

## LA CONSTRUCCION DEL CUERPO MODERNO

### INTRODUCCIÓN

La historia contemporánea reconoce al cuerpo como un concepto esencial y encuentra en el estudio del pensamiento cotidiano una herramienta para comprender mejor lo humano. Las representaciones sobre la corporalidad que elaboran las diferentes culturas determinan las maneras en las que los seres humanos se habitan; La Modernidad moldeó un cuerpo distanciado y marcado por la individualidad, que aun hoy influye sobre nuestras relaciones con nosotros mismos y nuestro entorno. Le Breton distingue dos visiones opuestas sobre el cuerpo en distintos momentos de la historia: “una lo desprecia, se distancia de él y lo caracteriza como algo de materia diferente a la del hombre al que encarna; se trata, entonces, de *poseer un cuerpo*; la otra mantiene la identidad de sustancia entre el hombre y el cuerpo; se trata, entonces, de *ser el cuerpo*.”

El ser humano moderno *posee* un cuerpo: distanciado, controlado, elaborado, que niega su naturalidad: ubicando al individuo por encima de la naturaleza que ahora domina. Según Andrés Klaus, “el cuerpo ha aparecido como una de los grandes danificados en la historia moderna europea. El proceso de civilización, entendido ante todo como un proceso racionalizador, disciplinador y objetivador, se ha venido desarrollando en contra de lo *natural demasiado natural*.” Este desplazamiento del cuerpo le atribuye, sin embargo, una función relevante en la cotidianidad, su imagen. La apariencia de un cuerpo controlado, limpio, bello contribuye a la distinción del individuo, tan importante en la Modernidad. La realidad corporal, entonces, es negada al mismo tiempo que es exhibida, sin que esto implique una contracción.

Entender la construcción del cuerpo moderno, que se fortalece en los siglos XVIII y XIX, y su relación con los productos de la Ilustración, el Clasicismo y el Romanticismo es la intención de este texto, entendiendo la influencia mutua que ejercen la concepción de lo sensible y la producción humana. El siglo de la luz consolida el proyecto de individualización del ser humano, proporcionándole una visión racional y concreta del mundo. La razón genera distancia y esta distancia es la que posibilita la posesión corporal y la distinción del ser humano de su mundo y de sus pares. Las producciones estéticas del momento se enfrentan ante la distancia de diferentes maneras, si el Clasicismo acoge la razón, no puede entenderse que la pasión defendida por el Romanticismo implica una nueva comunión con el cuerpo, pues está basada en la individualidad y en la nostalgia por la corporalidad perdida. Estas relaciones complejas que nos ofrece la Modernidad son reflejo del intrincado mapa que se elaboró entonces sobre la sensibilidad y la percepción.

### EL SUJETO CARTESIANO OBJETUALIZANDO LO CORPORAL

Las nuevas relaciones que se tejen en la época entre el ser humano y su cuerpo, lo ocultan y lo muestran, lo niegan y lo educan. Esta situación puede ser entendida gracias al carácter de objeto que se le atribuye desde Descartes. Durante el siglo XVII este pensador marcó una clara distinción entre cuerpo y mente, y aunque el sujeto cartesiano haya sido cuestionado, la percepción del cuerpo como materia separada persistió durante toda la Modernidad. El cuerpo según Descartes se rige bajo leyes mecánicas, mientras que la mente lo hace bajo leyes lógicas. La reacción mecánica ante los sentidos del primero es interpretada por el segundo, y esta interpretación puede estar de

acuerdo o no con la percepción corporal. La perspectiva es un ejemplo de la superioridad de la razón frente a la percepción: el ojo percibe los objetos de la distancia más pequeños, pero la razón puede entender que esta imagen reducida no responde a la proporción de los objetos sino a su ubicación. El ojo nos engaña, y Descartes afirma que "es prudente no fiarse nunca por entero de quienes nos han engañado una vez."

La mente y el cuerpo son de naturaleza completamente distinta, siendo la mente a la que se le otorga el único privilegio de valor. La axiología cartesiana denigra al cuerpo, lo ubica como cosa entre las cosas, pues, si la materia corporal es independiente de la del pensamiento, no es definitoria de la realidad humana. Descartes se asume desde su racionalidad, como ser pensante, antes que sensorial: "Y aunque posiblemente tenga un cuerpo al que estoy estrechamente unido, sin embargo, como por un lado tengo una idea clara y distinta de mí mismo, en tanto sólo soy una cosa que piensa y no extensa, y por otro, tengo una identidad distinta del cuerpo, en tanto es sólo una cosa extensa y que no piensa, es cierto que soy, es decir mi alma, por la que soy lo que soy, es entera y verdaderamente distinta de mi cuerpo y puede ser o existir sin él."

