

Tesina de grado:

Los cuerpos dolientes de los tobas

Carrera: Ciencias de la Comunicación.

Tutora: Felisa Santos.

Autor: Jorge Adrián Couto.

Dni: 30860671.

Teléfonos: 15-6751-7585 o 4958-1421.

Mails: jor_serie2@hotmail.com

jor_couto@yahoo.com.ar

Índice

-Introducción	Pág 3
-Eje 1: Una revisión histórica de las imágenes del dolor, la muerte y lo óseo. Pág 7	
Flagelantes y estigmatizados.....	Pág 7
La inundación ósea.....	Pág 10
Las heridas barrocas.....	Pág 16
-Eje 2: La biopolítica como marco poroso hacia una sensibilidad negativa frente al dolor y la muerte.....	Pág 26
Los dos peligros.....	Pág 28
-Eje 3: Nuestros dolientes.....	Pág 37
Las imágenes precedentes.....	Pág 49
Campos de exterminio nazis.....	Pág 52
Los tobos y la nuda vida.....	Pág 54
-Eje 4: La soledad.	
El dolor grupal.....	Pág 58
Los dolientes solitarios.....	Pág 63
-Conclusión.....	Pág 72

Introducción

La idea de la tesina surgió durante la cursada del seminario sobre el barroco impartido por Felisa Santos. Mientras analizábamos la construcción de los cuerpos dimos cuenta de otro tipo de representaciones que estaban en clara contradicción con las contemporáneas. Parafraseando a Burckhardt era un “*salvajismo expresivo*” donde reinaban los alaridos, las heridas y la sangre; ese dolor que desbordaba de todos los cuadros me mostró un abismo con nuestro horizonte cotidiano. Pero esta forma de expresar, en sí, no era tan revolucionaria comparada con las predecesoras ya que el sufrimiento fue un elemento constante desde los comienzos de la humanidad, y en realidad, fue algo que empezó a excluirse de la sociedad sólo desde el siglo XVIII.

Dado el paulatino retiro del dolor en las imágenes, comencé a buscar un *corpus* que tuviese un gran alcance, algo similar al arte barroco que tuvo además de una difusión aristocrática una fuerte impronta en el campo popular (ya que decoraba las iglesias y las fiestas); fue entonces cuando encontré, después de algún tiempo, las fotografías de los tobos en la prensa gráfica. Vale aclarar que esto fue problemático ya que no es fácil hallar dolor en las imágenes contemporáneas de la Argentina, pero a su vez me ayudó a pensar cómo el dolor fue excluyéndose del entramado social, despertando en mí algunas posibles respuestas del motivo de la segregación. Si bien es verdad que “de manera significativa el mal y la enfermedad del cuerpo sufriente han servido de tema mayor y masivo en las artes plásticas contemporáneas”¹, también es verdad que dicho arte se ha

¹ Wunemburger, Jean- Jacques. *La vida de las imágenes*. Buenos Aires, Jorge Baudino: Universidad nacional de General San Martín, 2005.

encarcelado en *ghettos*, (conocidos como museos y exposiciones) y ha perdido esa difusión que supo tener.

Con todas las imágenes lo que se buscó fue mostrar las diferentes formas de considerar el cuerpo y sus contrastes, pero para ser sincero la tesina es una trama de concepciones que producen una fuerte tensión por la divergencia que hay entre ellas (por los diferentes registros de los cuerpos que se plasman). Para poder hablar de las imágenes de los tobas tuve, irremediabilmente, que mirar producciones pasadas para mostrar las diferentes estructuraciones con respecto a los cuerpos y generar así cierta profundidad en el análisis (especialmente en el eje 1).

El elemento en común en las fotos de lo tobas es la paulatina aparición del esqueleto y teniendo en cuenta esa morfología di cuenta de la gran relevancia de los huesos en el arte antecesor al siglo XVIII y como estaban presentes en la gran mayoría de las imágenes (para poder compararlas); a su vez vamos a ver las dos significancias de la calavera en aquel fluir histórico (anticipo y certificado de la muerte).

Las imágenes no son islas, se encuentran en un entramado que fluye en una corriente, por eso era necesario ver un poco el *afuera* y no centrarnos sólo en las imágenes. Allí radica la intención del eje 2, ya que analizaremos como la biopolítica administrativa crea marcos porosos para una estética y una sensibilidad alejada del dolor y la mortalidad; esto ocurre porque la biopolítica genera relaciones que invaden la vida generando un “*adecuado desarrollo*” de la población, administrando su ampliación y cuidado para su expansión temporal y su “calidad”, las medidas masivas generaron cuerpos útiles para un capitalismo que estaba emergiendo. Así las relaciones de poder centradas en la vida de la población empiezan a escindirse de lo putrefacto y las osamentas.

Antes, las sociedades eran *acariciadas* por relaciones soberanas, y el poder del soberano residía en que si existía una amenaza a su figura podía quitar la vida del que él decidiera. Estas relaciones protegían el territorio, ante cualquier cuestionamiento o invasión se establecían fuertes relaciones de captación generando *golpes* a la vida o extinguiéndola en campos de empalamientos u hogueras tumultuosas. El poder del soberano sobre la vida residía en que podía tomarla y destruirla con sus manos. Estas relaciones de poder estaban entramadas con *las producciones* de la sociedad, por eso en sus imágenes bailaban los esqueletos, explotaban las heridas, la sangre, los despellejamientos, los clavos, a fin de cuentas se expresaba con cuerpos dolientes y la muerte era una constante. Como diría Ariès la muerte, al igual que el dolor, estaba *domesticada* como los perros, ya que vagaban junto a las casas, las plazas, cerca de las iglesias y los mercados. Pensemos por un instante en la cantidad de sufrimiento al que se exponía cada individuo de esas épocas en las guerras recurrentes, donde también el pueblo era llamado al frente de la batalla con su hoz (la cual hacía pocas horas había servido para la cosecha); la muerte era lo que hoy es un perro, la gente se detenía a verla, se reía y disfrutaba de sus alaridos. En este contexto veremos cómo se develan las imágenes relevantes a la tesina en contraposición a la de los tobos que se encuentran nadando en otras aguas que no son soberanas sino administrativas de lo biológico; en todo momento el análisis será forzosamente contextual.

En el eje 3 ya ingresaremos fuertemente en las imágenes chaqueñas haciendo la distinción según el territorio, ya que los cuerpos en el hospital aparecen cubiertos con ropa y en las aldeas se muestran “en cueros” haciendo visible sus huesos prominentes que atrapan al espectador. Posteriormente, en el mismo eje, mostraremos fotografías con cuerpos fisonómicamente similares a los tobos, los cuales paradójicamente son productos de los peores sitios de detención de prisioneros (Andersonville y los campos nazis) y

están inmersos en el marco de guerras cruentas, cosa que no ocurre con los aborígenes ya que flotan en décadas de *democracia*. Por último en el eje 4 analizaremos la soledad que sobrevuela alrededor de los tobas y se compararán con imágenes con el mismo carácter pero de otro tiempo histórico, veremos el paso de un dolor grupal a un sufrimiento solitario.

Hay algo que subyace toda la tesina. La biopolítica administrativa y su desarrollo desde el siglo XVIII fue delineando al dolor y la muerte como los *peligros* dentro de la población. Lo indignante es que el ejercicio de la biopolítica y la democracia reduce a los tobas a la *nuda vida* transformando sus cuerpos en lo que ellas han definido como lo peor y les imprimen la muerte tras el retiro de la musculación, “la muerte está ahí, la veo y me grita”. Hay que tener en claro esta posición hipócrita, los tobas son marginales por estar al margen de la *población políticamente relevante*, son como dice Agamben, mera Zoé. Así se puede dar cuenta de la perversa mentira de nuestra biopolítica, la cual no es democrática porque hay sectores que no ingresan en la definición de población y de esta forma “la democracia puede igualar la peor de las dictaduras”.

