

Quando decimos cuerpo, ¿de qué hablamos?

1. El discurso de la Modernidad, y el de la ciencia clásica en particular, al prescindir del "quien es el que habla", "desde donde habla", o "para qué lo hace", utiliza en la mayor parte de sus enunciados, un estilo impersonal donde abundan los "se sabe" o afirmaciones genéricas del tipo "...la medicina actual nos dice ..." o "...la ciencia actual confirma ...". Si nos detenemos a observar los *sujetos* de esos enunciados encontramos que son entes abstractos ("la medicina", "la ciencia"), y el "quien habla" es ocupado por un sujeto abstracto y universal.

Esta forma del discurso moderno, característico de la ciencia pero también de nuestra conversación cotidiana, se ha instituido y desarrollado desde el Renacimiento sobre un conjunto de supuestos subyacentes. Sin embargo, no se trata sólo de una "forma de enunciar" sino también de una forma de pensar, de conocer, de experimentar y percibir el mundo. Esto se evidencia con más énfasis en las últimas décadas donde este modelo cognitivo, sus valores y sus prácticas han entrado en crisis y donde contextualmente el pensamiento contemporáneo se ha abocado a desenredar la compleja madeja de conceptos, metáforas, inferencias que han estructurado la concepción moderna del mundo. Contextualmente, desde diversos ámbitos (la lingüística, la filosofía del lenguaje, la teoría de la categorización, la inteligencia artificial, la psicología cognitiva, la teoría literaria, la crítica de arte, la filosofía de la ciencia) se ha puesto en cuestión al "discurso moderno respecto del sujeto, el conocimiento y su producción de sentido".¹

2. Desde una perspectiva conceptual que intenta problematizar ese discurso, este trabajo propone especificar como punto de partida, "quien habla", "desde donde lo hace" y "para qué lo hace". Este gesto no es solo un señalamiento, ni una regla protocolar, sino que trata de elucidar:

- una *ética* -porque indica la decisión del hablante de hacerse responsable de su discurso-,
- una *estética* -ya que reconoce la importancia del contenido de la forma y de los vínculos específicos que esta crea -, y
- una *política* -porque indica un lugar en el diverso entramado relacional contemporáneo.

Desde el punto de vista epistemológico este señalamiento del lugar de la enunciación se relaciona con la necesidad de cuestionar la clásica distinción *sujeto-objeto* y su correlativa *cuerpo-mente*. Esto es así porque las concepciones contemporáneas sobre estas dicotomías clásicas han llegado a un punto de no retorno al cuestionar la supuesta independencia de cada uno de los términos constitutivos de estas polaridades que en la modernidad han sido pensadas como separadas, disociadas, desconectadas. Al cuestionar la polaridad excluyente *sujeto-objeto* o su equivalente *cuerpo-mente*, avanzamos hacia una nueva dimensión cognitiva, en la que *cuerpo-mente*, *sujeto-objeto*, *materia-energía* son pares correlacionados y no oposiciones de términos independientes. Entendemos que así cobran sentido las producciones de subjetividad, en particular las de este fin de siglo, el oximoron "realidad virtual", las redes sociales y las tramas urbanas, el cuerpo emocional y la mente corporalizada.

3. Al intentar responder a la pregunta: *¿de qué hablamos cuando hablamos de cuerpo?* desde una mirada que rompe con las dicotomías clásicas y que acepta dar cuenta del "lugar de la enunciación", lo primero que tenemos que percibir es que al "hablar" de cuerpo, estamos intentando traducir al lenguaje verbal nuestra experiencia corporal. Y también nos damos cuenta que esa experiencia corporal es inconmensurable con el lenguaje, que pertenece a otro orden. Sin embargo, y aunque resulte paradójico y pertenezca a otro orden, el lenguaje es parte² de esa experiencia corporal.

La inconmensurabilidad no implica incomunicación, sino que indica la difícil transferencia (imposibilidad?) de una "traducción completa" entre el orden corporal y el orden del lenguaje (en termodinámica a esto se le llama *irreversibilidad*³). Entre ambos hay una articulación, una posibilidad de "traducción parcial", que nos permite hablar de la experiencia corporal. Pero ese "cuerpo-del-lenguaje" no puede identificarse plenamente con el cuerpo que experimentamos, pues entre ambos media una transformación ya que el lenguaje no es un medio inerte, aunque "nombrar algo es, en un sentido muy real, convocarlo a ser como uno lo ha nombrado".⁴

Pero también, este "cuerpo" del que hablamos, ha emergido en un contexto específico de nuestra experiencia social e histórica y está atravesado por múltiples imaginarios. Así, podemos fácilmente pensar en producir sentido en relación al cuerpo⁵ desde la mediación con la imagen visual, por ejemplo: en la pintura, la escultura, el video, el cine, la fotografía, la simulación computarizada, el espectáculo, la danza, el ritual, etc. Otros "medios" crearán otros "cuerpos". En definitiva asumimos la inconmensurabilidad de experiencia y lenguaje pues no hay una traducción exacta, completa y mecánica de uno al otro. En ese tránsito hay interpretación, es decir un proceso de traducción parcial, metafórico, abierto.

