué sucedió, entonces, con el cuerpo y cómo fue comprendido el *ser-ante-los-ojos* y la visualidad metafísica? ¿Fue re-propuesta la corporalidad desde el humanismo? ¿Fueron los artistas de vanguardia seres humanos que se re-apropiaron de su cuerpo? ¿O más bien abrieron su pensamiento hacia el desastre⁹ de una corporalidad no moderna?

⁵ HEIDEGGER, Martin, «La constitución onto-teo-lógica de la metafísica», en *Identidad y diferencia*, Barcelona, Anthropos, 1990.

⁶ «*Identificándose con ese obstáculo mudo del humor para el pensar*, el “profesor Nietzsche” destruye no sólo su propia identidad, sino la de las *instancias hablantes*: suprime por consiguiente *la presencia de las mismas en su propio discurso*: y, con esta presencia, el principio de realidad mismo: su declaración se refiere a *un afuera* que él *ha reducido al silencio* de su propio humor». KLOSSOWSKI, Pierre, *op. cit.*, p. 17.

⁷ SLOTERDIJK, Peter, *El pensador en escena. El materialismo de Nietzsche*, Valencia, Pre-Textos, 2000, pp. 71-72.

⁸ NIETZSCHE, Friedrich, *El ocaso de los ídolos*, Madrid, Alianza Editorial, 2006, p. 83.

⁹ «En Blanchot, ya no es el ser, ya no es “algo”, y es siempre preciso desdecir lo que se dice –es un acontecimiento que no es ni ser ni nada. En su último libro, Blanchot lo llama “desastre”, lo que no significa ni muerte ni infortunio, sino algo así como si el ser se hubiera desatado de su fijeza de ser, de su referencia a una estrella, de toda existencia cosmológica, un *des-astro*». LEVINAS, Emmanuele, *Ética e infinito*, Boadilla del Monte, Antonio Machado Libros, 2008, p. 47.

2. HISTORIA E HISTERIA

Observemos uno de los símbolos artísticos de las vanguardias históricas. Se trata de la escultura *Formas únicas de continuidad en el espacio*, realizada por Boccioni en 1913. En ella el artista ha querido captar la acción de caminar hacia adelante¹⁰. El tema de la obra es, por tanto, el movimiento¹¹, manifiesto en el esfuerzo de los músculos, la tensión corporal y la fuerza. La incorporación del dinamismo a la inmovilidad intrínseca del medio escultórico, las innovaciones formales de derivación cubista y la transgresión del espacio-tiempo newtoniano hacen de *Formas únicas de continuidad en el espacio* uno de los paradigmas de la modernidad de las vanguardias. Ahora bien: si definimos la Modernidad desde una conceptualización de la temporalidad, ¿no estamos ante una imagen que halla su modo de ser en una asombrosa ambigüedad?

La Modernidad piensa el tiempo como movimiento y avance en un espacio vacío, como línea única y homogénea que se compone de instantes sucesivos, uniformes e indiferentes, donde es posible el progreso tendente a una meta o cierre definitivo de la historia. El tiempo moderno es el tiempo implantado de Cronos, temporalidad que ha rechazado, tapado, eliminado, ocultado y despreciado otras modalidades temporales¹². Si leyéramos *Formas únicas de continuidad en el espacio* desde una perspectiva positivista¹³, desplegaríamos un relato de la puntualidad formal, de la

¹⁰ «“Avete mai osservato con attenzione delle persone che camminano in una riproduzione fotografica?”, mi chiese improvvisamente Rodin. E, alla mia risposta affermativa: “Bene! E cosa avete notato?” “Che non hanno mai l’aria di stare avanzando. In genere sembra che stiano immobili su una gamba sola o che saltino su un piede”. (...) “È proprio per questo motivo che un modello fotografato avrebbe il bizzarro aspetto di un uomo improvvisamente colpito da paralisi e pietrificato nella sua posa. (...) È ciò conferma quello che vi ho appena detto sul movimento nell’arte. Se, infatti, nelle fotografie i personaggi sembrano, sebbene siano colti in piena azione, improvvisamente irrigiditi a mezz’aria, è perché tutte le parti del loro corpo sono riprodotte esattamente nello stesso ventesimo o quarantesimo di secondo, e non vi è, come nell’arte, un progressivo svolgimento del gesto” (...) è la fotografia che mente. Perché nella realtà il tempo non si ferma: e se l’artista riesce a dare l’impressione di un gesto che si compie in diversi istanti, la sua opera è certamente molto meno convenzionale dell’immagine scientifica in cui il tempo è come bruscamente arrestato». RODIN, Auguste, *L’arte*, Trento, Luigi Reverdito Editore, 1988, pp. 54-56.

¹¹ «“Forme uniche nella continuità dello spazio”, come la scultura viene chiamata, è un titolo ancora impressionistico, descrittivo e narrativo. “Forme uniche della continuità nello spazio”, il titolo dato all’opera dall’artista, indica invece già l’idea di una velocità legata al pensiero di Bergson, la velocità come durata, come continuità del movimento, il cui concetto, non solo pensato ma realizzato nell’opera, è fondamentale in Boccioni». CAMEL, L., «Velocità e movimento, tra pittura e scultura», en VV.AA., *El mito della velocità. Arte, motori e società nell’Italia del 900*, Firenze, Giunti Arte Mostre Museo, 2008, p. 63.

¹² FERNÁNDEZ CAMPÓN, Miguel, *El concepto de tiempo en las vanguardias históricas: Futurismo, Pintura Metafísica y Dadaísmo*, Universidad de Extremadura, 2014. Tesis doctoral dirigida por María del Mar Lozano Bartolozzi. Puede consultarse en: <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=41955>>.

¹³ «Questo tipo di movimento non ha molto a che vedere con la velocità, quella velocità moderata esaltata da Marinetti, e che in realtà è un retaggio positivista ottocentesco, quanto piuttosto col “dinamismo” che è un concetto chiave dell’ opera boccioniana: il dinamismo è energia, ma l’energia



Formas únicas de continuidad en el espacio
Umberto Boccioni
(1913).

reapropiación absoluta del instante, de la tecnología como modo único de esclarecimiento del ser y de la visibilidad total, en lo que vendría a configurarse como un panóptico de la presencia plena. Boccioni habría rechazado todo aquello que no ayudara a las formas a reflejarse en la perfección de un punto del tiempo que, aunque no deja de pasar, es experimentado cada vez como aprehensible, como ente donde no cabe la contaminación ni el estorbo del futuro o el pasado. Boccioni habría adaptado su obra al pulimentado espejo del presente. Pero hay en *Formas únicas de continuidad en el espacio* un desdoblamiento de la imagen, un rasgo esquizofrénico que no permite interpretaciones conclusivas. Si la pensamos desde Didi-Huberman, como una imagen donde actúa la imbricación, estaremos en disposición de percibir sus diferencias alocrónicas¹⁴:

è anche interna alle cose, è anche energia psichica, oltre che fisica, è compenetrazione di piani ma anche, ancora, stato d'animo. Così, anche nella scultura, le *Forme uniche della continuità nello spazio* non sono solo la globalità spaziale, ma anche la percezione interna all'essere della modificazione a un tempo dello spazio e dell'essere stesso». MENEGUZZO, M., «Il tempo di Boccioni: le vicende del futurismo nel panorama artistico italiano», en VV.AA., *Umberto Boccioni. Disegni 1907-1915*, Milano, Nuove edizioni Gabriele Mazzotta, 1990, *op. cit.*, p. 27.

¹⁴ Con la denominación alocrónico nos referimos a una temporalidad otra, en el sentido de intempestiva o anacrónica: «Del griego *állos* y *khronós*, “otro tiempo”». SLOTERDIJK, Peter, *Has de cambiar tu vida*, Valencia, Editorial Pre-Textos, 2012, p. 50. «En realidad, la posición de Nietzsche no ha de ser caracterizada en el marco de una alternativa entre lo moderno y lo posmoderno; es más, ni siquiera es perceptible en ese campo. La marcha emprendida por Nietzsche hacia una época que le fuera adecuada no lo lleva, como se quisiera pensar, a una era “posmoderna”, signifique esto lo que signifique. Lo que él tiene *in mente* no es una modernización de la modernidad, un progreso que vaya más allá de la era del progreso. Lo que él procura conseguir no es tampoco, en absoluto, la disolución de la historia única en muchas historias, como les pareció plausible a espíritus críticos que trabajaron, a finales del siglo XX, en la autoclarificación de la Ilustración. Lo que importaba a Nietzsche era una *allokchronía* radical, una temporalidad distinta dentro de la actualidad». *Ibidem*, p. 50.