Le Breton entiende que al presentar esta valoración de la mente sobre lo sensible, "Descartes se plantea como individuo. La separación que ordena entre él y su cuerpo es típica de un régimen social en el que el individuo prima sobre el grupo," y en el que lo corporal hace las veces de límite entre un ser humano y otro. Descartes se plantea dos componentes perfectamente delimitados, la separación es en parte una necesidad racional, la distancia refleja la necesidad de control y *objetulización* del mundo. Pero esta distancia entre lo racional y lo sensible en la filosofía cartesiana dejaba en duda la manera en la que las acciones del cuerpo podrían ser producidas por ideas y como la mente podría afectarse frente a la percepción sensible, Descartes plantea una conexión entre los dos componentes a través de la glándula pineal en el cerebro, pero dicha explicación no satisfizo a los intelectuales de los siglos posteriores, aunque se plantearon diversas soluciones el cuerpo nunca alcanzó un espacio junto a la mente, siempre se vio relegado por esta última.

Desde Descartes el cuerpo en las sociedades occidentales no ha perdido su posición de objeto; a diferencia del cuerpo de carnaval medieval o el cuerpo espiritual oriental, en los que la colectividad se asume desde la unidad, y el ser humano no se distancia de su cuerpo, los otros "individuos" o su entorno, el cuerpo moderno presentado por este pensador es un cuerpo aislado. Aunque el Renacimiento inicia el proceso de individualización, Descartes establece el desplazamiento del cuerpo, gracias a la nueva relación que se establece con el mundo. El cuerpo Renacentista es asumido como muestra de la perfección divina, pero el mundo en formación que se consolida en la Ilustración se distancia de la lógica religiosa, haciendo de la corporalidad una realidad natural que responde a leyes mecánicas. La confianza que el ser humano tiene sobre sí mismo hace del cuerpo renacentista un ejemplo de perfección, mientras esa misma confianza ubica al cuerpo de la Ilustración como un objeto ajeno.

## LAS LUCES SOBRE EL CUERPO

El siglo XVIII, siglo de las luces, es el que permite la afirmación del cuerpo distanciado presentado por Descartes. La razón como protagonista de la época fomenta el acercamiento a la "realidad" desde una perspectiva lógica. La naturaleza responde a un conjunto de leyes, donde los hechos concretos, y no los valores universales o voluntades

divinas, son los que establecen la realidad del universo. El ser humano puede alcanzar, entonces, a través de su razón todo lo que lo rodea, tiene incluso la capacidad de transórmalo. El conocimiento no esta en función de admirar la obra del creador, sino más bien, en la intención de descifrar el funcionamiento de la naturaleza y trasformarla para el beneficio del individuo.

Esta nueva aproximación es contraria a las maneras que el ser humano había utilizado para aprender. Se distinguen tres principios de conocimiento: la fe, la experiencia y la razón. La desacralización del mundo le otorga un poder al ser humano, el de entender y razonar, en él la fe no proporciona conocimiento y la percepción sensible es relegada al campo de lo “ilusorio”, el carácter mecánico del universo no requiere de la experiencia para ser entendido, de hecho, la experiencia nos engaña frente a la realidad. Galileo no puede entenderse según nuestra vivencia en la tierra, solo la lógica mecánica puede ubicarnos en este nuevo mundo.

El cuerpo y sus sentidos no desempeñan un papel importante en la búsqueda del conocimiento, y esta es la búsqueda fundamental de la Ilustración. La mente no se ve en riesgo frente al cuerpo pecaminoso, mas bien requiere controlarlo, disciplinarlo a través de la razón, para no caer es sus inexactitudes. El cuerpo es dudoso, su función no es cognoscitiva, y su carácter vivencial no tiene aplicaciones lógicas, pero su imagen continua siendo el mecanismo delimitador entre los seres humanos, especialmente entre las clases. La apariencia que se construye al rededor de él genera un gran interés en los siglos XVIII y XIX, la burguesía aplica en él sus ideales exhibiéndolo, convirtiéndolo en territorio público.