¹ G. Vattimo, *Pensamiento débil*, Ed. Cátedra, 1990, Madrid

² Es importante aclarar que el lenguaje es parte de la experiencia corporal en el mismo sentido en que las células son parte de la mano y no en el sentido en que son los dedos. Hay formas distintas de "ser parte de".

³ Tan solo una ilusión, I. Prigogine, 1995, Ed. Tusquets, Barcelona

⁴ Nuevos paradigmas, cultura y subjetividad, Barnett Pearce, 1995, Ed. Paidós, Bs.As.

⁵ Cuando escribimos cuerpo, aludimos al cuerpo-de-la-experiencia, distinguiéndolo de *cuerpo*

El "Cuerpo de la Modernidad" y la mirada

1. Las complejas relaciones entre los "cuerpos" expresados a través de los "lenguajes humanos"⁶ y el cuerpo más allá de toda representación ha sido uno de los temas claves de investigación de muchos pensadores en las últimas décadas.

Los filósofos positivistas fueron pioneros en la distinción entre "cuerpo" y cuerpo, sin embargo su concepción del lenguaje y el conocimiento estaba atrapada en otra metáfora, la metáfora cognitiva de la Modernidad. Esta concepción derivada del objetivismo, hizo del "cuerpo" una imagen especular en correspondencia directa de un supuesto cuerpo material, objetivo e independiente dando lugar a dispositivos instrumentales y prácticas productivas que hicieron emerger el cuerpo de la modernidad.

En nuestro caso, cuando decimos modernidad sabemos que no referimos a una definición ni un conjunto de reflexiones perceptivas en torno a prácticas artísticas con sus sistemas articulados de procedimientos y saberes, legitimación y conocimiento, sino que aludimos al proceso de cambio de producción de subjetividad en auto-proclamado Renacimiento. Así, el llamado "individualismo humanista", puso de manifiesto una forma de acceso al conocimiento sobre bases racionales con el protagonismo de "lo humano" frente a la naturaleza. Ese humanismo, su sistemática abstracción metódica al indagar la naturaleza y en procura de leyes matemáticas que permitieran dominarla, encontró en el orden dual y el método inductivo los recursos fundacionales del "método científico" como producción de saber. Tal vez, la conocida expresión de Galileo concibiendo un "universo escrito con caracteres matemáticos por Dios en la naturaleza", expone con elocuencia esta mentalidad que tiene en el método geométrico de la perspectiva cónica central, el procedimiento adecuado para la representación de la realidad a través de la imagen mimética con la visualidad. Una realidad regulada y mensurada.

En ese contexto emerge a su vez, una forma de creación de producción simbólica: el Arte.

2. Pero ¿que significa una imagen representacional? Tal vez dar respuesta a esta pregunta nos conduzca a especulaciones más complejas que el mero hecho de analizar el objeto-imagen. Necesitamos indagar en la significación del proceso creador de la producción simbólica emergente, en los recursos significativos que subyacen en el juego simbólico que nos propone esa imagen. En este sentido, observemos que la utilización de la perspectiva centralizada impone la concepción del espacio-experiencial reducido al orden matemático y consecuentemente portadora de verdad. Por tanto la imagen representativa a semejanza de lo visual sería algo así como la verosimilitud geometrizada del espacio vivido y el arte el ámbito de concreción y perfección de un modelo representacional constituido en saber legítimo, en un saber que construye una mirada. Según esto P. Francastell (Pintura y Sociedad, 1954, Ed. Aguilar, Madrid) indica que:

"La invención de la perspectiva y la representación del espacio durante el Quattrocento como la manifestación concreta de un cierto estado específico de la civilización, de una determinada forma material e intelectual de la actividad humana. Una civilización donde la "matematización" de la experiencia se irá haciendo cada vez más relevante y extendida. Una civilización donde la ciencia, la filosofía y el arte fueron concebidos como sistemas de re-presentación de la naturaleza según una peculiar óptica especular".

Desde esta cosmovisión, a diferencia de la Edad Media, el hombre se auto-considera excéntrico frente al mundo. Excéntrico en el sentido de que el punto de vista implica el apartamiento de lo observado como garantía de la adecuación de sus observaciones. Por esta vía el conocimiento es una imagen virtual de aquello que está "fuera" del sujeto y es independiente de él, es el objeto de su mirada. Hans Gümbrecht expone claramente este juego de sentido:

"En esta relación sujeto-objeto, hombre-mundo, el hombre se define (extrañamente) como puramente espiritual; el sujeto no tiene cuerpo. También, y eso es muy problemático, el sujeto se define como una entidad sin género. Este sujeto puramente espiritual y excéntrico se opone al mundo que se define como puramente material. La actividad del sujeto es entonces penetrar esta superficie material que es el mundo para llegar a la profundidad espiritual presupuesta de este mundo, y eso sería lo que llamamos la "Verdad". Y eso es lo que llamamos también interpretar.