«¿Qué es una imbricación? Es una configuración en la que cosas heterogéneas, y hasta enemigas, se agitan juntas: nunca sintetizables, pero imposibles de separar. Nunca separables, pero imposibles de unificar en una entidad superior. Contrastes pegados, diferencias montadas unas con otras. *Polaridades en amasijo*, en montón, arrugadas, replegadas unas sobre otras; “fórmulas” con pasiones, “engramas” con energías, improntas con movimientos, “causas exteriores” (el viento en la cabellera de una ninfa), “accesorios” (el *parergon*, la periferia) con tesoros (el centro, el corazón de las cosas), realismo del detalle con intensidades dionisiacas, artes del mármol (escultura) con artes del gesto (danza, teatro, ópera)... Pero las imbricaciones más perturbadoras conciernen a la historia y a la temporalidad mismas: *montón de trapos del tiempo*, si se me permite la expresión. Amasijo de tiempos heterogéneos»¹⁵.

El avanzar positivista por el escenario vacío de la Modernidad queda emborronado por la imbricación hubermaniana: la imagen monadológica del presente puro conecta con otras temporalidades alternativas, heterogéneas y ajenas a la presencia. Boccioni no habría captado el movimiento de modo absoluto, sino sólo a partir de un desdoblamiento de lo cronológico que, como fantasma, acosa (a-cosar, entendido en este contexto como un sacar de su estatuto de mera cosa) a la figura. Si la escultura ilustrada-hegeliana se esfuerza por caminar eliminando el pasado y reintegrándolo en la actualidad de la *Aufhebung*¹⁶, la turbulencias formales indican las abolladuras del impacto de un tiempo irreductible e impensado que vuelve como lo absolutamente otro y que deforma la figura. ¿No deberíamos, por tanto, pensar esta obra no como un paradigma de la historia, sino de la histeria? ¿No es la histeria una impuntualidad de la imagen¹⁷? ¿No indica su naturaleza convulsa su pertenencia a las imágenes histéricas? Recordemos que la histeria es la manifestación de convulsiones corporales¹⁸ ante un trauma¹⁹ que vuelve y al que el enfermo opone una ambigua

¹⁵ DIDI-HUBERMAN, Georges, *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, Madrid, Abada, 2009, p. 181.

¹⁶ «El término empleado por Hegel (...) era “*Aufhebung*”, palabra alemana que entraña, casi paradójicamente, los dispares significados de “cancelar”, “emerger” y “preservar”. PINKARD, Terry, *Hegel*, Madrid, Acento Editorial, 2001, p. 441.

¹⁷ «El griego *hysteriké* se traduciría como: aquella que siempre se retrasa, la intermitente. Sí, la histérica es intermitente, ella es *la intermitente de su cuerpo*: vive en el riesgo y la desgracia de equivocarse constantemente sobre la pertenencia de su cuerpo (...). Al temporalizar el sentido según esta vacilación, ese riesgo y esa intermitencia, la histérica experimenta como un fuera-de-sí en su relación con el tiempo, ese *fuera-de-sí* que deja estela, huellas, y síntomas, en lo visible. Acercamientos y rodeos de la histérica en el ser, una relación del tiempo con el estar-ahí». DIDI-HUBERMAN, Georges, *La invención de la histeria. Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2007, p. 149.

¹⁸ «Los signos de la enfermedad son explicitados por la histérica en aquello a lo que ha sido reducida: cuerpo y sólo cuerpo». ÁLVAREZ REYES, Juan Antonio, «¿Por qué la histeria? ¿Por qué la pintura?», *Marina Nuñez*, Pamplona, Universidad Pública de Navarra, 1996, pp. 3-6.

¹⁹ «En la memoria traumática del sobreviviente, el acontecimiento experimentado no está sujeto a un recuerdo consciente sino que es compulsivamente repetido en el presente: retorna en pesadillas, *flashbacks*, ataques de ansiedad y otras formas intrusivas de conducta repetitivas características de una ruptura del horizonte de sentido. De esta forma el pasado es revivido de modo incontrolado en el presente de manera tal que, al romperse la distancia temporal entre ambos, pasado y presente, co-

resistencia. El pasado, aquello que nunca debería haber aparecido, impacta contra el presente, ocasionando la teatralización de los cuerpos. Si, por un lado, el caminante de Boccioni marcha hacia adelante tomando el pasado como aquello definitivamente superado, por otro lado el espacio penetra en él, curvándolo y proyectándolo hacia atrás. El avanzar no es puro: el pasado oculto fractura una imagen que no sorprende tanto por su dinamismo progresivo, sino por las contorsiones exageradas de una histeria del destiempo.



Formas únicas de continuidad en el espacio / Victoria de Samotracia / Melancholia / After the Dream
Umberto Boccioni / Anónimo / Lars Von Trier / Chiharu Shiota
(1913) / (190 a.C.) / (2011) / (2011).

¿Qué sucede, por tanto, con esta escultura? ¿Qué decir de su temporalidad de la imbricación de heterogeneidades? Si Marinetti, en el Manifiesto Futurista de 1909 consideraba más bello un automóvil en velocidad que la *Victoria de Samotracia*²⁰, encontramos que, en cierto modo, la *Victoria de Samotracia* que fue rechazada y desplazada vuelve a aparecer desde un histerismo de la imagen. Ella desarrolla la tendencia de los músculos boccionianos que, proyectados hacia atrás, se convierten en alas. En la contaminación absoluta de la imagen, en la irrupción de la complejidad, el enmarañamiento y la impureza, llegamos a movimientos muy distintos. Observemos la semejanza entre la *Victoria de Samotracia*, *Formas únicas de continuidad en el espacio* y el personaje femenino protagonista de *Melancholia*, dirigida por Lars von Trier (2011). Kirsten Dunst, vestida con un traje de novia, avanza con dificultad hacia adelante, pues existe algo que la impide caminar con normalidad: alrededor de sus piernas y de sus pies aparecen enredadas unas cuerdas negras confeccionadas con materiales elásticos, de modo que la marcha acaba por convertirse en un detenimiento, en un movimiento muy diferente del que se observaba en la instantaneidad de Boccioni. Las cuerdas-raíces, aquello absolutamente otro del

lapsan. El sujeto es performativamente atrapado en la repetición de las escenas traumáticas, escenas en las que el sujeto revive el pasado en el presente y se bloquea cualquier distinción temporal. En síntesis, caemos en la paradoja de que las víctimas de memorias traumatizadas no pueden ser testigos del trauma vivido en el sentido de narrarlo y representarlo cognitivamente a otros y a sí mismos: todo lo que pueden hacer es repetir la experiencia como si estuviese literalmente ocurriendo de nuevo». MUDROVIC, María Inés, *Historia, narración y memoria. Los debates actuales en filosofía de la historia*, Madrid, Ediciones Akal, 2005, pp. 137-143.

²⁰ MARINETTI, Filippo Tommaso, *Fondazione e manifesto del futurismo*, Milano, Direzione del movimento futurista, 1909.

tiempo²¹ y que la Modernidad rechazó por considerar que obstaculizaba el progreso, reaparecen haciendo imposible caminar. La novia, que esperaba el matrimonio al fin de la historia, es una imagen que se hunde hacia atrás y hacia adentro, en el seno de la histeria, quedando suspendida en el espesor de un tiempo complicado que vuelve y que abre la emancipación imposible. Del dinamismo del progreso pasamos a la inmovilidad absoluta de las instalaciones de la japonesa Chiharu Shiota: en *After the Dream* (2011) una figura de novia aparece rodeada de una maraña de líneas de lana negra que paralizan su movimiento y que nos conectan con una la imposibilidad de un fin de la historia, liberador en tanto que posibilidad de conexión rizomática²². De algún modo, la histeria de *Formas únicas de continuidad en el espacio* es la histeria de un cuerpo que sufre dos tiempos contrapuestos a la vez. Y este cuerpo de paroxismos, exageraciones, paradojas e imbricaciones vendrá a manifestarse en la performatividad de las vanguardias.