Eje 1: Una revisión histórica de las imágenes del dolor, la muerte y lo óseo.

En el siguiente capítulo me propongo hacer un pequeño (pero no por eso menos intenso) recorrido por algunas imágenes de cuerpos dolientes que han ocurrido durante la Edad Media y el Barroco, a manera de introducción al tema central del trabajo: la representación de cuerpos dolientes en la actualidad que se centra en las imágenes del sufrimiento de los aborígenes tobas, verdadero núcleo del trabajo. Creo fervientemente que no se puede ver la profunda dimensionalidad del dolor actual sin remontarse a aquellas y en este movimiento comparo el trato o la representación de dolientes en otros períodos históricos que manifiestan claramente otra forma de considerar el dolor.

Primero sería prudente aclarar que dentro de la Edad Media desarrollaré dos formas de cuerpos dolientes, los flagelantes y los estigmatizados, pero no haciendo hincapié en las imágenes o representaciones que se han hecho de éstos, es decir éste no es un trabajo iconográfico sino que se pretende pensar cómo se construye e interpreta el propio sufrimiento en épocas distintas a la nuestra.

Flagelantes y estigmatizados

Dicho todo lo anterior habría que comenzar a mirar dos fenómenos del Siglo XIII², los estigmatizados y los flagelantes, porque es en éstos que se apunta en forma directa a la temática del cuerpo doliente. Ambos trabajan el cuerpo en forma sufriente para “conectarse”, con el cristianismo y más específicamente como identificación al cuerpo del hijo de Dios, en un intento en el que se buscaba ser la misma carne que Jesús.

En los comienzos del Siglo XIII aparecen los estigmas y para tener en claro que se lo vivía como una bendición es preciso definirla como la aparición de rastros de la pasión de Cristo en el cuerpo de una persona; era Dios el que elegía a un fiel para que pueda sentir el dolor de Jesús, o mejor dicho para que la carne del católico o el practicante se convirtiera en el cuerpo doliente del hijo de Dios. Pero no cualquiera podía ser agraciado con tan “magnífico milagro”, sino que sólo le ocurrían a un grupo muy selecto de fieles. Vale la pena aclarar que este fenómeno era ajeno a la voluntad de a quien le sucediera. El primero en hacer una referencia más o menos clara a los estigmas fue San Pablo en la carta a los gálatas: “(...) llevo en mi cuerpo las marcas de Jesús”³, aunque pareciera que él los sufrió, muchos investigadores creen que es sólo una metáfora.

Una de las primeras, o por lo menos la de más difusión, fue la estigmatización de San Francisco de Asís. En el año 1224, San Francisco y algunos discípulos subieron al Monte Alverno para ayunar y rezar, pero luego de un mes Francisco tuvo la visión de Jesús crucificado y al volver en sí se dio cuenta que tenía las marcas de los clavos en sus extremidades. Luego de la trascendencia de este caso comenzaron a aparecer más personas que presentaban los signos de la pasión.

² La selección de este siglo para hablar del sufrimiento corporal es arbitraria, ya que desde los cimientos de la humanidad ha habido construcción de los cuerpos en forma de dolientes, aunque pareciera que la figura del Cristo doliente se inicia en esta centuria.

³ *La Biblia*. Latinoamericana. Quito, 1989.

La estigmatización, “a partir del Siglo XIII, tiende a convertirse en un sello de santidad”⁴; lo importante aquí era que no cualquiera podía ser bendecido por Dios para poseer el cuerpo doliente de Jesús, solo los fieles cristianos que tenían una profunda vida ascética podían ser agraciados (recalco el hecho de que no era voluntario). Por ende, dentro de los eclesiásticos había una “necesidad de ser” cuerpo doliente, de sufrir lo mismo que el Dios hecho hombre, este cuerpo doliente era el nexo o la unión entre la divinidad y lo humano, el contacto o el acercamiento se realizaba por el cuerpo, pero en su estado de dolencia.

El otro fenómeno eran las flagelaciones, también desarrolladas en el siglo XIII, a diferencia de las estigmatizaciones éstas eran voluntarias. Tuvieron arraigo en los píos laicos y en manifestaciones populares, más que nada en la “semana santa”. Para finales del siglo XII proliferaron una cantidad importante de “cofradías”, las cuales eran asociaciones que alababan la pasión y se propiciaban el dolor públicamente, similar al de Cristo. Ya para el Siglo XIII, en cada semana santa había largas procesiones de autoflagelaciones públicas.

La idea era establecerse los dolores, o mejor dicho, no había que esperar a ser bendecido por Dios, uno mismo tenía que “trabajarse” para padecer el cuerpo sufriente de Jesús, y este se construía a golpes, latigazos y coronas de espinas. Entre los autoflagelantes había una “necesidad” de sufrir, y por ende una necesidad de padecer el dolor y de tener las llagas del mesías.

En el año 1260 hubo una gran manifestación de flagelantes en Perugia y aquí la cúpula eclesiástica decide actuar. La iglesia Católica, obviamente estaba en contra de los movimientos flagelantes, era impensado que unas personas que no tenían una vida ascética o no eran fieles, o dicho de una forma más dura, que **cualquiera** pudiera ser

⁴ Le Goff, Jacques y Truong, Nicolas. *Una historia del cuerpo en la edad media*. Buenos Aires. Paidós, 2005.

bendecido con ser el cuerpo de Cristo. Lo central aquí es que no podía uno mismo crearse el cuerpo, ya que solo Dios bendecía con éste; el cuerpo divino no podía ser una invención humana. La iglesia estaba en una encrucijada, porque no iba a permitir que cualquiera imitase el cuerpo de Cristo, pero también había una creciente necesidad de ser sufriente, entonces: “La iglesia mantiene su control ensanchando los períodos en los que la alimentación de los fieles está sometida a restricciones. A partir del Siglo XIII, el calendario alimentario comprende la abstinencia de carne tres veces por semana, ayunos de Cuaresma, de Adviento, de témporas, de vísperas de fiestas y de los viernes”⁵. La respuesta a la necesidad de ser doliente fue un aumento a las restricciones alimentarias. El anhelo por ser sufriente sería saciado a través del estómago y sus dolores por la falta de ingesta de comida, no por las heridas de Jesús.

A diferencia de los estigmatizados, que manifiestan la “bendición de ser”, los flagelantes exhiben una “necesidad de ser cuerpo doliente”. Ambos articulan o se conectan con el plano divino por medio de un cuerpo doliente, y éste representa lo más santifico pero a su vez lo mundano, era como el **pliegue** entre el plano espiritual y el corporal. En ambas prácticas el cuerpo doliente era la manera de representar lo más sacro de la Europa medieval, a Jesús.

Por último, el conflicto suscitado entre la cúpula cristiana (aquí también están incluidos los “bendecidos” por los estigmas) y los flagelantes, se centra entre la masificación⁶ de ser el cuerpo doliente de Cristo (trabajo accesible por todo ser humano) y una visión más elitista del ser este cuerpo (los más ascéticos); en una forma más simple la Iglesia expresaba un esquema similar al: “ustedes tengan hambre, nosotros, los bendecidos, además doleremos como el cuerpo sagrado” (es una expresión mía). Esto tiene que ver también

⁵ Le Goff, Jacques. *Opus cit.*

⁶ Cuando uso esta palabra debe entenderse como una práctica popular llevada a cabo por una gran cantidad de personas.

con el problema que no es menor de si la salvación viene únicamente de la gracia divina o si el creyente puede salvarse por sus obras. Discusión que teñirá los siglos futuros.