En esta epistemología el hombre se concibe como productor exclusivo de saber. Es una gran diferencia respecto a la Edad Media, en la que el único saber legítimo era el saber revelado. En la Modernidad, al contrario, solo el saber producido por el hombre es legítimo. Mientras en la Edad Media la gran tarea de los intelectuales era preservar el saber, en la primera modernidad, dado que el libro es el que toma la función de preservar el saber, el sujeto se encuentra libre para definirse como autoprodutor de saber. Eso es una concepción totalmente nueva, aportada por la modernidad"

Pero no es conveniente considerar este proceso como una cuestión de prácticas únicamente. Por el contrario, se trata de una revolución conceptual y de una transformación mayúscula de la sensibilidad. En el mundo de lo mensurable la materialidad del mundo deviene en regla ordenadora en el que los objetos pasan a ser entidades absolutas y abstractas.

Desde esa perspectiva, el "cuerpo de la modernidad" es un cuerpo físico mensurable y estereotipado dentro de un eje de coordenadas. A imagen y semejanza del espacio el hombre se vuelve abstracto, mensurable y predecible. De ser una criatura de Dios en tránsito hacia la vida eterna, pasa a ser una sustancia material en el espacio infinito regido por leyes de la naturaleza inmutables y eternas. El

6 Aludimos a los medios de representación

mundo llamado "objetivo", es un mundo alejado de la experiencia humana, es un mundo inventado por un sujeto que se piensa a sí mismo como "observador neutro". Un universo surgido de los "modelos ideales" y luego "confirmado" por esa particular relación con la naturaleza llamada método experimental. Es en este contexto moderno, en esta primera modernidad, en esta singular manera de concebir lo in-creado, en ese encuentro con la producción de conocimiento que situamos al arte como actividad creadora –lo que nos involucra culturalmente-, pues como dice Bauer⁷ *"toda aproximación a la noción moderna de arte carece de sentido cuando busca explicar aisladamente el objeto y cobra sentido -cualquiera sea su definición- cuando incluye al sujeto e incorpora una funcionalidad"*.

Ese individualismo -cuasi-místico- del sujeto-creador encarnado en artista como un ser con conciencia de sí en la realidad histórica refleja un orden abstracto que se observa en todos los ámbitos de su cultura, desde las concepciones arquitectónicas y urbanísticas, hasta las formulaciones socio-políticas de Maquiavelo o el ejercicio del poder político de los Borgia y los Medicci.

3. Sin embargo, la mentalidad moderna no es un sistema homogéneo. Por el contrario es el nombre genérico de una red compleja de ideas, conceptos, modos de abordaje, perspectivas intelectuales, estilos cognitivos, modalidades de intelección-acción, y aptitudes valorativas, sensibles y perceptivas que han caracterizado una época amplia. Por lo tanto también debemos incluir facetas multidimensionales, con bordes difusos, con infiltraciones de otros modos de pensar y ser en el mundo. Captemos entonces sutiles diferencias, pues por ejemplo la forma específica de la mentalidad moderna no es idéntica en Galileo que en Descartes, Newton o Leibniz.

Aún así, es posible abstraer un prototipo, un modelo ejemplar de aquello que entendemos por mentalidad moderna, sin olvidar que se trata de un "prototipo abstracto" que no tiene sentido por sí mismo. Por lo tanto, cuando hablemos de la "concepción moderna del mundo", y especialmente la "concepción moderna del cuerpo", debemos tener en claro que estos "prototipos" son también "objetos narrativos". Esto no los hace menos importantes, ni les quita validez, por el contrario al hacernos cargo de que somos nosotros los que hablamos del cuerpo y que nuestra narración depende de nuestro particular punto de vista nos encontramos con la interrogante por la emergencia de la noción de "cuerpo". Al romper con las ilusiones de una única mirada y una única narración, nos damos cuenta que la pregunta –al igual que todas las preguntas- por el "cuerpo" está histórica y socialmente condicionada. Es preciso explorar la noción de "cuerpo de la Modernidad" porque atraviesa y constituye nuestra mirada. El material histórico de occidente a partir del Renacimiento muestra a su vez, diversas perspectivas y narraciones que dan cuenta del tema del "cuerpo" y las relaciones cuerpo-mente. De allí seleccionamos algunos elementos de distinta proveniencia, a saber:

1. Del ámbito del arte: la "racionalización" visual. la perspectiva lineal.
2. Del ámbito de la ciencia: la matematización, la teoría y práctica de la medición, y la metódica modelización experimental.
3. Del área de la filosofía: el "giro cartesiano", la separación experiencia-conocimiento, el divorcio entre espíritu y naturaleza, sujeto y objeto, cuerpo y mente.

Cuerpo-imagen. La "racionalización" visual.

1. Desde lo conceptual, observemos que el instrumento clave de la Modernidad para elaborar una visión son sus referentes fijos y unitarios. Es decir la fuerte idea de un punto de vista estable y ordenador de una mirada unívoca y que la imagen artística hace palpable a través del instrumento de la "perspectiva lineal".

En la ciencia la mentalidad moderna se expresó, por un lado, a través de la estandarización y la "cosificación"⁸ de los sistemas de representación matemáticos (la geometría analítica primero y luego el Cálculo Infinitesimal) y por otro, con el establecimiento del "*experimento controlado*" como modo de indagar a la naturaleza.

Concomitantemente, las prácticas sociales en el tránsito del Medioevo a la 1er. Modernidad están relacionadas con la elaboración, difusión e imposición de patrones e instrumentos de medida (el metro patrón, el tiempo, el kilo patrón, etc.), la regla de tres, el álgebra,⁹ el establecimiento de nuevos modelos vinculares sistematizados –especialmente en las ciudades con la agremiación- y un cambio radical en las relaciones de poder entre los distintos actores sociales y los modos de fijación de los nuevos estatus sociales.