3. EL ACONTECIMIENTO HISTÉRICO: OJO, ROSTRO Y DERIVA ZOOLOGICA

¿Qué le sucede al cuerpo? Quizá una de las imágenes que mejor manifiesten las alternativas de la corporalidad en la performance de las vanguardias sea la imagen de la bailarina Valentine de Saint-Point bailando *Poema de atmósfera*, el 20 de diciembre de 1913²³. En la instantánea que ha llegado hasta nosotros aparece un cuerpo tendido sobre el escenario que dobla sus piernas hacia atrás, arqueando ligeramente el torso hacia arriba. Si tomamos la fotografía como indicio de apertura hacia una corporalidad otra, ¿no podríamos interpretarla en relación a una serie de imágenes que muestran a individuos padeciendo el clímax de un advenimiento, el

²¹ «El cielo apocalíptico de *Melancholia* se parece a aquel cielo vacío que para Blanchot representa la escena originaria de su niñez. Ese cielo le revela la atopía de lo completamente otro (...). Este acontecimiento desastroso, esta irrupción del *afuera*, de lo *totalmente otro*, se realiza como un des-propiar (expropiar), como supresión y vaciamiento de lo propio; a saber, como muerte: “Vacío del cielo, muerte diferida, desastre”. Pero este desastre llena al niño de una “alegría devastadora”, es más, de una *dicha de la ausencia*. En eso consiste la *dialéctica del desastre*, que también estructura la película *Melancholia*». BYUNG-CHUL HAN, *La agonía del Eros*, Barcelona, Herder Editorial, 2014, pp. 17-18.

²² «She, too, creates a diagrammatic image of the human mind, and our thoughts can easily become snarled up in her installation of taut, black threads. Like our thoughts, the threads in Shiota's installation are not linear, but more like a root system, with multiple knots and interconnections existing side by side. The arrangement of the threads recalls diagrams of neurons and synapses in the human brain, as well as Deleuze and Guattari's rhizome, which serves to illustrate the notion of non-hierarchical yet interconnected simultaneity as opposed to hierarchical thought patterns». VV.AA., *Walking in my mind*, London, Hayward Publishing, Southbank Center, 2009, p. 20.

²³ «Una intérprete iba a personificar la destrucción última de lo Solemne y lo Sublime y ofrecer una performance del placer. Valentine de Saint-Point, la autora del Manifiesto de la lujuria (1930), representada en 20 de diciembre de 1913 en la Comédie des Champs-Élysées de París, una danza curiosa –poemas de amor, poemas de guerra, poemas de atmósfera– delante de unas grandes piezas de tela sobre las que se proyectaban luces de colores. Sobre otras paredes se proyectaban ecuaciones matemáticas, mientras que una música de fondo de Satie y Debussy acompañaba su elaborada danza». GOLDBERG, Roselee, *Performance Art*, Barcelona, Ediciones Destino, 1996, pp. 17-18.

del acontecimiento de la histeria? Bastaría un des-apropiarnos de las imágenes, un abandonarlas a una zona de vulnerabilidad, allí donde son receptoras de contaminaciones y desvíos de sentido. Podríamos ilustrar la resonancia entre Valentine de Saint-Point y las iconografías susceptibles de prefigurar un ataque histérico a partir de numerosas imágenes tomadas de la historia del arte y del cine. Pero basta con observar un dibujo de Richer del año 1888, titulado *Gran ataque histérico: contorsión o movimientos ilógicos*²⁴, para encontrar semejanzas formales y conceptuales²⁵. Es posible, por tanto, interpretar la postura corporal de Valentine de Saint-Point como un acceso de acontecimiento: en el cuerpo moderno de la bailarina aparece la interrupción somática inconsciente; éste habría dejado de pertenecer en exclusiva al tiempo ordenado de la Modernidad. Lo rechazado, el tiempo otro nunca incorporable bajo esquemas de identidad y semejanza, vuelve como signo del contratiempo, del contraerse del tiempo, en un retorno que revuelve la historia hasta hacer de los cuerpos, con sus luxaciones y sus fracturas, déicticos de lo impresentable. Valentine de Saint-Point manifiesta, por tanto, una sintomatología del seísmo temporal que dinamita el seno tranquilo de la Modernidad.



Poema de Atmósfera / Gran ataque histérico: contorsión o movimientos ilógicos / La piel que habito
Valentine de Saint Point / P. Richer / Almodóvar
(1913) / (1881) / (2011).

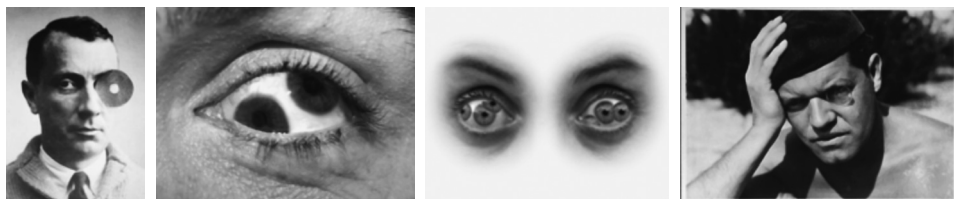
Igual que en la película *Stalker* de Andrei Tarkovski (1981) el cuerpo de la mujer, al ser abandonada por su marido, sufre un ataque histérico mientras el sonido de un tren se mezcla con la obertura de *Tannhäuser* de Wagner, haciendo emerger un tiempo ajeno a la historia, e igual que el personaje femenino de *La piel que habito* de Pedro Almodóvar (2011), donde el cuerpo sufre la histeria de un yoga que quiere hacer retornar la imposibilidad de aquello que está más allá de la piel

²⁴ «Richer recorrió, pues, con su plumilla, todo el “gran ataque histérico completo y regular” en ochenta y seis figuras, y consiguió reducir a tan sólo nueve figuras sus “principales variedades” o variantes, es decir, consiguió la perfección del modelo. Consiguió realmente rematar la empresa subsumiendo toda esa serie figurativa en una única tabla, un cuadro sinóptico que ofrecía, horizontalmente, “la reproducción esquemática del gran ataque en su perfecto desarrollo”, y, verticalmente, para cada fase, una muestra de las “variedades” más, digamos, clásicas. Sinópticamente, de un único y panorámico vistazo». DIDI-HUBERMAN, Georges, *La invención de la histeria*, op. cit., p. 158.

²⁵ «Ya Nietzsche había evocado las supervivencias báquicas en los bailes de San Vito, las tarantelas sicilianas y otras “locuras colectivas” animadas de animismo y animalidad». DIDI-HUBERMAN, Georges, *La imagen superviviente*, op. cit., p. 137.

y del ser, Valentine de Saint-Point torna el escenario de la Modernidad susceptible de hacer aparecer otras derivas corporales. Ahora bien: no es sólo esta imagen la que haga posible el advenimiento de supervivencias de un pasado no histórico en el seno de la performance vanguardista. Otras imágenes adquieren la revuelta del acontecimiento en una corporalidad moderna que, desde ahora, pasa a descomponerse, a multiplicarse y a reinterpretarse. Tal vez el advenimiento de la histeria haya fragmentado la historia en archipiélagos de diferencia, en una re-proposición de tiempos alternativos que pasan por el cuerpo como intensidades nunca presentables, modificando, una vez emprendido el camino de una historia no positivista, la humanidad hacia fisionomías otras.

La fractura del tiempo ha enriquecido la mirada histórica y la ha transformado en mirada histórica. Desde ahora carecemos de ojos para ver, de todo dispositivo que se reduzca a la mera visualidad. Por eso pestañeamos en un tic que habilita nuevas histerias de mundo. Cuando Hans Arp se fotografía en 1926 en la obra *Hans Arp con monóculo-ombligo* con un círculo de cartón en su ojo izquierdo pasa a reconsiderar, con un mínimo aforismo gestual, el privilegio metafísico del órgano que miraba el mundo desde un afuera de la historia. Con Hans Arp los ojos son también cuerpo inmerso en el juego inmanente. El heideggeriano *ser-ante-los-ojos* de la tematización, la teoría y la visión es tomado por Arp con ironía: los ojos ya no sirven para ver, sino para un juego que se juega en parámetros histórico-finitos.



Jean Arp con el monóculo-ombligo / Double eye / Multiplicidad / Autoportrait avec monocle et calotte
Anónimo / Olafur Eliasson / Marina Núñez / Raoul Hausmann
(1928) / (2004) / (2006) / (1931).

La visión es también juego, multiplicidad temporal irresoluble: el ojo es el órgano del impacto de nuevos campos visuales que han dejado de narrar la historia para detenerse en la catástrofe histórica. Si Marcel Marien realizaba en 1937 el objeto surrealista *Lo inencontrable*, y si los surrealistas cerraban los ojos, lo hacían sabedores de que la Modernidad había colmado la expectativa de su proyecto de emancipación visual. El pensamiento ocurre en otro lugar, mientras insistimos en realizar ejercicios de apropiación de lo que siempre han sido nuestras claridades. El *Double eye* de Olafur Eliasson (2004) o el ojo múltiple de *Multiplicidad*²⁶ (2006)

²⁶ «A diferencia de ese tercer ojo, castrador y enjuiciador de la conducta humana, las pupilas que se multiplican con cada nuevo parpadeo, con cada nueva experiencia visual, nos conducen, sin solución de continuidad, a la liberación de la psique, entendida ésta no como objeto de estudio racional

de Marina Núñez permiten recibir el impacto de otros campos de visión, donde la historia ha dejado de narrarse para ser suspendida por el acontecimiento histórico. Si Hausmann se dejaba fotografiar en muchas ocasiones con el monóculo que lo caracterizaba y que, sin embargo, no necesitaba para ver correctamente, lo hacía como cuestionamiento crítico de la visibilidad. La lente pasaba a ser, como el círculo de Arp, instrumento de juego y donación inútil que ironiza sobre la implantación del pensamiento como mero presente-presencia.