## CUERPO MARCADOR

La nueva clase emergente, la burguesía, tiene un gran impacto sobre el cuerpo relegado, la forma en la que se autorepresenta, influye sobre la imagen corporal de la época. La individualización y la necesidad de distinción niega al cuerpo al mismo tiempo que lo desplaza al campo de lo visible, de las apariencias, se presenta una relación compleja que oscila entre su negación y su exposición. Este es el mismo cuerpo desvalorizado, relegado y dudoso, pero la distancia que existe entre él y lo humano, sirve al mismo tiempo como distinción entre las clases y los individuos. El cuerpo es el límite en el que se manifiestan y se exponen los rasgos de una sociedad aparente. El cuerpo como perteneciente a la naturaleza y no a la gracia divina es el reflejo de una igualdad natural, esto quiere decir que las clases requieren de un trabajo y una acción propia para asegurar su posición y privilegios, la burguesía y las nuevas clases emergentes dejan de lado la carga simbólica que fundamentaba la aristocracia sustituyéndola por una búsqueda de la productividad. Como lo afirma Andrés Klaus, “se evidencia así, el paso de una teología de una trascendencia absoluta basada en el desprecio a la vida terrenal a una ideología del progreso como perfeccionamiento y realización terrenales.” Si el linaje pierde importancia, también la naturalidad de lo corporal, el cuerpo debe *volverse* distintivo, alejándose de si mismo, requiere por lo tanto de un proceso de educación y adoctrinamiento que le permita ser el reflejo de una clase. La individualidad es expresada en un cuerpo *elaborado*.

Tanto el presupuesto de la supremacía de la razón como la utilización de la imagen corporal como distintivo entre los seres humanos, ubican al cuerpo como objeto, no como fuente de experiencia ni protagonista de la vivencia cotidiana moderna. Descartes

plantea al cuerpo como una cosa, estudiable concreta, mecánica. Pero esta objetualización solo se asume en el imaginario colectivo europeo con la experiencia burguesa iniciado en el siglo XVIII, durante este periodo lo corporal es limitado y aconductado de tal manera, que el objeto que es el cuerpo encuentra su valor en este tipo de utilización no vivencial. Si el proyecto de la Ilustración es optimizar la vida y el cuerpo, es necesario para este propósito someter su naturalidad mediante la educación.

## PODER Y EDUCACIÓN

La productividad que requiere el ideal de progreso, implica no solo una educación en términos de habilidades corporales, sino también un aconductamiento de las pasiones, el cuerpo es útil en la medida en que es utilizado como objeto, por lo que la disciplina lo convierte en hábil, al tiempo que lo aleja del ser humano (objetualizándolo). La disciplina cumple en la Modernidad la función de procurar la adaptación del individuo a una serie de normas y verdades que le permitan incorporar costumbres productivas. Como lo expresa Andrés Klaus. “La educación y el trabajo entran a contribuir la funcionalización del hombre y la racionalización de su mundo, de la vida y de su cuerpo.”

Foucault encuentra un gran interés en este tipo de disciplina que determina la individualidad moderna. Según este autor, el cuerpo es sometido en un dispositivo que tiene como propósito estratégico producir individuos públicos, civilizados, dóciles y útiles. La disciplina y el control producen un saber del cuerpo que no es el de su funcionamiento y dominio de sus fuerzas, sino el de la capacidad de vencerlas, de vencer lo natural en él. A este tipo de educación Foucault la domina “tecnología política del cuerpo”, ésta evidencia la necesidad de la nueva clase emergente de generar procesos de dominación y diferenciación: “el poder se ha introducido en el cuerpo, se encuentra expuesto en el mismo.”

