El cuadrilátero: algunas ideas sobre el cuerpo

Por Jorge Luis Marzo

Instantánea del combate entre Arthur Cravan y Jack Johnson, Plaza de toros Monumental, Barcelona, 23 de abril de 1916.

Que el dadaísmo, y con él una parte importante de las artes escénicas modernas, entrara en 1916 en Catalunya y en España a través de una performance pugilística es una circunstancia que podría servirnos de espejo de muchas otras cosas que acontecieron después. La visión de Arthur Cravan, un artista suizo que huyendo de la Gran Guerra se refugió en Barcelona, enfrentándose a un boxeador profesional, Jack Johnson, para caer molido a golpes en el primer asalto, era toda una declaración de intenciones: "Que se sepa de una vez: no seré civilizado", decía Cravan.

El cuadrilátero surgía así como un espacio espectacular en donde el cuerpo se convertía en soporte, en medio. La exploración del cuerpo, como en los toros o en las procesiones, adquiere en el boxeo un rasgo distintivo: el cuerpo violentado. En la representación de ese cuerpo sólo caba la expresión (de hecho, se publicita), pero no hay espacio para su debate ni tiempo para la reflexión. Uno de los retos de las artes de la performance en España ha sido siempre encontrar un terreno propiamente especulativo, más alejado de lo espectacular y de las pasiones propias del exceso de los

cuerpos que no permiten apreciarlos a distancia: vaciar el ring de parafernalia, aceptando que el escenario se ha convertido en un ring, asumiendo que la incomodidad del público con una parte de la cultura contemporánea no es culpa de ésta, sino su principal motivación.

La historia del cuerpo como imagen y representación, o sea, la historia del cuerpo que se explora públicamente, tiene una extraña geneaología por estos lares. Primero, la evaporación de los cuerpos por la violencia de la explotación, de la guerra y del exilio durante los años 20, 30, 40 y 50. Luego la violencia impuesta por una dictadura de cuaresma, cárcel y bienestar social, en donde el cuerpo queda sujeto a la hipocresía social de estado, a la peligrosidad administrada desde arriba y a las correspondientes ostias en las comisarías. Malos tiempos para una exploración pública y creativa del cuerpo, como intentaron artistas como ZAJ, como Esther Ferrer, como Jordi Benito, como Albert Vidal, siempre bajo la amenaza del menosprecio general cuando no de las sanciones pertinentes. El 1 de febrero de 1975, un policía obliga a retirar del escaparate de un comercio de Cáceres una reproducción de *La maja desnuda* por considerarla indecente y pornográfica. Desdén y castigo al unísono. El único cuerpo autorizado era el del torero y su paquete, el de la sueca o la actriz en biquini -cuerpos ajenos, desproblematizados, asepsia política lista para gozarse-, ah! y el brazo incorrupto de la santa, que nunca falta.

A lo largo de los años 70 el cuerpo público deviene pornográfico y reúne a la nación. El cine en Perpignan, Mariano Ozores, las revistas guarras… El *destape* quiso ser el antecedente español de la *perestroika*, pero con tías en bolas. El nuevo Código de Censura Cinematográfica, publicado en 1975 declaraba la "admisión condicionada del desnudo, femenino, siempre que esté supeditado a la unidad total del film, su intención no sea la de despertar las pasiones en el espectador normal y no incida en la pornografía". Pero el país va por otro sitio. La pornografía pronto dejó de ser territorio secreto y se convirtió en una parte sustancial de los contenidos generales editoriales y de la televisión, impidiendo así, de nuevo, la posibilidad de ver los cuerpos más allá de sus sujecciones, de la misma forma que los arneses y las agarraderas impedían que aflorase la expresión natural en los rostros de los primeros retratos de Daguerre. Es lo

que tiene el cuerpo cuando se hace de él una imagen repetible.