Ver pertenece al cuerpo ciego, ver es también susceptibilidad del asalto histórico. Mirar desde temporalidades heterogéneas supone también percibir las diferencias en lo más propiamente humano: el rostro. La fotografía de August Sander del año 1928 en la que aparece Raoul Hausmann recitando uno de sus poemas fonéticos plantea la posibilidad de la llegada del acontecimiento y la apertura del cuerpo hacia otros modos de ser.



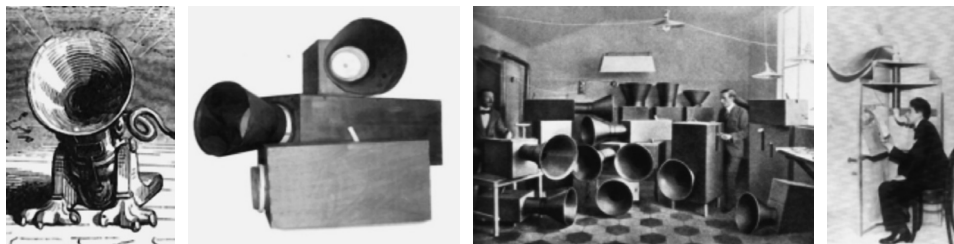
Raoul Hausmann / Vaca monje / Kurt Schwitters recitando poemas fonéticos
 August Sander / Anónimo alemán / Ernst Schwitters
 (1928) / (1608) / (1944).

¿No aparece ante nosotros el cuerpo como una proximidad que prescinde de las mediaciones del pensamiento? El pensamiento que viene al lenguaje como unidad y recogimiento (*Sammlung*)²⁷ sufre un desmoronamiento que lo desploma en la multiplicidad corporal. No existe un cuerpo para pensar, hablar y decir, sino un cuestionamiento crítico del *logos* cuya histeria hace aparecer nuevas diferencias irreducibles. No hay una voz-mensaje que instaure una puntualidad respecto al presente,

o interpretativo –eje central del psicoanálisis– sino, muy al contrario, como lugar de encuentro de los sueños, visiones, de lo no evidente, de los miedos y contradicciones, del dolor y el amor, de lo tangible e invisible». ÁLVAREZ, Iñaki, «Tapar para ver o “el ojo vago”», en Iñaki Álvarez, *Marina Núñez*, Bilbao, Sala Rekalde erakustaretoa, 2006, p. 20.

²⁷ Acerca de la lectura como *Sammlung* en Heidegger puede consultarse la siguiente referencia bibliográfica: VIDARTE, Paco, *¿Que es leer? La invención del texto en filosofía*, Valencia, Tirant Lo Blanch, 2006.

sino el acontecimiento de un presente otro que desvía la palabra hacia la emisión del ruido. Los sonidos emitidos por la boca, el diafragma y las vías respiratorias revelan una ferocidad anti-metafísica que sufre la llegada del evento histórico. Si bien la oralidad de las vanguardias puede interpretarse como nihilismo lingüístico, desde Didi-Huberman podemos afirmar que para aquellos artistas de la neo-declamación el lenguaje, más que una entidad a devaluar, era un punto controvertido de heterogeneidades, conexiones temporales y manifestación histórica. ¿No es el catálogo de los sonidos animales enumerados por Briquet²⁸ una muestra de los ruidos y onomatopeyas de las que se sirvió la declamación de vanguardia? Tal vez los *intonarrumori*²⁹ confeccionados por Russolo adquieran una significación más amplia en su contaminación con un dibujo del caricaturista Grandville para el libro *Otro mundo*, donde las unidades conceptuales quedarían contaminadas por el advenimiento de un rugir animal que impactaría contra la escala diatónica, distorsionando la metafísica de la escucha y la fonología de la voz.



*Otro mundo / Intronarrumori / Russolo y Piatti con Intonarumori / Cocteau recitando
a través de un megáfono Les mariés de la Tour Eiffel*

Grandville / Russolo
(1844) / (1913) / (1913) / (1921).

Aquello rechazado por la Modernidad retornaría como historia de toxicidad fonética. La respiración dadá³⁰, las máquinas de Russolo y Piatti o las concepciones

²⁸ «Briquet (...) afirmaba que las histéricas “pueden simular el ladrido, el aullido de los perros, los maullidos del gato, los rugidos, el gañido, el cloquear de las gallinas, el gruñido del cerdo y el croar de las ranas”». DIDI-HUBERMAN, Georges, *La invención de la histeria*, op. cit., p. 343.

²⁹ «Los entonarroidos inventados y contruidos por mí y por Piatti son hasta ahora 21. (...) Ésta es la relación de los ya contruidos: 3 aulladores (...) 3 estruendores (...) 4 crepitadores (...) 3 frotadores (...) 2 explotadores (ruido tipo motor de explosión) (...) 2 explotadores distintos entre sí y de los anteriores (...) 2 gorgoteadores (...) 1 zumbador bajo (...) 1 silbador bajo». En el texto que continúa Russolo llevará a cabo una descripción del funcionamiento de estos instrumentos. RUSSOLO, Luigi, *El arte de los ruidos*, Cuenca, Centro de Creación Experimental de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1998, p. 67. Acerca de una explicación breve sobre el funcionamiento de los Intonarumori, véase: LOMBARDI, Danielle, «Tanto rumore per nulla?», en Franco Tagliapietra y Anna Gasparotto (eds.), *Luigi Russolo. Vita e opere di un futurista*, Milano, Skira editore, 2006, p. 115.

³⁰ FERNÁNDEZ CAMPÓN, Miguel, «Dadá/Sloterdijk: el ruido como pre-lenguaje del ser-que-respira», *NORBA-Arte*, vol. XXX, Universidad de Extremadura, 2010, pp. 133-152.

teatrales de Cocteau³¹ harían desfilar por la escena moderna toda una multiplicidad de extravagancias no metafísicas. En lugar de hablar desde el pensamiento, la performance de vanguardia hablaría desde un vacío del acontecimiento que curva la presencia hacia la catástrofe de lo impresentable.

Pero volvamos a la fotografía en la que Hausmann mostraba contracciones somáticas propias de la histeria. ¿Qué es aquello que hace al pensamiento perder sus coordenadas de representación y que des-vela una corporalidad otra? ¿Dónde encontrar en las expresiones de Hausmann o Schwitters el acontecimiento histérico?



Horror y agonía / Chimpancé enfadado / La expresión de las emociones en los animales y en el hombre
Darwin
(1872).

Si hay una zona en la fotografía que funcione como punto de máximo interés del evento es el rostro. Entendemos el rostro en general como la pantalla que exterioriza una conciencia con límites precisos y efables. Rostros tristes, alegres, preocupados, asustados: el catálogo de los estados de ánimo halla en el rostro su máximo de claridad emotivo-expresiva. El rostro es el *Lichtung* de la presencia³², el ámbito comunicable del ser. Pero el rostro de Hausmann no es un rostro cualquiera. Casi podríamos afirmar que nos encontramos ante una humanidad grotesca, histriónica en exceso y sobrecargada de una expresividad maximalista. Las conexiones entre rostridad, Modernidad y metafísica han sido elididas en él. Si la Modernidad trató de humanizar el ser en su proyecto de implantación de un sí mismo, incorporando lo otro y creando un rostro para todo lo existente, si más allá del ser la ética del rostro viene a encarnar la alteridad absoluta³³, en Hausmann carecemos de un rostro

³¹ «En 1921, Cocteau elaboró esta nueva estética en su primer trabajo en solitario, *Les mariés de la Tour Eiffel* (*Los novios de la Torre Eiffel*). (...) Los intérpretes, miembros de los Ballets Suédois, hacían mímica en dirección a figuras vestidas como fonógrafos con bocinas para micrófonos. (...) Típicamente, la acción estaba acompañada por música de ruidos. Pero Cocteau había anticipado un nuevo género de medios de comunicación mixtos que permanecerían en los límites del teatro, el ballet, la luz, la ópera, la danza y el arte». GOLDBERG, Roselee, *op. cit.*, p. 80.