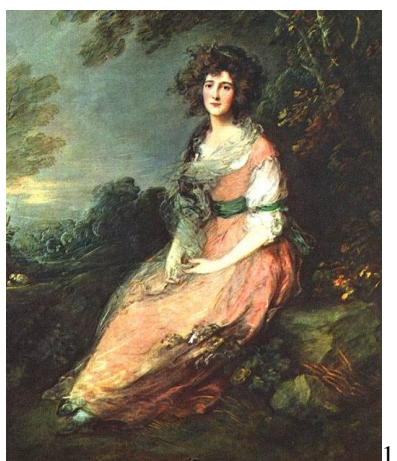
La burguesía no le huye al cuerpo a la manera medieval, es decir, no condena sus pasiones desde una perspectiva religiosa o moralizadora, sino más bien desde la nueva necesidad pragmática y racional de la época. Lo natural del cuerpo ya no es pecaminoso, es improductivo e irrelevante. Es necesario, entonces, una administración controlada de la vida y especialmente de lo corporal, para convertirlo en material productivo a través de “una serie de practicas de domesticación y de desterritorialización y canalización de los afectos y deseos” según Klaus. Sin embargo, la funcionalidad no es el único motor del proceso civilizador, el cuerpo en la Modernidad es utilizado como distintivo entre los individuos, por lo que, la disciplina debe proporcionar conductas distintivas entre las clases. Esta forma de limitar el cuerpo, lo expone al valorarlo desde su imagen delimitadora. Foucault explica que “la valoración del cuerpo debe ser enlazada con el proceso de crecimiento y establecimiento de la hegemonía burguesa; no a causa, sin embargo, del valor mercantil adquirido por la fuerza del trabajo, sino en virtud de la cultura de su propio cuerpo podía representar políticamente, económicamente históricamente tanto para el presente como para el porvenir de la burguesía.” Esta valoración de lo corporal, implica un distanciamiento del cuerpo sensorial, para educar y elaborar una *imagen de cuerpo*.

## TEATRO DE LAS APARIENCIAS

La imagen que proporciona el cuerpo privilegia el sentido de la vista sobre todos los otros, pues este es el que permite reconocer las diferencias que presentan las imágenes que proyectan los individuos a través de su corporalidad. Los otros sentidos implican un contacto más vivencial, más natural, más mundano, en su texto “Cuerpo y Modernidad” Analía Negishi expone que “Los ojos, en cambio, son los órganos que se benefician con la influencia creciente de la cultura erudita. La mirada adquiere cada vez mas importancia, como sentido de la distancia, se convirtió entonces, en el sentido clave de la Modernidad.” La apariencia por encima la experiencia, permite que el cuerpo distanciado sea valorado como elemento esencial de la cultura burguesa. La mirada sobre lo corporal se convierte en un acto de poder, pues es la que legitima la superioridad de lo educado, lo culto, lo refinado de las clases privilegiadas.

Klaus encuentra en la Modernidad un nuevo dispositivo social y cultural al que denomina “dispositivo de las apariencias” en el que aparece “un nuevo cuerpo que pone en escena la distinción, la muestra de poder y la pertenencia a una clase; un cuerpo que se convierte así en un *marcador y productor* de diferencias sociales.” La tendencia hacia lo visible instaura nuevos monos de distinción fundamentados en la apariencia, en lo superficial y lo evidente cultivando una “escenificación social”. La experiencia frente al cuerpo es relevante solo desde lo que puede proyectar, el cuerpo de cada cual se hace importante en la mirada del otro, en la presentación pública y no en la experiencia de cada cual con su auto-percepción sensorial. El cuerpo se vuelve público, su apariencia es un parámetro fundamental para separar y clasificar al ser humano que lo elabora, “este cuerpo vuelto, o mas bien, obligado a convertirse en imagen pública, existe en ese ámbito solo para ser ad-mirado.”

El dispositivo de las apariencias fomenta una teatralidad de la cotidianidad, que según Klaus hace del cuerpo un instrumento para la presentación de la personalidad, cargado de un gran valor estético y estilístico. El vestuario, los perfumes, el maquillaje son elementos que tienen como función enaltecer la imagen del cuerpo separándola de su realidad *natural demasiado natural*, que aun conservan las clases trabajadoras. Para Gebauber “la igualdad del cuerpo es el origen de una nueva desigualdad entre los hombres”. Los cuerpos que distinguen las clases, ya no son cuerpos naturales, si no cuerpos elaborados, distanciados, educados, civilizados, aparentes. La valoración cada vez mayor de la higiene no surge como una afirmación de la salud del cuerpo, si no como una distancia a su condición demasiado natural.