Al mismo tiempo, Nazario y Ocaña caminaban Rambla abajo con los huevos fuera. Se trataba de exponer las cosas, cada uno con sus razones, mezclando hedonismo, estética *camp*, anarquismo popular y parodia de la tradición, y haciendo de lo porno declaración política: "Estos son nuestros cuerpos… ¿pasa algo?". El travestismo, representación voluntariamente agresiva de la condición homosexual, iniciaba un proceso de liberación sexual. Una generación relativamente joven hizo fundamentalmente lo que le vino en gana y el cuerpo fue el vehículo de ese desparpajo. En las fiestas del 2 de mayo de 1976, en el barrio madrileño de Malasaña, una multitud desbordó la previsión municipal de lo que tenía que ser la juerga, y acabaron todos encuerados, como recoge la famoso foto de Félix Lorrio. Algo más tarde, en 1983, una banda punk de tías, Las Vulpes, la liaba parda al cantar en TVE el tema "Me gusta ser una zorra", o sea, "que se sepa: no seremos civilizadas". Los cuerpos pasaban a tener adjetivos, pasaban a hacerse plurales. Se abrieron puertas decisivas, los cuerpos "otros", la pluralidad de géneros, todas las alternativas a la "normalidad", que Cravan ya blandiera 60 años antes, y que grupos como "La Fura" interpretó precisamente en cuadriláteros.

El hedonismo, la búsqueda del placer, tanto sexual como identitario, se vió pronto acompañado del dulce sosiego del jaco, que desexualizó los cuerpos; del polvo duro y perpétuo de la perica, que, por el contrario, los sexualizaba al máximo pero convirtiéndolos en falsa productividad. Heroína y cocaína son los polos extremos en los que se columpiaron muchos cuerpos, a menudo implosionándolos, y cortando, otra vez, con la posibilidad de pensarlos. Cuerpos que acabaron como rastros, como sombras y ausencias, en tantas orlas universitarias, en tantas fotos con la paella a pie de playa. Los años 80 despeñaron muchos cuerpos por los acantilados de un frenesí necesario, deseado y urgente. No había tiempo para el futuro ni nada que recuperar de la memoria más inmediata, pero al mismo tiempo se escribía el futuro y se contaminaba la memoria, mientras se perdía la oportunidad de pensar los cuerpos, sus proyecciones, sus políticas. El libro quedó vacío: ni se quiso ni se tuvo tiempo suficiente de escribirlo. Bueno, no exactamente vacío. Más bien fue escrito con tipografía

administrativa. Políticos "posmodernos", periodistas de magazine y escritores parasitados por el anhelo de una normalidad y una democracia imposibles escribieron los párrafos: la *movida*, en donde los cuerpos eran presentados "borrosos", como emblemas de un país en movimiento. No hay mejores metáforas que la conocida arenga del alcalde Tierno Galván en un concierto en 1984: "Rockeros: el que no esté colocado, que se coloque... y ¡al loro!", o el "tren de la movida", un viaje fletado en 1986 por la Comunidad de Madrid y el Ayuntamiento de Vigo, oficialmente titulado *Madrid-Vigo, encuentros en la vanguardia*, con el fin de poner en contacto la marcha de las dos ciudades e ir creando marca. Copas gratuitas, frenesí autorizado, cuerpos al borde. La hija del presidente madrileño Leguina -ambos en el tren-, perdida entre los brazos de unos punks borrachos hasta las cejas. La nueva marca socialista; un país, que como dijera el presidente González, "entraba en el tren de la historia".

Y llegaron los 90, y con ellos el sida, la enfermedad que hizo posible observar la vitalidad de la cuaresma, que muchos creían finiquitada: regresó la estigmatización del cuerpo peligroso, lo sexual convertido en liminal. De nuevo ausencias, pero ahora bien presentes. Arzalluz declarando ufano que el sistema público de salud en Euskadi era tan bueno que "incluso" atendía a los enfermos de sida. El sida no solo golpeó los cuerpos individualmente, sino los cuerpos sociales que se habían gestado en los 70s y 80s. Cuando el artista cordobés Pepe Espaliú, enfermo de sida, realizó su conocida acción *Carrying* (San Sebastián, 1992, y Madrid, 1993) en la que era porteado en andas de pareja en pareja de manera que el cuerpo descalzo del enfermo nunca tocara suelo, pudimos comprobar lo que el propio artista había adelantado con respecto a la relación entre la enfermedad y la creación: “El sida fue el golpe de viento que precipitó la entrada en lo real, que deshizo el encantamiento malévolo, la coartada, en que transitaba hasta entonces el discurso del arte”.[1]

La idea de la caída, siempre presente en la obra del cordobés, reunía en esta acción toda una nueva visión del cuadrilátero, centrada ahora en un cuerpo que desciende en cámara lenta. No era una visión de derrota y sufrimiento, sino de complicidad y amor:

1 Juan Vicente Aliaga, “Háblame, cuerpo. Una aproximación a la obra de Pepe Espaliú”: http://www.accpar.org/numero1/aliaga.htm

una apuesta por descentrar la reflexión ensimismada del cuerpo doliente y derivarla hacia una discusión política, colectiva, capaz de ser eficaz para deshacer los enquistamientos de tantos años de banal espectáculo. El ring debía dejar de ser ese escenario de la alienación y pasar a ser intervenido por todos, cortocircuitado, sin esperar que el vencido cayera al suelo noqueado: estar listos para poner la mano y evitar el golpe. Pocos siguieron los pasos y acabó triunfando la administración sanitaria del problema, mediante la cual el cuerpo sigue individualizado, entubado y estadístico. Algunos de esos pasos han venido de aquella parte del mundo de las artes de la escena capaz de sustraerse a las técnicas consensuales de la transición, y encaminada a contaminar el dulce estado de las cosas: body art, post-porno, post-cabaret, danza, tecnoperformance, happening… terrenos en los que desplegar interpretaciones, no meras expresividades.

Pero, en general, ¿qué vino después del cuerpo post-sida? El espectáculo, ya no de los cuerpos, sino de la psicofagia que los interpreta: la voracidad catódica de las *velinas* berlusconianas, de las vedettes, de los cuerpos meramente consumidos en la fama, en la marca benettoniana de la pornografía clínica. Los quioscos llenos de videos y fotos porno, al lado de los tebeos infantiles y de los coleccionables. Como si eso fuera lo más normal del mundo, como si aquí hubiéramos integrado las sexualidades como en ningún otro sitio, aunque los telediarios enseñaran cada vez más las palizas domésticas a las mujeres. Dislocaciones propias de no haber pensado nunca el cuerpo, siempre en la vorágine de su vivencia, continuamente personalizada y rara vez politizada.

Y ahí estamos hoy. El cuadrilátero sigue ahí. Las violencias impuestas o autoimpuestas sobre él han dado como resultado una total domesticación del espacio de batalla. El ring ha acabado siendo gestionado por la Televisión Digital Terrestre (meras actividades de cultura contable) y por las industriales al uso que, gracias a los procedimientos administrativos estandarizados, separan automáticamente el "grano de la paja" en sus programaciones culturales públicas. No hay nada más necesario que recuperar la conflicitividad del cuadrilátero, aunque sea para desmantelar simplemente su historia. No hay nada más urgente que poner al público ante la tesitura de explorar: además, o lo hace o se aburre. Decirle con claridad que se le ofrece el ring para el combate

político de las imágenes, para contar también la violencia de lo público, no solamente la violencia o el amor sentidos individualmente.

Sin embargo, no nos engañemos, el cuadrilátero es presentado a guisa de pura competencia (competitividad) administrada. El objeto real de esa gestión ha sido la mercantilización del deseo, del cuerpo fornido, del cuerpo canónico, del cuerpo capital, victorioso, con el cinturón grandote de campeón en la barriga; también, desde luego, el del cuerpo teratológico, el del monstruo, el del freak, el del muerto con la cabeza reventada. El ring se ha convertido en la metáfora de la propia gestión del deseo: la del productor, la del espectador, la del gestor, la del reproductor. Es el deseo de acabar con lo que tiene de real el cuerpo en el mundo de la imagen. Cuerpo y propiedad se pelean cada vez más, se encuentran menos a gusto juntos. Por ejemplo, es intolerable la visión del cuerpo real en el escenario de la catástrofe o del éxito, paradigmas del espectáculo de las imágenes. Queremos ver la desagradable realidad de la intemperie y la desgracia, pero es gracias a la expropiación del cuerpo (siempre sangrante o ausente) que los medios la convierten en algo digerible. De eso va la administración del ring. La fantasía se convoca como motor de visualidad y la realidad queda relegada a un activo contaminado, que es necesario colocar en el “banco malo”.

En la interesada confusión entre medio y fin, el espectáculo deviene aún más alienante si cabe: el escenario es el simple receptáculo de lo que debe ser visto pero despojado de socialidad. En los casos que hemos comentado (cuaresma, pornografía, hedonismo, movida, sida, circo...), en referencia a las imágenes que se han tratado de consensuar en España sobre el cuerpo público, siempre éste es presentado como una evidencia cultural, separado de lo social. De esa forma, las políticas que administran las expresiones y las emociones construyen su legitimidad en el mero objeto de contemplación, vaciando las razones que hacen posible pensarlo. El cuadrilátero se convierte en razón de estado, en aparato momificador de todo aquello que quiere ser *incivilizado*, cuando en realidad -es bueno no olvidarlo-, es sobre todo un lugar para darse de hostias. También el público presente.