³² FERNÁNDEZ CAMPÓN, Miguel, «Superficies antiesenciales: el gusto posmoderno por la suspensión del gesto hermenéutico», en Ernesto Arce, Alberto Castán, Concha Lomba y Juan Carlos Lozano (eds.), *Actas del Simposio Reflexiones sobre el gusto*, Zaragoza, I.F.C., 2012, pp. 461-476.

³³ LÉVINAS, Emmanuel, *Totalidad e infinito*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 2012.

sin ambigüedades. ¿Acaso podríamos pensar el rostro levinasiano desde la fisionomía histórica de Hausmann? Hay algo en Hausmann que excede la rostridad, el sistema de pared blanca/agujero negro de la subjetividad³⁴ y la significación. Cuando Lévinas escribe que el rostro es aquello que singulariza el ser, ¿imagina, acaso, un rostro de mono³⁵?

En Darwin encontramos la emergencia de zonas donde la Modernidad y la historia se ausentan. Cuando en 1872 publicó *La expresión de las emociones en el hombre y en los animales*, convierte el rostro en sismógrafo³⁶ de lo impresentable. Según Darwin, es posible encontrar grandes semejanzas en ciertas expresiones faciales de hombres y primates, pues algunos gestos habrían sobrevivido durante la evolución humana, conservándose intactos en la expresión de sentimientos típicos como el dolor, el miedo, la duda o la ignorancia. Las ilustraciones de las páginas que dan inicio a la obra muestran la composición de músculos y tendones de un rostro, herramientas que posibilitan, al contraerse y al relajarse, una enorme posibilidad de movimientos, combinaciones y variaciones expresivas. Ahora bien: ¿encontramos en Hausmann la definición precisa de un sentimiento? ¿No existe, más bien, un movimiento facial que desorganiza el rostro hasta hacerlo derivar en signo anómalo? Desde nuestro punto de vista, lo que sucede en Hausmann es el retorno de una inhumanidad rechazada. Todo aquello que disolvía el rostro moderno comparece como

³⁴ «Habíamos encontrado dos ejes, eje de significancia y eje de subjetivación. [...] Pero la significancia es inseparable de una pared blanca sobre la que inscribe sus signos y sus redundancias. Y la subjetivación es inseparable de un agujero negro en el que sitúa su conciencia, su pasión, sus redundancias. [...] Un rostro es algo muy singular: sistema pared blanca-agujero negro. Ancho rostro de mejillas blancas, rostro de tiza perforado por unos ojos como agujero negro. Cabeza de clown, clown blanco, Pierrot lunar, ángel de la muerte, santo sudario. El rostro no es una envoltura exterior al que habla, piensa o percibe. En el lenguaje, la forma del significante, sus propias unidades quedarían indeterminadas si el eventual oyente no guiase sus opciones por el rostro del que habla (“vaya, parece enfadado...”, “no ha podido decir eso...”, “mírame a la cara cuando te hablo...”, “mírame bien...”). [...] De igual modo, la forma de la subjetividad, conciencia o pasión, quedaría absolutamente vacía si los rostros no constituyen espacios de resonancia que seleccionan lo real mental o percibido, adecuándolo previamente a una realidad dominante». DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Felix, *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-Textos, 2006, pp. 173-174.

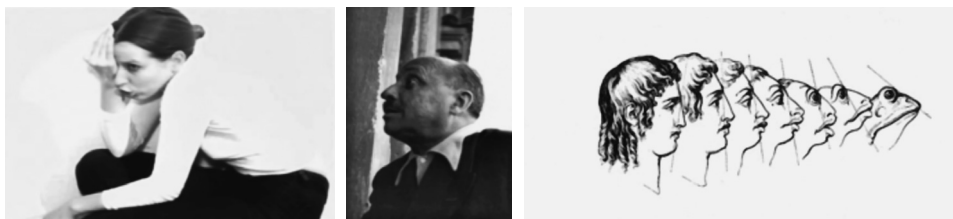
³⁵ Sobre la concepción del ser heideggeriano como generalidad y su singularización a partir del rostro, puede consultarse: DERRIDA, Jacques, «Violencia y metafísica. Ensayo sobre el pensamiento de Emmanuele Levinas», *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Anthropos Editorial, 2012, pp. 107-210.

³⁶ «La sintomatología del tiempo según Burckhardt, el juego temporal de las latencias y de las crisis, todo ello se expresa de ahora en adelante en una metáfora geológica que resulta, en el fondo, más inquietante: las oleadas, las ondas de la memoria atraviesan y afectan a un elemento –la cultura en su historia– que no es totalmente fluido, y es por eso por lo que hay tensiones, resistencias, síntomas, crisis, rupturas, catástrofes. El “acorde fundamental que se oye resonar sin cesar a través de la masa” del tiempo, como decía Burckhardt, ese “acorde” de las cosas supervivientes toma aquí la forma de una *onda* que hay que entender como *onda de choque* y como proceso de fractura. Ésa es la razón de que el rasgo ejemplar de la actividad histórica en Burckhardt y Nietzsche asuma aquí la figura técnica de un aparato registrador de los movimientos invisibles de la tierra, el *sismógrafo* (...). En primer lugar, el sismógrafo es un aparato capaz de registrar *movimientos subterráneos* –movimientos invisibles, e incluso insensibles, cuya evolución intrínseca puede dar lugar a esas catástrofes devastadoras que son los terremotos». DIDI-HUBERMAN, Georges, *La imagen superviviente... op. cit.*, p. 106.

un contratiempo que hace girar la eucronía de la facialidad. Lo impresentable de lo animal ha venido para revolver la imagen en su síncopa de contratiempo. Pero lo animal del rostro de Hausmann no es supervivencia del primate darwiniano: la cadena de significancia y de subjetividad que nos une al mono de manera familiar lo hace demasiado cercano. Hay aún demasiado diálogo con los primates, demasiada psicología. Hausmann no es un mono de la modernidad que puede reír, estar contento, agitado o sentir pánico. ¿Qué sucede cuando aquello que se expresa no pertenece a la conciencia? Supongamos que existe un afecto de carácter traumático, un sentimiento que, en su condensación, supere los dispositivos de facialidad. El trauma permanecería fuera de los límites de la actividad del rostro de la presencia, como ausencia y sombra radicalmente inexpresable, sufriendo la violencia de otras instancias no humanas. Si repensamos desde una perspectiva posmoderna una de las sentencias de Iván Karamazov, en la que Dostoievski afirmaba que «El diablo lucha contra Dios, y el campo de batalla es el corazón del hombre», podemos afirmar que la Modernidad y el acontecimiento posmoderno luchan entre sí, y el campo de batalla es el rostro y el cuerpo del artista. La batalla entre temporalidad moderna y posmoderna se objetiva en el rostro de Hausmann, en tanto que indicador de la imposibilidad de expresar aquello traumático que ahora vuelve. Más allá del rostro del mono, lo que remueve el rostro de Hausmann es la histeria de un devenir-vaca. Lo que estamos proponiendo no se trata de una semejanza formal. No estamos diciendo que Hausmann se convierta en vaca. Tampoco que llegue a asimilarse a la figura reformista creada en 1608 por un anónimo alemán en el grabado adjunto. Afirmamos que, en el éxtasis de lo moderno, hay grietas que conectan lo humano con una zoología de multiplicidades reprimidas y rechazadas que ahora revuelven la imagen-acción. Lo que se quería preservar oculto, aquello que de ningún modo podía aparecer, lo definitivamente despreciable, reprensible e impresentable que hayamos en lo animal se desplaza hasta impactar contra el cuerpo de Hausmann.

Hay toda una facialidad zoológica en la performance de vanguardia. Pero se tratará, de modo predominante, no de la facialidad tranquila de Rebecca Horn, de la que es paradigmática la performance *Guiñar* (1974), donde lo humano se disuelve paulatinamente hasta nivelarse con una cacatúa. La facialidad de las vanguardias será histérica, convulsa. En ella lo impresentable animal sacará de quicio toda significatividad y subjetividad. Basta con observar las fotografías de Marinetti declamando que Lucien Vogel tomó en 1933 para constatar que los gestos suponen un retorno de aquello impresentable que revuelve el orden y la reunión del *logos*. La distensión de Horn es contracción en Marinetti, evento inexpresable que ultrapasa al primate en un arrebató post-facial abierto a intensidades que insisten en lo moderno.