La inundación ósea

“El nacimiento de la imagen está unido desde el principio a la muerte”⁷, no rastrearé los comienzos de las imágenes, sino algunas del siglo XV, donde también desborda la muerte.

En cuanto a fluido de imágenes y representaciones hay una crecida temática y repetitivos personajes, resuenan los fémures, los húmeros, las costillas y las calaveras como en la “danse macabre” de Saint- Saëns, donde la muerte toca su violín llamando a los difuntos y se puede escuchar las respuesta con sonidos óseos (imitados por el xilófono), si bien el autor es del siglo XIX esa melodía tiene una inspiración en el arte macabro medieval (toma correctamente una sensibilidad de la época). Con esto, trato de describir la importancia de la imagen de los huesos en Edad Media, para esto nos centraremos en algunos “artesanos” de la época.

Le Goff nos enseña que gracias a las pestes que azotan y exterminan gran parte del viejo continente, surge por el siglo XIV un arte macabro que “golpea a los espíritus con el terror de la muerte y con el aborrecimiento del cadáver que se desarrolla en el siglo XIV (...) se prefiere entonces la representación del cadáver al esqueleto, juzgado más amable y casi cómico”⁸, los esqueletos son más simpáticos y no generan el rechazo de un muerto. “El arte nace funerario y renace inmediatamente bajo el aguijón de la muerte”⁹, dicho nacimiento viene porque el hombre primitivo pintaba con elementos de lo muerto (sangre, vísceras etc.) y trataba de explicar la muerte, que era el mayor de los misterios a

⁷ Debray, Régis. *Vida y muerte de la imagen, historia de la mirada en occidente*. Barcelona, Paidós, 1994.

⁸ Le Goff, Jacques y Truong, Nicolas. *Una historia del cuerpo en la edad media*. Buenos Aires, Paidós, 2005.

⁹ Debray, Régis. *Vida y muerte de la imagen, historia de la mirada en occidente*. Barcelona, Paidós, 1994.

comprender. Entonces desde un tiempo casi exageradamente antiguo los huesos y en especial la calavera son el recuerdo o el anuncio de la muerte como un acontecimiento virtual y concreto de carácter ineludible. Tal como afirma Le Goff comienza a fluir un arte macabro donde los huesos y los cadáveres son los protagonistas, nosotros nos centraremos en los primeros, para esto veremos dibujos sobre el “arte macabro”.



Totentanz del año 1455

En los muros de cementerios y de algunas capillas aparecen en el S XIV y en el XV imágenes de hombres tomados de la mano con esqueletos, realizando largas cadenas, las figuras esqueléticas son similares entre si mientras que las humanas tienen una gran diversidad en cuanto a sus vestimenta y una gran diferencia jerárquica, ya que los muertos salen a bailar con reyes, con los clérigos, con lo niños y con el pueblo¹⁰; debido a las grandes pestes este arte ayuda a mostrar la idea de la fragilidad de la vida y el acecho constante de la muerte. La danza que realizan con los esqueletos es festiva y los llamados a danzar no tienen otra reacción que el esbozo de una risa, mostrando lo que Le Goff describía como el carácter simpático de los esqueletos.

¹⁰ Como se ve en el libro *Totentanz* del año 1455 aproximadamente.

Las pinturas del anatomista¹¹ Vesalio, están plagadas de esqueletos erguidos y con poses de entera vitalidad, estos esqueletos están “vivos” ya que realizan movimientos que hacen los hombres, tales como mantenerse en pie cruzando las piernas observando una calavera y sosteniéndose el cráneo, tratando de desentrañar los secretos que esta oculta; en estos dibujos el esqueleto huye o sale de las musculaturas y de la piel.



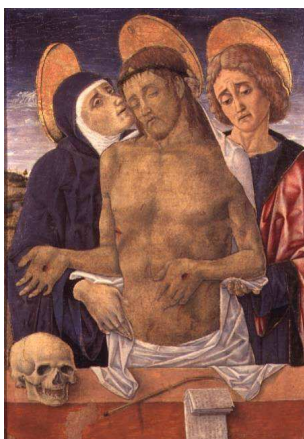
También hay otras donde aparece un cuerpo parado con algunos músculos que le caen del brazo, donde su índice le apunta a la cabeza. Vesalio muestra, por momentos, un cuerpo desgarrado: de músculos, de piel, y hasta “limpiado” del todo (pero no por eso quitado de humanidad, sino todo lo contrario), donde se ve el esqueleto sin rastro carnal. Como parte de un libro de anatomía, sus figuras gozan de una soledad absoluta, mostrándose ya que ellos, y sus detalles, son el centro de toda su elaboración.

¹¹ En el tratado de anatomía: *de humanis copore fabrica*. Publicado en 1543.



Van Der Weyden, Rogier. *El descendimiento*. 1435.

Rogier Van Der Weyden en su cuadro del *descendimiento*¹² donde Cristo ya está muerto y es bajado de la Cruz en medio de desmayos y lagrimas de sus seguidores, deja ver algo en la parte izquierda, una calavera en el suelo indicando la muerte del salvador, y no solo eso ya que el cráneo está mirando el descendimiento del cuerpo muerto y más específicamente sus órbitas apuntan al lanzazo y a la hemorragia que generó. Y como si fuera poco el cuerpo cae inclinado hacia la impaciente calavera o la muerte.



¹² Van Der Weyden, Rogier. *El descendimiento*. 1435. Museo del Prado, hay copia en la Capilla Real de Granada

Crivelli, Carlo. *Pietà*. En el Ubino Palazzo Ducale.

Crivelli, Carlo. *La Crucifixión*. 1485.

Por su parte Crivelli en la *pietà*¹³, realiza un movimiento contrario, Jesús está parado junto a la cruz antes de cargarla a hombros, vuelve a aparecer una gran y amarillenta calavera indicando que la muerte está acompañando de cerca al mesías, que caminará junto a él en la procesión y que tomará su cuerpo cuando esté colgado en la madera. En la pintura de *la crucifixión*¹⁴ de Crivelli, María y Juan lo observan desconsoladamente, mientras que a los pies Cristo se encuentra el aviso de la muerte inminente e inexorable, una calavera.



¹³ Crivelli, Carlo. *Pietà*. En el Ubino Palazzo Ducale.

¹⁴ Crivelli, Carlo. *La Crucifixión*. 1485.

Por último, hay que hacer foco en el cuadro de Hans Memling de la crucifixión *la pasión*¹⁵, aquí Jesús está rodeado de muchas personas, algunos miran al doliente y otros, como María, lloran de espaldas al salvador. La lanza de un soldado (que no posee el uniforme militar típico de los romanos, sino que es el de un contemporáneo al cuadro) a caballo atina con su lanza al cuerpo, y ahí, sobre el suelo hay esparcidos una calavera, fémures, costillas y una mandíbula, dando aviso de la muerte.

El arte macabro o el ingreso de la “música ósea”, en algunos casos anticipa y en otros declara la muerte del hijo de Dios; pero también tiene una función “democratizadora” ya que en su danza declara la fragilidad humana y que no discrimina clases sociales, virtualmente todos somos llamados a bailar junto a él y somos tomados por su mano; y a su vez lo muerto nos mira, nos acecha, nos anticipa y nos indica nuestro futuro.