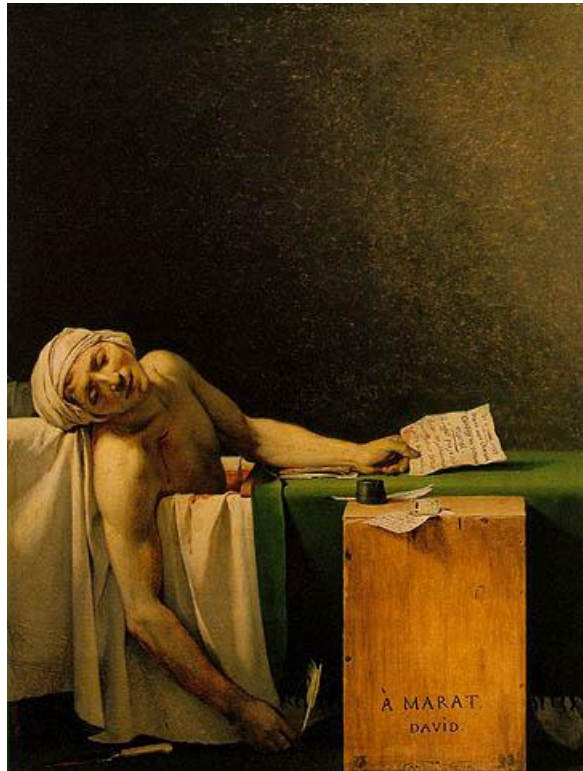
El individuo delimitado de la Modernidad encuentra en su imagen una oportunidad de autodeterminación, el retrato es, por lo tanto, un mecanismo efectivo para la afirmación de las clases. Los pintores se encuentran frente a una gran demanda; a pesar de que la pintura histórica se impone en el siglo S. XVIII, los numerosos encargos por parte de las familias acomodadas hacen que el 40 % de las telas expuestas en los salones sean retratos. Gombrich comenta que pintores de este periodo en Inglaterra, como Reynolds y Gainsborough “tuvieron en cierto modo la desgracia de verse ahogados de compromisos para pintar retratos, cuando lo que ellos querían era pintar otra cosa.” El retrato es la expresión de la necesidad burguesa de exhibirse, aunque como lo expresa Gombrich, las intenciones en la producción por parte de los artistas no se relacionan necesariamente con la vanidad burguesa, sí con la individualidad moderna. El Renacimiento inicio el proceso de individualización en el arte, y desde ahí, los artistas se asumen como creadores relativamente independientes. Tanto el arte del Clasicismo como el del Romanticismo están basados en la individualidad, que implica la separación con el propio cuerpo.

### CUERPO CLASICO, CUERPO ROMANTICO

El arte clasicista se presenta drásticamente separado de la naturalidad del cuerpo, la naturaleza es perfeccionada según las convenciones clásicas, las representaciones del cuerpo, son controladas y precisas, es decir: racionalizadas. La creación estética se rige bajo normas lógicas: separadas de la vivencia. Como lo explica Hauser “el Clasicismo, que originalmente no se proponía más que acentuar y mantener la unidad orgánica y severa lógica de la naturaleza, se convierte de este modo en un freno del instinto, en una defensa contra el aluvión de la emociones y en un velo para cubrir lo ordinario y demasiado natural.” La educación de las academias se fundamenta en el estudio de los maestros clásicos, no en el estudio vivencial de la naturaleza, el acercamiento de los aprendices hacia la representación gráfica es racional, casi filosófico y está basado en la experiencia de los maestros, no en la que puede proporcionar la propia sensibilidad. La creación artística para el Clasicismo y la Ilustración era una actividad intelectual basada en reglas de gusto que debían ser aprendidas, al ser éstas lógicas y explicables. Los convencionalismos, la razón, la teoría y la historia son las bases fundamentales de dichas reglas.

El interés predominante de la época por la historia, es un reflejo de la distancia establecida por el ser humano con su propia vivencia. Tanto el arte del Clasicismo como el romántico se relacionan con la historia, no solo en el hecho de que el primero busca recuperar la armonía clásica, mientras el segundo la espiritualidad medieval, sino en un evidente interés en las temáticas de las representaciones de sucesos pasados. Especialmente en el Romanticismo, Hauser encuentra que “la experiencia de la Historia, expresa un miedo morboso al presente y un intento de fuga al pasado.” La confianza en la razón fue un primer motor para el interés histórico, pues representa los ideales de la revolución francesa, pero la nostalgia romántica permitió que dicho interés no se perdiera, a pesar de estar en contra del positivismo anterior. Después de la revolución el ideal de progreso que fue promovido por ésta, es contrastado por la desilusión de finales del s. XVIII, la nostalgia les proporciona a los intelectuales y artistas de la época una salida a su realidad presente.