Si pensáramos el rostro como un conjunto de movimientos articulados que se suceden o como una serie de proposiciones del lenguaje que es posible concatenar, podríamos preguntarnos: ¿se da una absoluta coordinación en los movimientos del rostro de Marinetti? ¿No existe ningún hueco entre las proposiciones faciales? ¿No encontramos, más bien, espacios vacíos que permiten conectar los gestos no con sus



Guiñar / Marinetti declama / Otro mundo
 Rebecca Horn / Lucien Vogel / Grandville
 (1974) / (1933) / (1844).

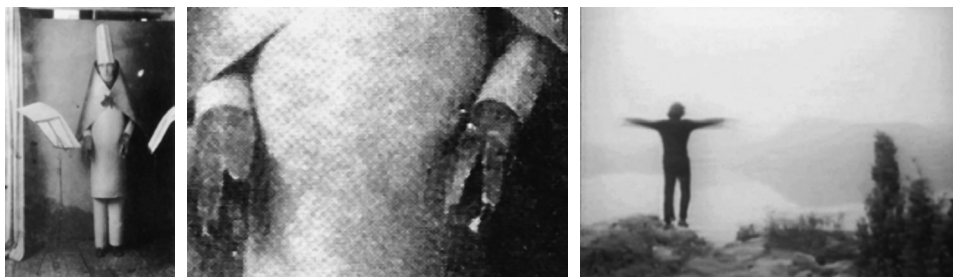
variaciones sucesivas, sino con otros rostros ajenos, disímiles, extraños? La familiaridad del rostro podría llegar a ser, si nos detenemos en estas zonas imperceptibles por las que se desmoronan los discursos, un lugar extranjero que desorbita al ser sacándolo de sí y abriéndolo a las diferencias. Cuando Grandville incluye en su libro *Otro mundo* una secuencia de la transformación de un rostro humano en un anfibio, crea zonas de imperceptibilidad que hacen posible la irrupción de una post-facialidad de rana. Si cada imagen-frase se encadena a la siguiente a partir de la semejanza, abre al mismo tiempo variantes formales que admiten saltos diferenciales. ¿Y no sucede de igual modo en la gestualidad de Marinetti? A nuestro parecer, aquello que remueve la faz del poeta es el acontecer histórico del devenir-rana. La alteridad anfibia golpea la eucronía de la imagen, desplazándola en el contratiempo. Si Faulkner quiso que las identidades se mostraran como mundos imposibles, en una disimetría mágica que conectaba lo originario con lo extranjero al escribir en *Mientras agonizo* la frase «Mi madre es un pez»³⁷, Marinetti se desploma en el desnivel de lo otro, en aquello que está más allá de la conciencia, ya sea pez, anfibio o vaca, y que viene a arrasar, alterar y transformar la identidad moderna.

4. LA ORNITOLOGÍA DEL INDIVIDUO POST-ALADO

El rostro no va a ser la única zona de impacto de lo impresentable animal. En la performance de las vanguardias las extremidades también van a sufrir el acontecimiento histórico. ¿Qué decir acerca de los brazos y las piernas, de las manos y los pies? ¿Cómo entendieron los artistas de vanguardia las uñas, los huesos y los tendones?

En 1916 el artista rumano Marcel Janko diseña un singular disfraz para Hugo Ball. Cuando el filósofo dadaísta se viste con él para recitar, en el cabaret Voltaire, el poema fonético *Karawane*, el público asistente pudo presenciar cómo, a lo largo de su declamación, alzaba y bajaba los brazos. Al portar el diseño de Janko y al adaptar su anatomía a las posibilidades motrices de éste, Ball permitía que las extremidades superiores entraran en conexión con otros modos de ser. Aquí la histeria vuelve a golpear la línea evolutiva de lo humano: estamos ante lo impresentable de

³⁷ FAULKNER, William, *Mientras agonizo*, Madrid, Alianza Editorial, 2009.



Hugo Ball recita Karawane / Tentativa de vuelo
 Hugo Ball / Gino de Dominicis
 (1916) / (1969).

un devenir-pájaro que no puede volar. El cuerpo de Ball, al mover sus alas, manifiesta la imposibilidad de vuelos metafísicos, haciendo que retorne el fracaso de lo aeronáutico. Si la Modernidad optimista quiso contemplar el mundo desde fuera, creando cartografías para dominar el espacio en una síntesis global de la comunicación donde todo es presentable, y si el hombre de la Modernidad se auto-evaluaba como el triunfador donde no cabe el fracaso, Ball muestra la fragilidad y la impotencia de un *cuerpo que no puede*. Cuando Marinetti recomendaba a los artistas declamar moviendo los brazos y las piernas en un ejercicio de motorización de la potencia³⁸, se estaba ya aproximando tanto a la hélice como a la propia imposibilidad humana de volar. El «Yo puedo» que definía al ser del hombre moderno es golpeado por el cuerpo rechazado como masa gravitatoria. Del hombre-ave que despreció y ocultó el peso del cuerpo pasamos al individuo post-alado incapaz de volar, apareciendo en Ball lo impresentable de una ornitología post-alada. Cuando años después, Gino de Dominicis realice la acción *Tentativa de vuelo* (1969)³⁹, no hará sino manifestar, de modo más explícito, lo impresentable del fracaso moderno. Si De Dominicis, en medio de la naturaleza, comenzaba a agitar los brazos cada vez más rápido para dar inicio a su vuelo metafísico particular, cuando finalmente se decidía a saltar comprobaba que su cuerpo le hacía caer, que el vuelo no era posible y que, más que un

³⁸ «Oggi voglio liberare gli ambienti intellettuali dalla vecchia declamazione statica pacifista e nostalgica e creare una nuova declamazione dinamica sinottica e guerresca. Il mio indiscutibile primato mondiale di declamatore di versi liberi e di parole in libertà mi ha permesso di constatare la deficienza della declamazione com'è stata compresa fino ad oggi. Questa declamazione passatista (...) si reduce sempre ad un'inevitabile monotonia di alti e di bassi, a un andirivieni di gesti che inondano di noia reiteratamente la rocciosa imbecillità dei pubblici di conferenze. (...) Ciò che caratterizza il declamatore passatista è l'immobilità delle sue gambe, (...) Il declamatore futurista deve declamare colle gambe come colle braccia. Questo sport lirico obbligherà i poeti ad essere meno piagnucolosi, più attivi, più ottimisti». MARINETTI, Filippo Tommaso, *La declamazione dinamica e sinottica*, Milano, Edizioni di «Poesia», 1916.

³⁹ «In piedi, sulla cima di una collina, muove le braccia, come fossero ali, sempre più velocemente; piega leggermente le ginocchia e si slancia nell'aria. Ripete questo esercizio cinque volte. La conclusione dell'azione è volutamente ironica». TOMASSONI, Italo, *Gino de Dominicis*, Milano, Skira Editore, 2011, p. 225.

vuelo trascendente, existe saltos de inmanencia, impotencias melancólicas de un despertar post-alado propio de un *ser-de-vuelos-discretos*, estéticos, que obligan a permanecer un momento en el aire para volver a caer. No estamos en espacios aéreos de globalidad, sino en cápsulas frágiles de experiencias y acciones estéticas.

Lo impresentable de lo aeronáutico fallido no será lo único que venga a revolver el anacrónico cuerpo de Ball. Aquello que antes eran manos ahora manifiestan lo impresentable de unas extremidades que giran desde el ser hasta el extra-ser, en un devenir-animal que interrumpe la secuencia evolutiva. El heideggeriano *ser-a-la-mano* (*Zuhandenheit*)⁴⁰ o la quirotopología de Sloterdijk⁴¹ son desplazados por Ball hasta hacer comparecer lo imposible de la mano como garra. Ya no es posible la mano comprendida como espaciamento del ser y reunión⁴² (Heidegger) en la escritura manual⁴³. Tampoco el gesto enérgico de Depero de la fotografía *Le mani di*

⁴⁰ «El modo del ser del útil en que éste se manifiesta desde él mismo, lo llamaremos el *estar a la mano* [*Zuhandenheit*]. Sólo porque el útil tiene *este* “ser-en-sí” y no se limita a encontrarse ahí delante, es disponible y “manejable”, en el más amplio sentido. El puro *mirar-hacia* tal o cual “aspecto” de las cosas, por agudo que sea, no es capaz de descubrir lo a la mano». HEIDEGGER, Martin, *Ser y tiempo*, Madrid, Editorial Trotta, 2003, p. 97.