Si tenemos en cuenta el nacimiento de la imagen en las cavernas neolíticas y su fluir en la historia “de la catacumba a la basílica, y después a las capillas medievales, “cámaras de reliquias” (Duby), se ve al esqueleto “salir” del sótano y ganar en tamaño, en altura, en gloria”¹⁶. El autor apunta a los huesos de los santos pero este “ganar tamaño” de los huesos en general se ve claramente en las imágenes de la época. La importancia ósea en las representaciones pictóricas es innegable, así como también los diferentes significados que se envuelven en sus órbitas craneales.

Las heridas del barroco

Ahora nos centraremos en los cuerpos dolientes de la corriente pictórica y plástica del siglo XVII, conocida más tarde como Barroco, ocurridas mayormente en España e Italia.

¹⁵ Hans Memling. *Passion (Greverade Altarpiece (central panel))*. 1491. Museum für Kunst- und Kulturgedichte, Lübeck.

¹⁶ Debray, Régis. *Vida y muerte de la imagen, historia de la mirada en occidente*. Barcelona, Paidós, 1994.

“Die Barockbaukunst spricht dieselbe Sprache wie die Renaissance, aber reinen verwilderten Dialekt davon¹⁷”[“La arquitectura del Barroco habla el mismo lenguaje que la del Renacimiento pero en un dialecto que se ha tornado salvaje” (traducción de Felisa Santos)], primero aclaro que, esto no solo ocurre en la arquitectura sino también en las imágenes de los cuadros y las esculturas. Si bien no creo que tengan un mismo lenguaje, sino que tienen un mismo “objeto” a representar (imagería católicas), pero si me quedo con la idea de una forma de develar al mundo de una forma más salvaje, y que es propia del Barroco; Jesús ya no se muestra indoloro y con posturas ajenas al sufrimiento. Las imágenes sobre el cristianismo giran a un salvajismo que actualmente parecería “irreverente”, pero que en su momento no lo fue y estuvo muy lejos de serlo.

En el siglo XVII lo mismo las figuras divinas¹⁸ sufren, sus cuerpos son dolientes, lo “divino duele” y ese sufrimiento es terrible. En la Crucifixión de Rubens¹⁹, Jesucristo posee un cuerpo doliente, él está sólo en el cuadro en una imagen de cuerpo entero, sus manos se retuercen por la agonía que le produce el metal clavado en las palmas. Su cara grita al cielo en busca de consuelo que no llegará nunca y su pecho se arquea retorciéndose, en fin, su agonía es incomprensible ya que su dolor envuelve la escena. Jamás se ha visto de esta forma al salvador²⁰.

¹⁷ Burckhardt, Jacob, *Der Cicerone, Eine Anleitung zum Genuß der Kunstwerke Italien*, <http://gutenberg.spiegel.de/burckhard/cicerone/cicerone.htm>

¹⁸ Jesús, los santos y las vírgenes (aunque también hay que tener en cuenta a los dioses mitológicos griegos).

¹⁹ Rubens, *Cristo in croce*. 1613.

²⁰ Sin embargo no hay que dejar de ver el cuadro de Matthias Grünewald *La Crucifixion*, National Gallery of Art, Washington, 1502.



Rubens, *Cristo in croce*. 1613.



Rubens, *Saturno devorándose a un hijo*, 1636- 1638.

También de Rubens podríamos ver, aunque nos alejamos del cristianismo, el cuadro *Saturno devorándose a un hijo*²¹, donde éste está semidesnudo tomado de un báculo y su boca hambrienta y desesperada está hundiéndose en el pecho fresco de uno de sus hijos, el menor entre la agonía y la sinrazón vocifera un alarido que eriza el alma y llega al estómago.

²¹ Rubens, *Saturno devorándose a un hijo*. 1636- 1638.



Gregorio Fernández.
Señor atado a la columna.
1616.

Gregorio Fernández. *Cristo Yacente del Pardo.*

Además de doler, las divinidades, sangran y son abiertas. Para comprender esto es adecuado ver las esculturas en madera de Gregorio Fernández. En la obra *el señor atado a la columna*²², se puede ver el cuerpo semidesnudo y erguido de Jesús, su mirada perdida y sus manos maniatadas a una columna, si bien tiene magulladuras su piel del frente las grandes escoriaciones están en la parte posterior. Su espalda tiene un inmenso torrente rojo, y es tan espeso que no es visible gran parte de ella; sus pantorrillas también se encuentran salpicadas por los pasados latigazos. En el *Cristo Yacente del Pardo*²³, del mismo autor, sus manos están retorcidas, al igual que atravesadas por un profundo agujero dejado por los clavos, la sangre se asoma en el cuerpo ya totalmente lacerado. Su rostro muestra agonía y sangre dejada por la corona.

²² Gregorio Fernández. *Señor atado a la columna.* 1616.

²³ Gregorio Fernández. *Cristo Yacente del Pardo.*



Gregorio Fernández, *el Cristo muerto*.

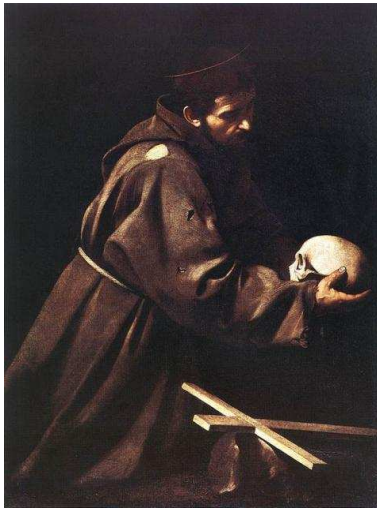
Y en el Cristo muerto²⁴, donde su cuerpo una profundísima e interminable herida producida por un pilum en curdiva²⁵ romano, de esta gran llaga explota sangre hacia el exterior y su rostro es muestra de una profunda agonía anterior. En este “salvajismo” expresivo, el Barroco indaga en llagas y cortaduras que sangran, y sangran como nunca.

Como vimos más arriba Debray decía la importancia creciente que tienen los huesos en las imágenes, desde el nacimiento de las imágenes y como éstas salen de las catacumbas y toman espacio público, el siglo XVII va a continuar con esta “tendencia” porque no evade el problema de la muerte sino que lo representa y lo afronta en una intención de comprenderla. La presencia ósea en las imágenes estará más que nada relacionada a San Jerónimo y San Francisco. Para ver un caso como “paradigmático” veremos un *San Francisco* ²⁶ perteneciente a la mano de Caravaggio.

²⁴ Gregorio Fernández, *el Cristo muerto*.

²⁵ Lanza de batalla romana, arma regular del los soldados romanos.

²⁶ Caravaggio, *San Francisco*. 1606. Galleria Nazionale d'Arte Antica, Rome.



Caravaggio, *San Francisco*. 1606. Galleria Nazionale d'Arte Antica, Rome.

En esta obra el santo está en medio del claro oscuro propio del autor, entre sus manos una calavera adulta que lo mira y él le devuelve el gesto, en el piso una cruz echada; San Francisco mira a la muerte la puede afrontar y ni sus ojos ni sus brazos tiemblan, allí no hay miedo ni pánico solo fascinación e interés.



Caravaggio, *Ecce homo*, 1606



Caravaggio. *Cena en Emaus*, 1606.