Así el humanismo de occidente atravesó varios siglos de transformaciones de sus valores, de sus modos de representación, de sus sistemas vinculantes, de sus modos cognitivos, de sus concepciones teóricas éticas y estéticas. Estos cambios estuvieron ligados a profundas modificaciones en las instituciones religiosas, profesionales, legales, políticas y sociales que condujeron a un nuevo orden social: El Estado Moderno. Este proceso, además tuvo lugar en el tejido social y pudo emerger a través de un cambio en la sensibilidad del colectivo, es decir a través de la concreción de un imaginario ligado al surgimiento de nuevos modos de representación.

⁷ Historiografía del arte, H. Brauer, 1985, Ed Taurus, Madrid

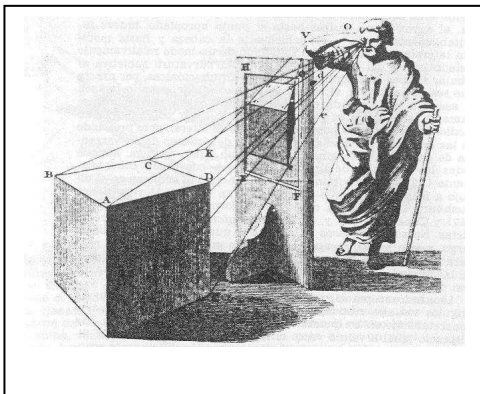
⁸ La *reificación* de un ente es "hacer una cosa" de ella (re en latín se traduce como cosa).

⁹ Historia de la filosofía y de las ciencias, L. Geymonat, 1990, Ed. Grijalbo, Barcelona

La adopción y desarrollo de la perspectiva lineal en las artes visuales fue anterior al "heliocentrismo Copernicano" -que dió nacimiento a la Ciencia Moderna- y a las Meditaciones Filosóficas de Descartes.¹⁰ Ese humanismo concibió la posibilidad de construir un mundo en el que era posible "encerrar" el **tiempo** en la medida abstracta y su instrumento (el reloj moderno, de cuyo uso primario y perfeccionamiento data del siglo xv), "capturó" el **espacio** en el espacio-plano-cuadro y al **movimiento** en un conjunto de "leyes naturales" necesarias y eternas. Por esta vía los productos tecnológicos, las teorías científicas, las obras de arte y las concepciones filosóficas están ligadas entre si conjuntamente con las prácticas sociales. Viene al caso la reflexión de Foucault: "Los códigos fundamentales de una cultura -los que rigen su lenguaje, sus esquemas perceptivos, sus técnicas, sus valores, la jerarquía de sus prácticas- fijan de antemano para cada hombre los órdenes empíricos con los cuales tendrá algo que ver y dentro de los que se reconocerá...." ("las palabras y las cosas", 1990, Ed. SXXI-Madrid)

2. La consolidación metódica de la perspectiva lineal en el Renacimiento dió lugar a una ilusión: la ilusión del realismo. La perspectiva asegura una geometrización de la representación espacial sobre la base de principios y reglas claramente explicitados y sistemáticos que son coherentes con una manera singular de percibir y concebir a la naturaleza.

A diferencia de esta concepción moderna, la noción medieval del espacio era cualitativa, diferenciada. El universo tenía un centro absoluto, un arriba el Cielo -morada de los ángeles, de Dios, de los astros perfectos- y un abajo, el Infierno. En cambio el espacio renacentista, no es cualitativo sino cuantificable, ilimitado e idéntico en todas sus direcciones, un espacio sin cualidad pero representable por medio de una técnica: la perspectiva lineal y sobre todo: un espacio anterior e independiente de los objetos que después se situarán en él: un espacio abstracto. Ese espacio no es un contexto ni un medio ambiente, sino un soporte inerte, vacío.



El cuadro renacentista pretendió ser una "ventana" a través de la cual "se ve" el espacio. La superficie del cuadro está formada por la intersección entre el plano (el de la ventana) y los haces de una "pirámide visual", cuyos "rayos visuales" unen el "centro visual" (ojo) con cada punto "que conforman" la forma espacial a representar. "En el cuadro renacentista la superficie *materia-pictórica*, es negada como *superficie-materia* y transformada en un mero "plano figurativo" (Panofsky, E. 1973). Esta circunstancia puede considerarse como parte de una concepción abstracta del espacio que conlleva también una corporalidad abstracta, es decir un cuerpo desencarnado y alejado de la experiencia que irá impregnando el imaginario.

Ahora bien, la "perspectiva cónica central" sólo es posible cuando se pre-suponen dos hipótesis fundamentales:

- a) la visión unifocal y estática.
- b) que la intersección del plano con la "pirámide visual" es un simil de la imagen visual.