⁴¹ «La isla antropógena es un lugar de metamorfosis: en ella las manos animales de los preadmitas se transforman en manos humanas. Los homínidos se convierten en quiroprácticos, que por medio de sus recién adquiridas manos establecen relaciones extrañas con las cosas. Sí, la existencia de “cosas”, en el sentido de objetos manejables y públicos en torno a nosotros, es ya un reflejo mundano del acontecimiento que supone que un día en la sabana ciertas islas de monos emprendieron el camino hacia la adquisición de manos. Donde se mantuvieron las manos animales, los seres vivos en su totalidad quedaron encerrados en repertorios limitados, todavía animales, de modos de aprehensión. El asimiento con las manos animales es sólo un escalón previo de la configuración de mundo. Sólo cuando una mano coge las cosas, las encuentra manualmente o las arregla manipulándolas, comienza la transformación de lo que está y queda en derredor en algo utilizable. Éste es, en toda su sencillez, el primer acto de la producción de mundo; con él comienza la autoinclusión de los isleños. Conduce a aquella clausura estática, que en la filosofía del siglo XX se habría de llamar el ser-en-el-mundo. Quien es en el mundo tiene útiles a mano; donde hay útiles cerca, no puede estar lejos el mundo. En los análisis del útil [*Zeug*] en *Ser y tiempo*, Martin Heidegger se ha manifestado como el primer quirotopólogo: entendemos por tal un intérprete del hecho de que los seres humanos existen como poseedores de manos y no como espíritus sin extremidades. (...) La más exquisita es su dotación de manos, porque las manos heideggerianas saben, por un oído imbuido por el susurro de la inquietud, lo que hay que hacer en cada caso: de este ser-humano-todo-oídos-todo-manos se declara *expresis verbis*, por primera vez en la historia del pensamiento, que los cohabitantes cósmicos del mundo en el que vive están *a su mano* en forma de útiles». SLOTERDIJK, Peter, *Esferas III. Esferología plural*, Madrid, Ediciones Siruela, 2003, pp. 280-281.

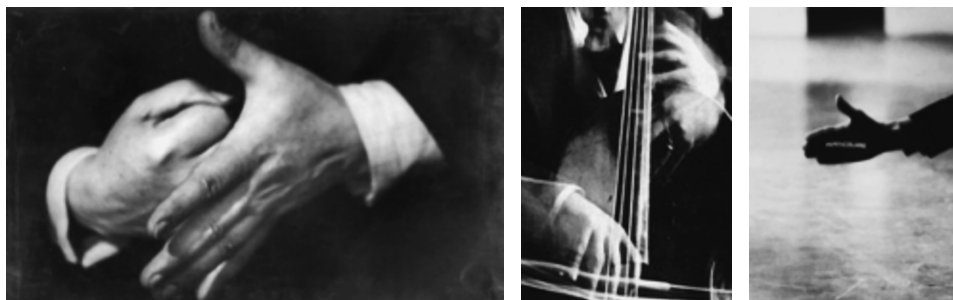
⁴² «Se trataría más bien de otra historia de la mano, una historia mantenida todavía en el interior de la mano, la historia de una escritura dominada por la mano, aun cuando, sin duda, en una historia a largo plazo, la función de la mano se desplace lentamente. A ésta es efectivamente a la que nos referimos y a su relación con el ojo, con el cuerpo, etc.». DERRIDA, Jacques, *No escribo sin luz artificial*, Arganda del Rey (Madrid), Cuatro ediciones, 2006, p. 21.

⁴³ El número de *L'Herne* donde yo había publicado «Geschlecht I» llevaba sobre la cubierta una fotografía de Heidegger que le mostraba, elección estudiada y significativa, sosteniendo su pluma con las dos manos por encima de un manuscrito. Incluso si él no se ha servido jamás de ello, Nietzsche fue el primer pensador de Occidente en tener una máquina de escribir del que conociéramos la fotografía. Heidegger, por su parte, no podía escribir más que con pluma, con una mano de artesano y no de mecánico, como lo prescribe el texto en el que vamos a interesarnos. Más tarde, me dediqué

Depero: chiarezza e volontà (1930), donde halla su visibilidad la voluntad de poder del hombre moderno⁴⁴. El tiempo del acontecimiento hace venir unas extremidades que disuelven la mano como identidad, tal como muestra *Suonatore di violino* (1913). Si olvidamos las diferencias conceptuales entre Boccioni, Bergson y Bragaglia observaremos que en esta obra la conciencia, el presente y la actualidad que ordenaban la mano tradicional se han derrumbado hacia una multiplicidad de manos: ya no hay un yo unitario que las mueva, sino el acontecimiento heterogéneo que revuelve la homogeneidad en un retorno de una anomalía, la de las manos-aletas del animal palmípedo rechazado que, en la multiplicación dinámica de los dedos y el metacarpo, quiebra la eucronía de la imagen.

a estudiar todas las fotografías publicadas de Heidegger, principalmente en un álbum comprado en Friburgo cuando di una conferencia sobre él en 1979. El juego y el teatro de las manos merecerían un seminario completo. Si bien no he renunciado a ello, insistiré ahora sobre la puesta en escena deliberadamente artesanal [*artisanaliste*] del juego de manos, de la mostración y de la demostración que se exhibe allí, en lo que respecta al sostenimiento [*maintenance*] de la pluma, de la maniobra [*manoeuvre*] del bastón que muestra antes que sostiene, o del cubo de agua cerca de la fontana. El despliegue de las manos resulta, por lo demás, cautivante en el acompañamiento del discurso. Sobre la cubierta del catálogo, la única cosa que desborda el cuadro, aquel de la ventana pero también el de la foto, es la mano de Heidegger. La mano, eso sería la monstrosidad [*monstrosité*], lo propio del hombre como ser de mostración. Ella lo distinguiría de toda otra *Geschlecht*, y en primer lugar de la del mono. (...) La mano del hombre sería entonces una cosa aparte no en tanto que órgano separable sino porque diferente, desemejante (*verschieden*) de todos los órganos de prensión (patas, garras, colmillos); ella está alejada de ellos de manera infinita (*unendlich*) por el abismo de su ser (*durch einen Abgrund des Wesens*). Eso que llega al hombre por el *logos* o por la palabra (*das Wort*), ello no puede ser más que una sola mano. Las manos representan ya y siempre la dispersión orgánica o técnica. Uno no se sorprenderá entonces ante la ausencia de toda alusión, por ejemplo en el estilo kantiano, al juego de la diferencia entre la derecha y la izquierda, en el espejo o en el par de guantes. Esta diferencia no puede ser más que *sensible*. Por mi parte, habiendo ya tratado a mi manera del par de zapatos, del pie izquierdo y el pie derecho en Heidegger**, no avanzaré más lejos hoy en esta vía. Me contentaré con dos observaciones. De una parte, *on the one hand*, como ustedes dicen, la única frase donde Heidegger, según sé, nombra las manos del hombre en plural parece justamente concernir al momento del ruego, o en todo caso al gesto por el que dos manos se juntan (*sich falten*) para no hacerse más que una en la simplicidad (*Einfalt*). Es siempre la reunión (*Versammlung*) lo que privilegia Heidegger». DERRIDA, Jacques, *La mano de Heidegger*, Archivos de Filosofía, n.º 6-7. 2011-2012, pp. 377-395.

⁴⁴ «La voluntad no es, por consiguiente, una realidad unitaria como dice Schopenhauer, sino que su unidad es sólo un nombre que encubre una pluralidad de fuerzas determinadas por el afecto de dominio. *Kraft* o “fuerza” polimorfa y polivalente debería nombrarse siempre en plural, “las fuerzas”, porque siempre se dan como enfrentamiento, pugna y combate entre varias que sólo alcanza equilibrios provisionales bajo la forma de configuraciones o dispositivos pulsionales. Schopenhauer no analizó la voluntad allí donde está, en el conflicto interno del cuerpo entre una pluralidad de instancias y de motivos. Por su capacidad de ser afectada y de afectar la voluntad de poder es pensable entonces bajo la forma de una lucha entre polos desiguales de fuerza capaces de evaluarse recíprocamente. Esta lucha no tiene como fin la eliminación de la fuerza opuesta, sino su dominio y asimilación, siguiendo una tendencia al crecimiento, a la nutrición y a la continua superación de sí (*Selbstüberwindung*). Y el modo en que tiene lugar ese combate entre las fuerzas es el ejercicio de la interpretación, es decir, la imposición por parte de una fuerza dominante de un sentido a las otras fuerzas en función del juego de dominación propio de los afectos en lucha». SÁNCHEZ MECA, Diego, *Nietzsche. La experiencia dionisiaca del mundo*, Madrid, Editorial Tecnos, 2006, p. 122.



Le mani di Depero: chiarezza e volontà / Suonatore de violino / Particolare
 Studio Castagneri-Milano / Bragaglia / Giovanni Anselmo
 (1930) / (1920) / (1974).