Por último, en tanto imagen, veremos la figura del *ecce homo*²⁷, en esta alegoría seguiremos con el de Caravaggio²⁸. Argan dice lo siguiente para hablar del arte pintado

²⁷ Traducción: “éste es el hombre o he aquí el hombre”.

por Caravaggio: “para él, Dios no está en el cielo entre coros angelicales, sino en la tierra entre los pobres y los dolientes”²⁹, si bien el autor dice esto en relación a las imágenes caravaggistas de Cristo, esto puede ser expandido o traspolado a todo el siglo XVII, ya que aquí Jesús pierde esa idea de inalcanzable, del Dios que mira por arriba a los hombres, sino que está mezclado con los sectores populares plegándose a éstos por su estado de dolencia. Retomando el *ecce homo* de Caravaggio podemos ver a Poncio Pilatos que nos mira a los ojos y muestra con sus manos a Jesús torturado, como un presentador de un show, atrás de él hay una persona de los sectores populares (se puede saber por su vestimenta) que le pone el manto rojo sobre los hombros. También en la *Cena en Emaus*³⁰ el salvador está rodeado de personas de los sectores pobres de la sociedad, y sus ropas así lo demuestran, harapos colgando y agujeros repetitivos, distinto al cuadro pre barroco de la última cena de Da Vinci, donde hay gran luminosidad y las vestimentas son de primera calidad, mientras que en las imágenes de Caravaggio Jesús goza de una penumbra y una sombra extraña, no está glorificado por los cielos sino entre las sombras y entre pobres (se aleja de una imagen de un Dios, o por lo menos a la clásica que se tiene de él).

Ese salvajismo expresivo de las imágenes está dado porque, las divinidades duelen, sus cuerpos son dolientes, también sangran, sus cuerpos se hacen llagas y agujeros, la sangre explota y fluye. Y no sólo eso, los santos son perseguidos y acechados por la muerte, los huesos los miran y los acosan y ellos a su vez la enfrentan. Sus cuerpos dolientes no son separados, cerrados o no mostrados, sino que son exhibidos: más que *ecce homo* (aquí está el hombre), debería ser aquí están los dolientes. Si bien el *ecce*

²⁸ Caravaggio, *Ecce homo*, 1606.

²⁹ Argan, Julio Carlo. *Renacimiento y Barroco. De Miguel Ángel a Tiepolo*. Madrid, Editorial Akal, 1999.

³⁰ Caravaggio. *Cena en Emaus*, 1606.

homo es una figura en el nuevo testamento, además servía para mostrar la humanidad de cristo, Cristo es el hombre, cualquier hombre.

A esta altura ya se comprende que “para el hombre barroco, la vida es al mismo tiempo vida y muerte, de igual modo que la muerte está injertada en las fluctuaciones de la vida. Es así como la exaltación de la vida cósmica o social es inseparable de la omnipresencia de cadáveres sometidos a suplicios y de muertes crueles”³¹. En el Barroco, se **con-mueve**³² “muchas veces” con el cuerpo doliente del ámbito divino, así también con el de los sectores populares³³. Acá tenemos que dar cuenta de una característica intrínseca de este movimiento, los cuadros de autores españoles e italianos eran comprados en su mayoría por las Iglesias para que las decorasen, entonces aquí hay algo interesante, eran vistos por todo el pueblo, por lo tanto el barroco era un arte de difusión popular. Por decirlo de alguna manera esos cuerpos dolientes tenían un alcance “masivo” y su difusión rozaba a todos, ya que en aquella época los habitantes eran muy religiosos. Por su parte los pintores holandeses lo hacían mayoritariamente para la Corte, por eso sus temáticas iban por lo religioso, lo popular y los retratos.

El pequeño recorrido que hemos realizado nos da el indicio de que en el siglo XIV las divinidades morían y eran perseguidas por su dimensión de mortal, mientras que en el XVII además de la constante de la muerte, sus cuerpos duelen y sufren; sus cuerpos se convierten en dolientes (en tanto imagen) y ese sufrimiento es el que con- mueve a los fieles.

³¹ Wunenburger, Jean- Jacques. *La vida de las imágenes*. Buenos Aires. Jorge Baudino ediciones de la UNSAM. 2005.

³² **Conmover** mover al espectador con algo (**mueve- con**). “Con-mover y mover- con” los usaré como intercambiables. En este caso se con- mueve al espectador con el sufrimiento de las divinidades.

³³ El arte barroco presenta una importantísima cantidad de imágenes en donde el cuerpo doliente forma parte de las clases populares, y estos cuadros se los conoce como de sacamuelas. Estas imágenes las analizaremos más adelante y se relacionarán con la de los tobos.

Creo que uno de los hechos más relevante es que en el Barroco el cuerpo doliente adquiere la “posibilidad de ser imagen”. Anteriormente hubo manifestaciones de imágenes dolientes, como por ejemplo las pinturas germanas, pero ninguna corriente tuvo tantas manifestaciones pictóricas y esculturales de ese género. En el Barroco hay una gran explosión de éstas y, como ya dije, alcanzando la difusión popular y a la vez aristocrática. Como vimos con los estigmatizados y con los flagelados, el cuerpo doliente era una construcción en el propio cuerpo del penitente (existía la “posibilidad de ser fabricado” por voluntad divina o por propia voluntad), mientras que en el barroco es una “posibilidad de ser visto”, ese cuerpo es para ser observado. Con esto no digo que desaparece el cuerpo doliente como cuerpo, ya que soy consciente que jamás desaparece (ni siquiera en la actualidad), sino que aparece como imagen para ser mostrada.

Este arte del siglo XVII interpelaba, a los que lo veían en las iglesias, con los cuerpos dolientes de los seres divinos católicos. Al igual que en el siglo XIII ese cuerpo doliente era el nexo entre lo santo y lo terrenal, y a través del dolor se establecía una identificación del espectador con lo divino. Gracias a la representación del cuerpo doliente Jesús era humanizado, se lo bajaba del estandarte de Dios por el hecho de que su carne dolía (la dolencia era una posibilidad tanto para los que miraban como para las divinidades representadas). Con miedo de ser redundante, los pintores barrocos buscaban mover con un cuerpo doliente y lograr así una identificación con Dios por parte de las personas que lo veían.

A partir del siglo XVIII todo cambia, hay algo que ocurre o se reestructura que lleva a lo que veremos más adelante y que Debray ha expresado con la sentencia “quitad los esqueletos de la vista”³⁴.

³⁴ Debray, Régis. *Vida y muerte de la imagen, historia de la mirada en occidente*. Barcelona, Paidós, 1994.

Eje 2. Biopolítica : dolor y muerte

La fluidez de las imágenes a lo largo del devenir temporal no son autónomas o separadas de todo, obviamente no son islas. Hay “algo” que las envuelve, las roza y las entrecruza; hay algo que genera... sensibilidad.

Con esto no se afirmo posiciones deterministas, no hay nada que establezca la construcción de las imágenes, ni sus devenires continuos. No se establece a “raja tabla” qué imágenes pueden ser vistas y cuáles no, las cosas ya no funcionan así (como en la censura dictatorial, o en la inquisición) pero sin embargo hay “marcos”, que no son como los de los cuadros ya que presentan innumerables poros. El interés de este capítulo es que a su final se alcance a comprender estos párrafos, a priori, un tanto confusos.

Para poder hablar del “entorno” de las imágenes de los cuerpos dolientes de los tobas tomaré como “puntapié inicial” unas líneas planteadas por Foucault en una parte de *Vigilar y Castigar*. El autor narra con espeluznantes detalles la ejecución pública de Damians llevada a cabo en 1757, con esto muestra la práctica del suplicio; el acusado fue cortado, despellejado por partes, quemado con líquidos en estado de ebullición y descuartizado vivo por fuerzas equinas, todo frente a los ojos del público presente. Durante el proceso el condenado pidió perdón y alabó a la misericordia de Dios: así el suplicio, la pena y el dolor se manifestaban en público.