Estos dos presupuestos implican una "audaz abstracción", ya que como expresa Panofsky "la estructura de un espacio infinito, constante y homogéneo es totalmente opuesta a del espacio psico-fisiológico". Podemos concluir entonces que el "espacio perspectivo" y posteriormente el "espacio cartesiano", son concepciones particulares del espacio que constituyen un reduccionismo de la experiencia corporal del espacio sometido a la visualidad. Esta abstracción y reducción de la experiencia es posible gracias a la transformación del espacio como "dimensión corporalmente significativa" -es decir vivencial- en un "espacio matemático estandarizado" por procedimientos sistemáticos normatizados.

3. Otro elemento de este proceso es la abstracción del tiempo, a través del patrón ordenador de la medida que indica el "pasar del tiempo" en forma secuencial direccional y progresivo. Un tiempo mensurable y homogeneizado despojado de la experiencia.

Esta concepción progresiva del tiempo engendra otra noción fuerte: la del tiempo-histórico. En efecto, esa taxonomía emergente con la modernidad del Renacimiento, impone la progresión hacia un futuro considerado como un horizonte de posibilidades y un pasado como un espacio-de-experiencias disponible para seleccionar el futuro. Entre esas dos instancias -pasado y futuro- se ubica el presente. Dispuesto entre un futuro pleno de posibilidades y un pasado vivido como cúmulo de recuerdos interpretables y seleccionables como modelo, emerge un tiempo-presente y con él un "sujeto". Lo que llamamos "sujeto", la subjetividad, solo puede existir en ese espacio-tiempo que lo caracteriza como

¹⁰ En 1425 Bruneschi se dedica a realizar experimentos ópticos que lo conducen a la determinación unitaria y fija del punto de vista (de fuga). Ese mismo año Masaccio pinta el fresco La trinidad, que se considera la primera aplicación rigurosa del punto de fuga. En 1435 Alberti publica De La Pintura, el primer tratado teórico donde la perspectiva lineal ocupa un amplio espacio en el marco de una concepción global del arte. La obra de Copernico se publicó en 1543, Galileo publicó su Diálogo sobre los Dos Sistemas Máximos del Mundo en 1632; Descartes, su Discurso del Método en 1637, y Newton, su Principia Mathematica en 1687.

“**agente**” (selecciona posibles futuros en su presente) e “**intérprete**” (interpreta el pasado fundamento de su elección).

Pero cabe preguntarse ¿qué es el presente?

Como dijo Baudelaire en “*Tiempos de la vida moderna*”: “es un momento transitorio, imperceptiblemente breve...”. Vale decir, un momento breve, ficticio, imperceptible entre dos relatos abstractos (pasado y futuro), ahijado en una secuencia homogénea, sin grietas y habitado por un sujeto sin “*cuerpo*”.

Esta forma de “apropiación del mundo” -de darle sentido al mundo en que habitamos- es en cierta medida una apropiación por contextos donde la interpretación de los acontecimientos queda aprisionada en el mundo ordenado de la secuencia histórica y apartada de la apropiación experiencial de ese mundo.

Mundo medible-cuerpos medibles

Esta referencialidad del mundo por patrones abstractos está basada en la idea de que el espacio matemático (que en ese momento era sólo el espacio Euclidiano) es una representación realista del espacio físico. Es decir es la única representación verdadera y valedera del espacio.

Sin embargo, es importante observar que esta revolución conceptual del espacio no emerge súbitamente, ni se corresponde con ninguna intuición genial. Por el contrario, es producto de un largo proceso de geometrización del espacio en el que el arte fue tal vez un adelantado, dando paso a una dimensión cultural donde la “matematización de la experiencia” se irá haciendo cada vez más relevante y extendida. Una dimensión cultural donde la ciencia, la filosofía y el arte son concebidos como sistemas de re-presentación de la naturaleza según una peculiar óptica especular y que conviene precisar que se da en occidente y en ningún otro lugar. Desde esta concepción, el conocimiento es una *imagen virtual* de aquello que está fuera del sujeto, es independiente de él y que a su vez es producción de saber de ese sujeto que se reconoce en ella.

La historiografía del arte, de las ciencias y de las ciudades nos muestran los múltiples y diversos lazos que produjeron el entramado social que deviene en el Renacimiento. Por ejemplo, en el siglo XIII una nueva matemática venida del mundo árabe se extiende por un “Occidente operativo” en el intercambio comercial y en el que “*contar rápido y bien era una necesidad cotidiana.*”¹¹

Para poder dimensionar este cambio sirve distinguir el sentido peculiar que se asignó a la medición en la modernidad. A diferencia de los griegos, para quienes la medida se relacionaba fundamentalmente con un orden o armonía interna de las cosas, Galileo concibió la medida como una comparación de un objeto como un patrón externo, o unidad fija. Este último procedimiento, que ya se conocía y utilizaba en ciertos ámbitos restringidos en la antigüedad, era considerado como una forma de exteriorización de una “medida interna” más profunda y más rica. En cambio, a partir de Galileo sólo las propiedades medibles según un patrón externo obtendrán el elevado rango de cualidades primarias (la extensión, el movimiento, la inercia) y constituirán el único objeto de la ciencia.

Estas cualidades primarias se tienen por “propias de los cuerpos”, anteriores a su medición e independientes del sujeto. Reencontramos aquí en la sistematización y estandarización de los procesos de medición, los mismos conceptos y también consecuencias cognitivas que veíamos en relación a la perspectiva: los “*cuerpos*” se diluyen en el horizonte cognitivo de la modernidad, para dejar paso a las formas sometidas a propiedades mensurables. Los objetos pasan a ser “masas puntuales”, los choques se vuelven elásticos, el espacio y el tiempo devienen absolutos.