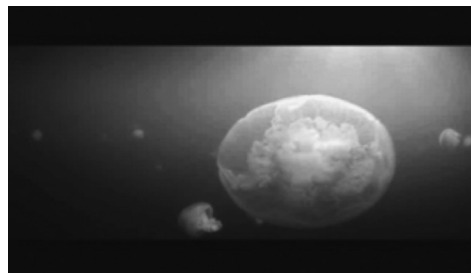
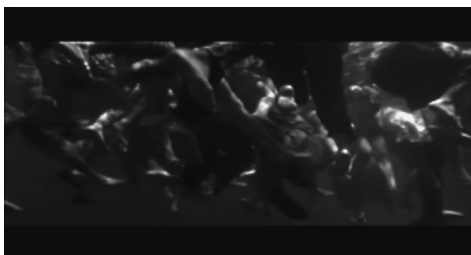
La ausencia de separación entre los dedos que irrumpe en las manos plurales de Bragaglia indican que carecemos de manos para la acción productiva, que nuestras manos son particularidades diferenciales y no instrumentos para la presencia. Nos acercamos a las manos de Giovanni Anselmo en su obra *Particolare* (1974), manos de lo infinito y singular que reinterpretemos desde una posición a la generalidad⁴⁵ del gesto, manos del *impoder*⁴⁶ que reivindican unas extremidades otras, ni humanas ni prensiles.

Las extremidades inferiores también van a sufrir la revuelta del anacronismo contra-evolutivo. En la síntesis teatral *Pies*, ideada por Marinetti y representada en 1915⁴⁷, sólo eran apreciables un conjunto de piernas sobre el escenario. Desde la

⁴⁵ «Apre la mano e cattura l'invisibile: facendosi sfondo per una diapositiva orientata nello spazio aperto, diviene misura dell'apparizione di una scritta e, con essa, di tutto il "visibile" e di ogni cosa che si fa "particolare" nel momento in cui il cono di luce di un proiettore cerca un pretesto per evocare l'universale. Averci mostrato che non si può restare nella mera presenza non è in contraddizione con la tensione ad attualizzare l'infinito, di mostrarlo nella prometeica e necessaria misura umana. Tutta l'arte di Anselmo è, infatti, un'antropometria dell'incommensurabile, la proposta di un mondo che la mano forgia e contiene. Se è vero che, ancor prima della parola, è la mano a farci uomini, se è con il miracolo dell'opponibilità del pollice che si è afferrato e costruito il mondo (...) occorre riconoscere proprio la mano come misura di tutte le cose. (...) Ed è la mano che prova a restituirci la partecipazione alle dinamiche celesti, a colmare la separatezza e a valere come simbolo che ricomponga un'unità che il mito insegna come perduta». MARANIELLO, Gianfranco, «Margini di infinito. L'opera di Giovanni Anselmo: introduzione ed esodo», en Gianfranco Maraniello y Andrea Villani (a cura di), *Giovanni Anselmo*, Torino, Istituzione Galleria d'Arte Moderna di Bologna, Hopefulmaster Editore, 2007, p. 207.

⁴⁶ «El *impoder*, (...) no es, como se sabe, la simple impotencia, la esterilidad del "nada que decir" o la falta de inspiración. Por el contrario, es la inspiración misma: fuerza de un vacío, torbellino del aliento de alguien que sopla y aspira hacia sí, y que me sustrae aquello mismo que deja llegar a mí y que yo creo poder decir *en mi nombre*. (...) esa fecundidad del *otro* aliento es el *impoder*: no la ausencia, sino la irresponsabilidad radical de la palabra, la irresponsabilidad como potencia y origen de la palabra. (...) Esta irresponsabilidad no le corresponde definirla ni a la moral, ni a la lógica ni a la estética: es una pérdida total y originaria de la existencia misma». DERRIDA, Jacques, «La palabra soplada», en Jacques Derrida, *La escritura y la diferencia...*, *op. cit.*, pp. 242-243.

⁴⁷ «Por ejemplo, la síntesis de Marinetti *Pies* consistía sólo en los pies de los intérpretes. "Un telón ribeteado de negro debía levantarse hasta más o menos la altura del estómago de un hombre



Pies / Respiro / Entreacto / The Tree of life
Marinetti / Emanuele Crialesse / Renè Clair / T. Malick
(1915) / (2003) / (1924) / (2011).

ornitología del animal post-alado pasamos a una animalidad acuática que presenta lo rechazado de las aletas inferiores y la cola. Devenimos hacia inmersiones inmanentes realizadas en el espesor del agua. Quizá lo que decimos se muestre más claramente si dejamos manifestarse el hilo imperceptible que existe entre el *hombre-que-camina* y el *animal-que-flota*. En una secuencia de la película *Respiro*, dirigida por Emanuele Crialesse (2003), vemos un conjunto de piernas bajo el agua cuyos movimientos les permiten flotar. El hombre que marchaba hacia adelante siguiendo el camino del progreso es alterado por las aletas del *animal-que-flota*, por la cola de pez que revuelve la normalidad del cuerpo organizado.

Si comenzábamos el arco estético-filosófico con la histeria sufrida por la escultura *Formas únicas de continuidad en el espacio*, cuya imagen poníamos en conexión con una de las escenas del prólogo de *Melancholia*, quizá debamos dar por concluida la presente interpretación trazando una línea de devenir que establezca zonas de indiscernibilidad entre las cuerdas que retenían a la novia y las ondulaciones de las extremidades que aparecen en una escena de la película surrealista *Entreacto*, dirigida por René Clair en 1924⁴⁸. La imagen, tomada en un contrapi-

—explicaba el guión—. El público sólo ve piernas en acción. Los actores deben tratar de dar la mayor expresión a las actitudes y movimientos de sus extremidades inferiores”. GOLDBERG, Roselee, *op. cit.*, p. 26.

⁴⁸ «El film *Entr'acte* de Picabia, con guión de él y filmado por el joven cámara René Clair, comenzó a proyectarse: un bailarín con una falda de gasa era visto desde abajo, filmado a través de una placa de vidrio». *Ibidem*, p. 92.

cado total, muestra un cuerpo de bailarina que salta en posición perpendicular al ojo del espectador, haciendo que los pliegues del vestido y las piernas diluyan la imagen-acción hasta conectarla con un devenir-medusa. Del mismo modo que en una de las secuencias de *El árbol de la vida* de Terrence Malick (2011), en la que una medusa se mueve en las profundidades del mar, así las extremidades inferiores sufren la presencia periférica y anómala de lo orgánico primario que fue rechazado y suprimido por la Modernidad. Aquello simple que se mueve por intuiciones débiles mueve ahora el cuerpo de la bailarina, preso en la elasticidad de un magma contra-evolutivo. ¿Cómo seguir, entonces, reinterpretando las vanguardias como movimientos anclados en los ideales modernos, cuando el cuerpo muestra la apertura hacia diferencias casi imperceptibles, hacia tics del acontecimiento que nos conectan con las anomalías vegetativas⁴⁹? Tal vez tengamos que permanecer, junto con Kafka, Gogol o Philip Roth, en el extrañamiento de nuestros cuerpos, asistir a transformaciones de sus zonas no dichas ni pensadas, comprender sus rarezas y extravagancias. Permitir su acontecimiento:

«Empezó de una manera rara. Pero, ¿habría podido empezar de otra manera, al margen de cómo empezara? Se ha dicho, claro está, que todo cuanto existe bajo el sol empieza de una manera rara y acaba de una manera rara, y que es raro. Una rosa perfecta es “rara”, lo mismo que una rosa imperfecta y la bella rosa de común color rosado que crece en el jardín del vecino. Conozco la perspectiva según la cual todo lo que existe parece formidable y misterioso. Reflexiona sobre la eternidad, considera, si tienes valor, el olvido, y todo se transforma en un prodigio»⁵⁰.

⁴⁹ «Pero la “dialéctica del monstruo” está ya ahí: habiendo incorporado lo inorgánico, el animal humano no sabe exactamente dónde están sus propios límites. (...) Tenemos ahí, a ojos de Warburg, una condición general para lo que hay que denominar el “biomorfismo estructural” (*struktureller Biomorphismus*) de los símbolos en general, en cuanto que confrontan la vida humana con la inorganicidad de las cosas. En este contexto, la empatía es tan importante porque designa un proceso en el que *formas inorgánicas* son incorporadas a las formas orgánicas, en el que se proyecta “vida” sobre la “cosa”». DIDI-HUBERMAN, Georges, *La imagen superviviente...*, *op. cit.*, p. 355.

⁵⁰ ROTH, Philip, *El pecho*, Barcelona, Random House Mondadori, 2012, p. 9.