Sin embargo, para hablar de épocas más contemporáneas Foucault dice que: “ha desaparecido el cuerpo del supliciado, descuartizado, amputado, marcado simbólicamente en el rostro o en el hombro, expuesto vivo o muerto, ofrecido en espectáculo”³⁵, la forma de juzgar al penalizado ha cambiado, no se hace hincapié, ni blanco en el cuerpo para generar un dolor visible al público, por ende tampoco hay una

³⁵ Foucault, Michel. *Vigilar y castigar*. México, Siglo XXI editores, 2006.

espectacularización del sufrimiento corporal; antes se montaba un “show” donde el “actor principal” era el cuerpo lacerado, sangrante y estremecido por el sufrimiento³⁶. Los cuerpos dolientes, se “retorcían” precisamente para ser visualizados por todos, por eso estaban en lugares públicos (plazas o el caso de Damians en la puerta de la iglesia). La exposición pública de los cuerpos en estado de dolencia era algo corriente hasta el siglo XVIII.

El cuerpo doliente era exhibido públicamente, con él se con-movía a los presentes. Antes del siglo XVII, en 1252 el Papa Inocencio (nombre paradójico), divide Italia y Europa en provincias inquisidoras, y especifica los castigos para los impíos, entre ellos el uso de la hoguera pública. El pueblo presenciaba como los herejes eran quemados y torturados. El ejercicio del poder del Papa construía un cuerpo doliente para ser visto y ser sufriente hasta su muerte.

Trato de señalar que durante gran parte de la historia de la humanidad las ejecuciones eran “para ser miradas”, por ejemplo en los procesos inquisitoriales se generaban unas relaciones de poder donde se construía la carne en forma de cuerpo doliente público. Entonces en el arte del siglo XVII se movía-con los dolientes porque era algo común, las personas que iban a la Iglesia eran las mismas que presenciaban las torturas y matanzas públicas. Quizás no sea prematuro afirmar que desde tiempos remotos, difíciles de precisar, hay una espectacularización del cuerpo doliente, donde es posible mirarlo y hasta “disfrutarlo” y no está separado de la esfera pública, cosa que sucede actualmente, donde hay una privatización de ese cuerpo.

Como ya anticipé, el castigo empieza a retirarse del cuerpo, deja de chocarlo y lastimarlo y eso es lo que nos interesa, por eso sólo me quedo con esa idea y no sigo con todo el

³⁶ Hay que recordar el cuadro paradigmático de Caravaggio, *Ecce homo* (1606), donde está Pilatos mostrando al Jesús doliente a todo el público.

desarrollo del texto. El centro de éste desarrollo foucaultiano es mostrar un doble proceso: “la desaparición del espectáculo, [y] la anulación del dolor”³⁷; en la primera, el castigo se llevará a cabo en instituciones separadas del dominio público, las penas no serán expuestas a los ojos de los demás ciudadanos, y con respecto a la segunda es algo que hay que ver con el desarrollo de la “biopolítica administrativa”.

El cuerpo doliente formaba parte del entorno público y por así decirlo del habitat social, por ende el arte del siglo XVII conmovía con algo que le era común al pueblo, y en esas imágenes sufrientes, sangrantes y heridas las divinidades se acercaban a los fieles, estaban en un mismo plano, en un pliegue sin fin (en términos matemáticos, el cuerpo doliente era el común denominador).

Entonces las preguntas que se desprenden serían: ¿Qué fue lo que nos llevó de adorar ver sufrir, de disfrutarlo, a aborrecerlo y rechazarlo? Y a su vez -¿Qué nos llevó construir imágenes mayoritariamente alejadas del dolor y de la muerte?

La respuesta es extremadamente compleja y no creo estar en condiciones de darla aunque trataré de puntualizar algunas cuestiones que pueden ayudar a la comprensión de la temática de la tesina.

Los dos peligros

Foucault en el apartado “**derecho de muerte y poder sobre la vida**” explica que “durante mucho tiempo” se ejerció el poder que expresaba “el derecho de hacer morir o dejar vivir”³⁸, él lo clasificó como Soberano; en su funcionamiento el poder sobre la vida se mostraba con la muerte de los súbditos. Era más que nada un poder de “captación”: tomaba bienes, dinero, cuerpos y vidas, a diferencia del que comenzaría a funcionar después, el “administrativo”. El soberano ejercía su poder sobre la vida dando muerte a

³⁷ Foucault, Michel. *Vigilar y castigar*. México, Siglo XXI editores, 2006.

³⁸ Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad*. Vol. 1. Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 1992.

los que considerara, por ejemplo los traidores que atentaban contra su gobierno que eran ejecutados a la vista impaciente de los pobladores. Al pensar el poder de “hacer morir”, no hay que dejar de lado un hecho que es relevante a este trabajo, ese poder “soberano” antes de que fabricara la muerte, formaba cuerpos dolientes.

En las crucifixiones romanas el poder, antes de dar muerte, construía cuerpos dolientes públicos o sea que ese poder, que Foucault llamó soberano, previamente ejercía sufrimiento. Cuando un rey llamaba a los campesinos a pelear una guerra, primero captaba sus cuerpos y la batalla generaba los dolientes apuñalados y dispersos por los campos. En este último ejemplo el rey no daba muerte directamente pero podía obligar a que se fuera a pelear con las altas posibilidades de ser muerto, entonces él ejercía un poder sobre la vida exponiéndolos a los cuervos; potencialmente los transformaba en sufrientes mutilados.

Para el siglo XVII el poder y sus mecanismos empiezan a desenvolverse de una forma diferente, comienza un poder sobre la vida que se estructura de dos formas: en anatomopolíticas (poder centrado en el cuerpo individual) y biopolíticas (de mediados del s XVIII y orientado al cuerpo espécimen y a toda la población). Esta segunda orientación es la que nos importa en cuanto a su relevancia con respecto a la temática, por ende nos centraremos sólo en ella.

Entonces para el s XVIII “el poder asumió como función administrar la vida”³⁹. Del soberano, donde el poder sobre la vida estaba en que podía quitársela cuando él quisiera, a través de un proceso lento, “pasamos” a un poder donde lo que se hace es administrar la vida. “El viejo derecho de hacer morir o dejar vivir fue reemplazado por el poder de

³⁹ Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad*. Vol. 1. Siglo XXI Editores, Buenos Aires, 1992

hacer vivir o rechazar hacia la muerte”⁴⁰. Siguiendo a Foucault, el poder se ejerce en la vida apunta a su administración.

En la época en que surge el biopoder administrativo, también comienza el capitalismo fabril, y uno retroalimenta al otro. La biopolítica establece “cuerpos- especímenes” sanos y útiles para el trabajo en la fábrica. A través de acciones masivas que apuntan al total de la población se construyen fuerzas productivas; el poder ejercido “forma” y encauza a toda la sociedad a través de medidas de salubridad, higiene, etc, generando cuerpos útiles para el sistema productivo.

La biopolítica tiene como gran límite la muerte, ésta es el umbral donde su poder se desvanece, la biopolítica actúa en la población en su estado viviente, y construye sus cuerpos en útiles y también los dociliza. El poder invade la vida, pero no en forma determinante ya que ésta siempre escapa del control, o para ser más certeros la biopolítica no puede abarcar en forma completa la vida, dado que intrínsecamente es un poder poroso.

El poder dejó de estar en la capacidad de sacar la vida dando muerte sino que comenzó a residir en la capacidad de administrarla; el poder “abandonó” su funcionamiento como “choque” al cuerpo, y en vez de eso penetró e invadió la vida administrándola bajo parámetros de lo normal y lo patológico (siempre dinámicos y cambiantes).

Dentro de la invasión del poder sobre la vida de la población, se desplegaron ejes importantísimos y que pasarían a ser fundamentales: “salud, higiene, natalidad, longevidad, raza”⁴¹ estableciendo cada vez más un alejamiento del dolor y un escape a la persecución de la muerte.