Así el “cuerpo de la modernidad” es un cuerpo físico mensurable y estereotipado dentro de un eje de coordenadas. A imagen y semejanza del espacio se vuelve abstracto y mensurable. De ser una criatura de Dios en tránsito hacia la vida eterna, pasa a ser una sustancia material en el espacio infinito regido por leyes de la naturaleza inmutables y eternas. Desde esta perspectiva conceptual, el cuerpo es aquello que puede ser medido, refiere a la medida, al número, la proporción y como el cuerpo de la perspectiva es aquel que puede ser representado.

Cuerpo maquínico

En el pensamiento de René Descartes pueden encontrarse, la fundamentación metódica-maquínica, la distinción cuerpo-mente, y la geometría analítica. Esta última es la contribución cartesiana a la geometrización del espacio y al establecimiento de una cultura regida por lo cuantitativo -ya que establece un sistema de transcripción entre la geometría y la aritmética-. Le debemos a Descartes la idea de fundamentar el conocimiento a través de un método, es decir de un procedimiento sistemático a “imagen” de las matemáticas. Partiendo de la “*nueva ciencia de Galileo*” que tenía una concepción de la Naturaleza que desplazó la antigua concepción teleológica del Cosmos sustituyéndola por una idea mecanicista, el Cosmos cartesiano es concebido como un mecanismo de fuerzas en el que los cuerpos se influyen recíprocamente según leyes de la mecánica.

Esta visión al transferir los fenómenos de la naturaleza a las leyes matemáticas que “*subyacen y regulan los fenómenos naturales*”, logra superar -al contrario de la concepción teleológica que exigía elaborar teorías generales que explicaran la totalidad del universo- la necesidad de plantearse la cuestión de la finalidad última de ellos. Así la concepción mecanicista se limita a elaborar teorías particulares de un conjunto limitado de fenómenos, haciendo de ellos procesos regulares, reglados, fijos, sistemáticos y previsibles.

¹¹ Historia del número, Paul Benoit, 1989, Ed. Alianza, Madrid.

En el marco de la concepción mecanicista del Cosmos, Descartes elimina la noción clásica del alma como principio de vida y movimiento, estableciendo un apartamiento radical entre el alma y el cuerpo. El alma es puro pensamiento pero carece de extensión. Los cuerpos son extensos y se rigen por causas puramente mecánicas pero son incapaces por completo de pensar. Alma y cuerpo entonces, son sustancias de naturaleza distinta. No hay ya un alma vegetativa o sensitiva que posibilite y regule las funciones de los seres vivos y los dirija hacia un determinado fin, sino que son puros mecanismos cuyo funcionamiento es posible explicar mediante leyes mecánicas. El alma es algo totalmente diverso: una "mente pensante" que no se rige por leyes mecánicas sino por leyes lógicas que están impresas en la mente en el momento del nacimiento.

Esa dualidad *res-pensante/res-extensa*, tiene importantes consecuencias pues:

- 1) Hace posible una explicación mecanicista del Cosmos, independiente por completo de la religión, donde la regularidad mecánica de los fenómenos naturales hace posible su conocimiento científico.
- 2) Afirma la total libertad del pensamiento humano, ya que al ser la mente una sustancia totalmente distinta del cuerpo, no está sometida a las leyes mecánicas.
- 3) Se hace posible el estudio autónomo de la mente humana, ya que los fenómenos mentales no podían ser explicados como los fenómenos físicos y la introspección es el único acceso posible a los contenidos de la conciencia.

A su vez, la separación radical entre mente y cuerpo que hacía posible la nueva ciencia introducía un problema de difícil solución: Si alma y cuerpo son dos sustancias enteramente distintas (*res extensa* y *res pensante*), ¿cómo las afecciones del cuerpo pueden producir las ideas de la mente y cómo las ideas de la mente pueden producir acciones del cuerpo?

El problema de la relación mente-cuerpo sólo surge en los seres humanos, ya que, según Descartes, la única evidencia de que algo tiene mente es la posesión de lenguaje, por lo que ni los animales ni las máquinas tienen mente.

Por otra parte esta dicotomía cuerpo-mente es un producto casi inevitable si partimos de las premisas metódicas de Descartes, que en sus meditaciones (*Meditaciones metafísicas*) llega a la conclusión de que "piensa luego existo", proceso en el que emerge el *sujeto* como aquel que piensa. Sin embargo, al fundar la certeza en la propia actividad pensante, Descartes encuentra muy difícil darle certidumbre al mundo que percibe, de allí su afirmación que "son necesariamente verdaderas aquellas cosas que se perciben de una manera clara y distinta" y la conclusión de "los objetos matemáticos" son los únicos que cumplen este requisito. De allí que el universo es un gran mecanismo regido por leyes tan rigurosas como las de la matemática formado únicamente por la "res extensa" (partículas materiales que ocupan el espacio), despojada de la experiencia (vivencia). A su vez la "res pensante" (el alma o psiquis humana sometida a la razón) y la sustancia Divina son garantía epistemológica de lo "verdadero".