Tanto la nostalgia como la confianza clásica ubican las pinturas históricas una valoración de personajes heroicos. David, representante del Clasicismo, en su obra “Marat asesinado”, ubica al líder de la revolución como un héroe, un mártir sacrificado por la causa. Si existe una disociación entre la voluntad de la mente y el sacrificio del cuerpo, Marat puede ser presentado como un héroe mostrándolo después de su asesinato, pues su cuerpo sin vida no implica la muerte de su voluntad revolucionaria. Esta misma disociación puede permitir entender el suicidio romántico, pues a pesar de que el romántico defiende la superioridad de la emoción, éste aun vive en un cuerpo objetualizado, su individualidad aleja su ideal y emoción de su realidad dentro de un



2.

cuerpo y un mudo. A pesar de que el Romanticismo defiende la sensación, no logra ubicar al ser humano dentro de su cuerpo. Se vive, entonces, esa nostalgia por el cuerpo perdido, pero el resultado de la búsqueda de la recuperación de la sensación es la valoración del sentimiento, no de la sensación corporal.



3.

La manera en la que las representaciones románticas empiezan a ser concebidas, hace evidente la diferencia que existe entre las pasiones y emociones ponderadas por el espíritu romántico y la percepción sensorial. Gombrich puede ejemplificar esta visión, con la manera en la que el pintor y poeta William Blake se acerca a la anatomía en sus pinturas: “Blake estuvo tan sumido en sus visiones que rechazó dibujar del natural y confió enteramente en su mirada interior.” La individualidad moderna, hace que el romántico se afirme como auto-referencia, es decir, la singularidad de su emoción es el motor de su producción visual. Esta característica del arte romántico tiene una gran influencia en todo el arte moderno posterior, especialmente en la forma en la que es asumido el artista frente a su trabajo. El

Romanticismo, en palabras de Hauser, es “una de aquellas tendencias que (...) han continuado siendo un factor permanente en el desarrollo del arte. Efectivamente, no hay producto del arte moderno, no hay impulso emocional, no hay impresión o disposición

de ánimo del hombre moderno, que no deba su sutileza y su variedad a la sensibilidad nerviosa que tiene su origen en el Romanticismo. (...) Todo el siglo XX dependió artísticamente del Romanticismo.”

La nostalgia por la pérdida del cuerpo evidencia la intención de recuperar la sensibilidad, pero la experiencia del individuo frente al mundo es ahora un tanto amenazadora, dicha sensibilidad ubica al cuerpo como un objeto vulnerable ante la fuerza de la naturaleza. “El clasicismo se sintió señor de la realidad, (...) el Romanticismo, por el contrario, no reconocía ningún vínculo externo, era incapaz de obligarse a sí mismo y se sentía expuesto indefenso a la prepotente realidad”, de esta manera explica Hauser la nueva relación con el entorno, que maravilla pero asusta al individuo romántico, la pintura de paisajes evidencia el sentimiento sublime que despiertan, en “monje frente al mar” de Friedrich la corporalidad del monje es inferior a la grandeza que lo rodea. Su cuerpo sufrido, limitado, oscuro es superado tanto por la grandeza de la naturaleza como por el sentimiento desbordado del individuo. Si el cuerpo de la Ilustración y el Clasicismo se aleja de lo humano para ser controlado y racionalizado, el romántico busca acercarlo a la sensibilidad, pero la presencia de una realidad abrumadora distancia al individuo del mundo y por lo tanto de su propio cuerpo, para sumirse en un nueva realidad subjetiva e individual.



4.

## CONCLUSIÓN

La Modernidad condena al cuerpo vivencial, lo desplaza y lo controla. El individuo moderno establece una distancia con su cuerpo, que puede evidenciarse en la representaciones estéticas de los siglos XVIII y XIX, periodo en el que la relaciones frente a corporalidad parecen contradictorias pues lo exponen al mismo tiempo que lo niegan, la razón busca controlar, educar, civilizar su naturaleza al mismo tiempo en el que la burguesía escenifica su imagen. Ninguna de las dos formas de relación con el cuerpo asume la vivencia, las pasiones, ni la naturalidad del mismo, tanto la exaltación como la negación moderna sobre el cuerpo se basan en su objetualización. Ni siquiera la exaltación de la sensibilidad romántica logra retornarle al cuerpo un espacio importante dentro del individuo y éste continúa siendo un objeto durante toda la Modernidad.



## BIBLIOGRAFIA.

- GOMBRICH, Ernest H. La historia del arte, Nueva York, Phaidon, 2007.
- HAUSER, Arnold. Historia social de la literatura y el arte, Madrid, Punto Omega, 1969.
- BUSSAGLI, Marco. El cuerpo humano: anatomía y simbolismo, Barcelona, Electa, 2006.
- NEGISHI, Analía. Cuerpo y Modernidad. Revista Kenos  
<http://www.temakel.com/histmodernidad.htm>