⁴⁰ Foucault, Michel. *Opus cit.*

⁴¹ Foucault, Michel. *El nacimiento de la biopolítica*. Fondo de cultura económica. Buenos Aires, 2007.

En pleno s XIX apareció lo que Foucault llamó la “cultura del peligro” y ésta estaba centrada en el miedo a lo cotidiano o más específicamente a la virtualidad del peligro en el ámbito de la vida. En el seminario el *nacimiento de la biopolítica*, Foucault describe que en ese siglo las personas se alejaron de los grandes miedos antiguos, como los jinetes del apocalipsis, o las pestes que azotaron la Edad Media; en contrapartida hubo “una aparición, surgimiento, invasión de los peligros cotidianos, peligros cotidianos perpetuamente animados, reactualizados, puestos en circulación, entonces por lo que podríamos llamar la cultura del peligro del siglo XIX”⁴². Con el desarrollo de la biopolítica administrativa, centrada en el desenvolvimiento de la vida y su expansión, comienza (según Foucault, junto con el Liberalismo) una cultura de los peligros que “nos rodean”, entre éstos se encuentran las patologías que el Estado y la medicina denuncian. Los miedos dejan de estar asociados tan fuertemente a **grandes** amenazas, como las invasiones numerarias (sin embargo los grandes peligros jamás desaparecen sino que persisten, por ejemplo la amenaza de una guerra nuclear⁴³) y comienza un fenómeno donde los peligro están más cercanos, junto a nosotros, nos rodean por arriba y por abajo, tienen la capacidad de mutar de formas y tienen un carácter omnipresente; es la cultura de los peligros virtuales y concretos, alimentada por mitos y dichos científicos. La cultura del peligro es funcional a la biopolítica, y se envuelven en un espiral sin fin. Un poco más adelante retomaré ésta cuestión.

A partir de la reestructuración del ejercicio del poder, que se focaliza en la construcción de fuerzas productivas para el capitalismo emergente, la comprensión de la vida empieza también su reestructura; cada vez se va alejando más de esa concepción descrita por Wunenburger del hombre barroco, ya que la vida empieza a cerrarse en sí misma, entrando en un solipsismo ingenuo. La vida no es “vida y muerte” o “felicidad y dolor”,

⁴² Foucault, Michel. *Opus cit.*

⁴³ Pareciera ser que no se excluyen, ni se suplantán, sino que coexisten.

éstos fenómenos que estaban plegados, comienzan a ser contruidos como entidades separadas. La modernidad pareciera que “esconde” u “olvida” que siempre hay otra forma de ser con las cosas, esta manera de ser con la vida no fue la única, antes había otra forma de develarla (creo que se ha podido ver en los capítulos anteriores), una más englobadora y abarcativa, a fin de cuentas, más sensata.

“La política de la salud exige que desterremos al olvido nuestro sentido de la mortalidad y nos mantengamos continuamente como máquina de trabajo en plena forma”⁴⁴, la construcción que se va gestando para el s XX es el de cuerpos útiles y normales, y éstos se encadenan con otros significantes tales como sano, sin enfermedades y ni dolores.

Como ya indicamos, la biopolítica administrativa también afectará la acción punitiva.

Durante una gran parte de la historia la pena por actos considerados negativos se centraban en el castigo corporal público y luego del S XVIII el accionar empieza a retirarse del cuerpo y su dolor, el castigo se dirige a otro lugar; esto se retomará luego y se ampliará más, pero era necesario apuntar la evasión que comienzan a tener las relaciones de poder en herir⁴⁵.

Cerca de los años 80' hay una reestructuración de la biopolítica, mejor dicho de quién ejerce sus fuerzas. Desde el siglo XIX era manejada, en su mayoría, por el Estado, a través de sus medidas higiénicas, campañas de vacunación, o por medio de la educación (sexual, sobre riesgos, etc.). Pero “Las compañías privadas hoy cumplen un papel fundamental en la construcción biopolítica de los cuerpos y modo de ser, desplazando la antigua primacía de los Estados y sus instituciones”⁴⁶. Este viraje genera muchísimos cambios y transformaciones, los “tentáculos del biopoder” (términos de Sibila) se

⁴⁴ Heller, Ágnes. *Biopolítica, la modernidad y la liberación del cuerpo*. Madrid, editorial Península, 1995.

⁴⁵ Sin embargo acá habría que citar un largo debate que, según Espósito, Foucault no resuelve nunca: ¿Hay copresencia entre el poder soberano y la biopolítica, o uno es suplantado por el otro?

⁴⁶ Sibila, Paola. *El hombre postorgánico*. Buenos Aires, Fondo de cultura económica, 2005.

expanden mucho más en la vida y, como otra cara del fenómeno, a su vez ésta entra a formar parte de la lógica del mercado. La biopolítica administrativa avanza e inunda cada vez más a la vida, sin embargo ésta siempre escapa ya que no es abarcable completamente (la biopolítica no tiene, ni nunca tendrá ese poder). Dado el ingreso de las instituciones privadas ocurre que la biopolítica comienza a generar consumidores y la vida se empieza a transformar en una mercancía.

Aunque ya había ocurrido antes del s XIX, en realidad desde el s XVIII, que coincide con lo que Foucault ubica como el nacimiento de la biopolítica administrativa, el dolor corporal y la muerte se fueron gestando como parte fundamental de la cultura del peligro. Sin embargo con el ingreso de las instituciones privadas y de la vida en la lógica del mercado estos peligros se exacerbaban, construyéndose como aberraciones. Esto genera una psicosis al querer negar lo que es constitutivo del ser humano, el dolor y la muerte; pero no sólo eso, produce un vaciamiento de significado de la muerte y al mismo tiempo de la vida, ya que pierde la intensidad que poseía en el Barroco y que tan bien explicó Wunenburger. Uno de los imperativos actuales, llevado a cabo por la “privatización” de la biopolítica, es mostrar al dolor como la gran patología a vencer, o por lo menos a combatir. Ahora todos somos consumidores del explosivo surtido de medicamentos que pueden disminuir el dolor, y a su vez grandes promociones nos incitan a eso (el famoso 2x1). “Se deberá redefinir a todos los seres humanos como *virtualmente enfermos*. Acto seguido, se apelará a sus roles de consumidores para ofrecerles la panacea que les permitirá superar su condición humana”⁴⁷, pero con esa panacea y con una lógica mercadista el hombre también posee la característica de ser *virtualmente doliente* (no hay que dejar de reconocer la gran cantidad de personas que llevan a todos lados analgésicos, “por si le duele algo”). El ejercicio del poder y el funcionamiento biopolítico va

⁴⁷ Sibila, Paola. *Opus Cit.*

estructurando límites entre lo patológico y lo normal. Aquí debo hacer un distanciamiento con Sibila, lo patológico no es en sí la enfermedad, sino que es el dolor que ésta va a producir (la mayoría de los pacientes acuden al con el médico cuando se manifiestan los dolores corporales) y la muerte.

Recapitulando un poco, la biopolítica desde fines del s XVIII genera una sensibilidad negativa o un rechazo hacia la muerte y el dolor y los erigió como lo patológico y peligroso. En nuestra época el “temor parece focalizarse en el dolor y la agonía”⁴⁸, sin olvidarnos de la muerte. El temor que genera y exagera el nuevo giro del ejercicio de la biopolítica, incide en las imágenes de la sociedad, ya que disminuye la circulación que tenían en la Edad Media y el Barroco; dejan de volar entre el *pueblo* y pasan a lugares pequeños y no masivos.