Esta concepción revolucionaria ha tenido -y tiene- implicancias al pensar la corporalidad. En primer lugar legítima y da sustento a la nueva forma de ver y relacionarse con el mundo desde el arte con la perspectiva y el sistema de mensura de proporciones, la ciencia con el método experimental y la cuantificación, y la vida ciudadana con la difusión de las relaciones mercantiles donde las matemáticas son de uso cada vez más amplios sectores sociales. La nueva sensibilidad prioriza lo "visible" en tanto el mundo es fuente de representación "refleja" sistemática y elimina incertidumbre al hacerlo explicable desde un soporte mecánico, previsible y manipulable.

Desde esta perspectiva, el cuerpo es también "un mecanismo": "res -sustancia- extensa" regida por leyes inmutables, donde cada efecto es un producto necesario de una causa. La mente "res -sustancia- pensante" es concebida únicamente como una forma de racionalidad -ratio- y como una sustancia independiente.

Representación y orden. El cuerpo urbano

1. Cuando Brunelleschi aplicó la geometría y el cálculo en el proyecto y construcción de la cúpula de Santa María di Fiore en sustitución de la tradición empírica medieval, podría decirse que se inauguró el tránsito de la imagen representativa al espacio urbano.

"El siglo XV italiano produce un discurso original sobre la ciudad porque esta cesa entonces de ser considerada como reflejo de una ciudad divina...y porque, por primera vez desde la Antigüedad, es posible interesarse en las creaciones humanas y necesario de sondear su fundamento racional, aún más precisamente porque la ciudad aparece como un campo de creación, un lugar de creatividad... Ilustrando el nacimiento de una nueva episteme con la misma autoridad que la investigación filológica, la reflexión sobre el arte, el realismo histórico y, también el discurso sobre la higiene y los primeros intentos de planimetría que se desarrollan paralelamente, se instaura una primera objetivación de lo urbano"¹².

Por otra parte y con el perfeccionamiento del método perspectivo por León B. Alberti, se obtiene en el "espacio representativo"¹³ una episteme similar a la que, desde Copérnico a Giordano Bruno, se opera en

¹² Notas preliminares de una semiología del espacio urbano, F- Choay, 1975, Ed. Cátedra, Barcelona.

¹³ Aludimos al cuadro

el espacio astronómico con el sistema heliocéntrico. De allí la configuración de un orden reflejo y universal en función de lo observable. No obstante esto, la tradición aristotélica siguió perdurando a través la lógica formal y los elementos geométricos puros como representación de esa estructura racional, de ese orden cósmico y su finitud.

*"El movimiento rectilíneo es algo que, a decir verdad, no se encuentra en el mundo. No puede haber movimiento rectilíneo natural. El movimiento rectilíneo es infinito por naturaleza y como la línea recta es infinita e indeterminada, es imposible que un móvil dado tenga, por naturaleza, el principio de moverse en línea recta, hacia donde es imposible llegar, ya que no hay término en el infinito. La naturaleza como dice Aristóteles, no emprende un movimiento hacia donde es imposible llegar"*¹⁴

En este marco el círculo -que no tiene ni principio ni fin, que no aleja ni acerca- constituye una figura privilegiada, la recta por el contrario se define como no-natural.

*"Sobre un plano horizontal realizado sobre la Tierra, en un plano tangente a la superficie de la Tierra, un cuerpo estaría en situación totalmente inestable... Al moverse sobre ese plano se alejaría del centro del mundo y en consecuencia, se elevaría. Su movimiento sería pues, violento y de hecho, comparable al de un cuerpo que sube por un plano inclinado, es decir por un plano ascendente: no sólo podría prolongarse indefinidamente, sino que, al contrario, tendría que detenerse por necesidad. El único movimiento que sería natural y no violento, el único movimiento que haría que un cuerpo se elevara o bajara, el único que haría que un un cuerpo se acercara o alejara del centro sería el que siguiera sus contornos; sería en consecuencia un movimiento circular"*¹⁵

Dicho de otro modo, el *plano horizontal real* es naturalmente una superficie esférica, de donde habría una **realidad-natural-racional**, reflejo de lo **verdadero** y contrapuesto a lo aparente percibido por los sentidos.

*"Ojalá este autor¹⁶ no se hubiese molestado tanto intentando hacernos comprender a partir de nuestros sentidos que el movimiento de los cuerpos que caen es un simple movimiento rectilíneo y no de otra clase, ni se queje ni enfade de porque una cosa tan clara, tenga que ser puesta en duda. Pues de este modo el autor da a creer que aquellos que dicen que tal movimiento no es rectilíneo en absoluto, sino circular parece que ven la piedra moverse visiblemente describiendo un arco, puesto que él se dirige a sus sentidos en lugar de dirigirse a su razón para clarificar el efecto. No es éste el caso Simplicio; pues justamente que yo nunca he visto y espero no ver que la piedra no caiga de otro modo que perpendicularmente, por eso si creo que así aparece a los ojos de todos. Por tanto, es mejor prescindir de la apariencia en las que todos estamos de acuerdo y hacer uso del poder de la razón para confirmar su realidad o patentizar su falacia"*¹⁷

Este concepto **-realidad-racional-natural-** se opone implícitamente ("...yo nunca he visto y espero no ver...") a lo **irreal-irracional-artificial** y conjuntamente su reflejo formal en la idealidad geométrica.



En la creación de imágenes, esa formalización fue adoptada por Rafael como exponente significativo; en él: "el círculo es la figura más simple y más perfecta...", de manera que este organiza la composición resultante de ese orden ideal, "...el gran fresco de la Disputa del Santo Sacramento, está ordenado con arcos de círculos con centros fuera de los límites de la obra; finalmente tres círculos que entrelazan estrechamente estructuran la compleja organización de la Transfiguración del Vaticano. Cada personaje, a pesar de la espontaneidad de sus gestos, de la libertad de sus trazos, se inserta con perfecto rigor en esa geometría y garantiza, al plegarse a ella sin esfuerzo, naturalmente la euritmia como cualidad implícita de su generador, el círculo y su poder teológico..."¹⁸

Por otra parte, el orden visual también contiene la idea de unicidad como expresión correcta y lógica, de

¹⁴ Diálogos - Galileo.

¹⁵ ibidem

¹⁶ ibidem (en referencia a Chiaramonti)

¹⁷ ibidem

¹⁸ La géométrie secrète des peintres, Ch. Bouleau, 1972, Ed. Minuit, Paris.

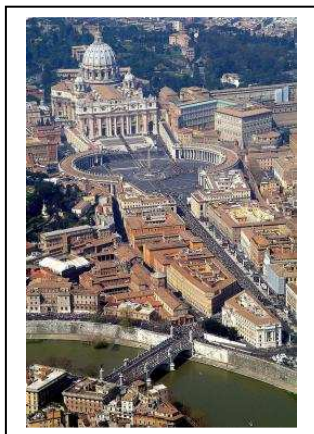
ese orden natural-estable y esa expresión remite al punto único reflejo de la finitud: el centro del círculo y el centro de la esfera. A ellos les corresponde el papel ordenador de la cosmogonía renacentista, todo confluye en ellos, las líneas de fuga de la perspectiva y el movimiento de los cuerpos: "... sólo el movimiento hacia abajo, *deorsum*, es pues natural (todos los cuerpos graves caen) porque posee un fin natural; el movimiento hacia arriba *sursum*, no lo es, todos los cuerpos son pesados, de modo que ese movimiento (hacia arriba) es violento y no tiene fin natural: se puede subir indefinidamente..."¹⁹

Podemos decir que la noción de espacio que se inaugura en la concepción renacentista responde a un orden en el que la **realidad** está unívocamente vinculada con lo **racional-lógico** reflejo de lo **natural-verdadero**, representado a través de lo finito, centrado, circular y dualmente opuesto a lo **irracional-ilógico** reflejo de lo **falso-artificial** que está representado por lo infinito, rectilíneo, des-centrado.

2. El espacio Barroco parece ser el de Johannes Kepler²⁰, que al descubrir que la órbita de Marte describía una elipse y no un círculo, trató de atribuirlo a un "*artificio de la razón*" guardando muy bien de no hacer público la alteración de la idealidad de lo perfecto-circular.

"Este pensamiento -el de lo infinito- conlleva no sé que horror secreto...uno se encuentra errante en medio de esa inmensidad a la cual se ha negado todo límite, todo centro y por ello mismo, todo lugar determinado".²¹

La concepción de ese "*horror secreto*" de Kepler es precisamente la subversión de un orden idealizado, centrado e inmutable que se trastoca ante la certidumbre abstracta del cálculo que permite determinar las órbitas elípticas y por esa vía la noción de un universo infinito, des-centrado, y en movimiento. Esa perturbación del círculo que es la elipse, también aparece expuesta en la configuración del espacio representado en la imagen artística, la arquitectura y el espacio urbano de la ciudad barroca. Allí donde la organización geométrica se descentra, "... los gestos en su exceso ya no pueden conformarse según el círculo; sino que se ensanchan, se dilatan, sus curvas se prolongan, se mueven, huyen hacia los bordes..."²²



La ciudad barroca se presenta como una trama abierta no referida a un único centro ordenador, sino que prolonga el discurso arquitectónico a la escena totalizadora de lo circundante, "*las líneas de progresión toman entonces más importancia que el objeto a que conducen. La explanada de acceso a San Pedro tiene más interés que la fachada que se encuentra a su fin*"²³.

Así, "*la imagen barroca instaura lo escenográfico como marco de la ruptura sorpresiva y teatral de una realidad cambiante, insólita, valorizando lo efímero de las sensaciones, amenazando la perennidad de cualquier orden.*"²⁴

¹⁹ (Diálogos - Galileo)

²⁰ Barroco, S. Sarduy, 1992, Ed. Pirámide, Barcelona

²¹ Los secretos del universo, J. Kepler, 1990, Ed. Planeta-Agostini, Bs.As.

²² Historia crítica de la arquitectura moderna, G. Argan, 1984, Ed. G.Gili, Madrid

²³ La ciudad en la historia, L. Mumford, 1965, Ed. Parainfo, BsAs.

²⁴ La revalorización de la imagen - N. Baliño, 1996, ACD Ediciones, Montevideo