No se crean imágenes de dolientes ni de cuerpos muertos⁴⁹, por un amor a lo que se comprende como vida y gracias al poder que ejerce sobre nosotros la biopolítica que nos llevó a rechazar el dolor y la fragilidad humana; con esto apunto a que la sensibilidad formada nos predispone a rechazar una estética de lo mórbido.

Haré una pequeña confesión que muestra un poco lo que acabo de afirmar. Al diagramar la temática de la tesina, que ya sabía que iba a tratar sobre los cuerpos dolientes, tuve un gran problema para definir mi *corpus*, ya que no encontraba imágenes de dolientes y de muerte que hayan tenido una importante distribución en la sociedad.

Hasta el siglo XVII el “habitat social” estaba infestado de cuerpos dolientes públicos: por las penas, las guerras recurrentes donde el pueblo era llamado a pelear, invasiones constantes, enfermedades, altos índices de mortalidad infantil, vidas cortas, espectáculos

⁴⁸ Le Goff, Jacques y Truong, Nicolas. *Una historia del cuerpo en la edad media*. Buenos Aires. Paidós, 2005.

⁴⁹ Obviamente que esta afirmación no puede tomársela con determinismo, ya que si se crean imágenes pero no tienen la difusión que poseían antes del s XVIII.

de dolor (por ejemplo: el circo romano); el gran poder soberano era el que envolvía todos esos fenómenos y esto se traducía en imágenes. Con el advenimiento de la biopolítica administrativa, las cosas se reestructuran. Comienza a tomar lugar preponderante una sensibilidad negativa con respecto a la exposición y la formación de cuerpos dolientes (la biopolítica lo ha construido como patológico y anormal)⁵⁰. Las penas pasan a ser privadas y “no se toca al cuerpo”, y en contacto con los dolientes se diluye, las guerras son peleadas por soldados profesionales, las enfermedades y la muerte por natalidad bajan en su importancia y los humanos se hacen más longevos, ya que la biopolítica funciona administrando sus vidas. Esa biopolítica, sin proponérselo, genera una sensibilidad negativa a que los individuos vean imágenes de aquello que “prohibió” (está entrecomillada porque no es una prohibición en el sentido estricto, en realidad es lo que dejó afuera de su comprensión) y delineó como patológico. Sin embargo se difunden como lo exótico, nos repulsan pero nos atraen (porque es transgredir la “ley que nos enseñaron”, lo que no se puede ver y lo que ya no se debe disfrutar).

Las imágenes de muertos o los huesos nos recuerdan la finitud, lo endeble que somos y nuestra capacidad de doler (cosas que queremos negar aunque quedemos drogados para no sentir sus presencias). La biopolítica flota entre las imágenes e interfiere su flujo a nivel masivo generando un rechazo hacia los grandes peligros que son considerados de “mal gusto”.

“A partir del siglo XIX, las imágenes de la muerte son cada vez más escasas, y desaparecen por completo en el curso del siglo XX. El silencio que en adelante se extiende sobre la muerte significa que ésta rompió sus cadenas y se convirtió en una

⁵⁰ La biopolítica hace ésto con lo que está más allá de sus límites laxos.

fuerza salvaje e incomprensible⁵¹, la cual debe ser evitada, lo mismo ocurre con el dolor. La deriva de imágenes evade la exposición pública de dolientes y muertos y sus referencias claras.

Las imágenes anteriores al s XVIII tenían una forma de expresión más salvaje (el barroco más que ninguna), porque el poder soberano atravesaba las imágenes y la vida de los hombres. El barroco con-movía con cuerpos dolientes de lo sagrado porque los espectadores eran atrapados por el mismo ejercicio de poder que virtualmente podía construirlos en un mismo cuerpo que la imagen. El movimiento de exponer a Cristo doliente sobre el piso, interpelaba mostrando un ejercicio del poder del cual el espectador también era parte; él y la imagen eran atravesadas por el poder soberano. En cambio las imágenes de cuerpos dolientes y muertos, están en el umbral de la biopolítica administradora de la vida, por eso éstas nos sobresaltan cuando las vemos; cuando se nos aparece lo que negamos nos desestabiliza de nuestra “vida feliz”, la aberración nos toca y nos envuelve.

⁵¹ Ariès, Philippe. *Morir en Occidente, desde la Edad Media hasta nuestros días*. Adriana Hidalgo editora. Buenos Aires, 2007.

Eje 3: Nuestros dolientes

A partir de ahora me centraré en las imágenes de los tobas en estado de dolencia. Por dicha razón retomaremos el grito de Debray: “Quitad los esqueletos de la vista”, así denuncia la muerte de la muerte, la falta de su representación, la “fobia” a la descomposición de los cuerpos y su dolencia, en otras palabras, a su expulsión de nuestro habitat social. “La triste sucesión de lo visual será posiblemente lo que le quede a la mirada demasiada protegida cuando el esqueleto y lo putrefacto, lo fétido y lo sombrío desaparezcan del saludable horizonte cotidiano”⁵²; como traté de mostrar en el capítulo anterior ésta desaparición es dada, en parte, por una sensibilidad negativa ejercida por la biopolítica administrativa. Entonces lo cautivante sería ver qué ocurre con las imágenes que hacen todo lo contrario, que están más allá del límite poroso de ese “horizonte cotidiano”, las imágenes que exceden lo “apto para ser visible”. Ese horizonte saludable se construye permanentemente, pero ya vimos que tiene algunos aspectos que poseen una continuidad innegable, entre ellos el miedo y rechazo a la muerte y al dolor, que funcionan como ejes de lo patológico y lo peligroso; entonces, esas imágenes son “expulsadas” del campo visual pero retornan continuamente.

Todo nos lleva a preguntarnos: ¿Qué ocurre cuando vemos una imagen que posee todo lo “negado”? Por ahora quedará sólo la pregunta abierta y la intención futura de develar algunas posibles respuestas.

Primero partiré de algunas concepciones sobre la imagen, por este motivo creo que Debray es muy certero cuando dice que “la imagen es más contagiosa y más virulenta

⁵²Debray, Régis. *Vida y muerte de la imagen, historia de la mirada en occidente*. Barcelona Paidós. 1994. [subrayado mío]

que lo escrito”⁵³, estoy persuadido que una imagen de un cuerpo en estado de dolencia es más penetrante e inmovilizadora que su descripción verbal; una cosa es la narración o una descripción verbal de una persona desnutrida, cuyos restos óseos golpean la piel para quebrarla y otra muy distinta es ver efectivamente ese cuerpo (su potencia es innegable)⁵⁴.

Por otro lado, con respecto a la imagen fotográfica, quería dejar apuntado un carácter que le es propio, “una fotografía pasa por prueba incontrovertible de que sucedió algo determinado (...) siempre queda la suposición de que existe, o existió algo semejante a lo que está en la imagen”⁵⁵. La imagen fotográfica es la única que posee una veracidad consolidada, si bien estamos en una época donde los “retoques” son actividades cotidianas todavía la foto goza de una asociación a la “realidad” y a la “objetividad”; le atribuimos la capacidad de no ser mentirosa, y por ende posee una dimensión de “transparencia”, aunque estas propiedades han decaído bastante por el uso del ya conocido *fotoshop* (entre otras formas de distorsionar el objeto fotografiado). Entonces la dolencia de los Tobas, gracias al carácter cultural que se le ha asignado a la foto, no se pone en duda.

A través del análisis pude separar dos grandes categorías de imágenes de los tobas de acuerdo al espacio físico: por un lado, están las fotos ubicadas en las aldeas y por el otro, las de sus cuerpos dolientes depositados en los hospitales y “salitas” de la zona. A su vez en la gran mayoría de las imágenes de los Tobas hay “algo” que reina, los cuerpos poseen una soledad inusual; se encuentran inmersos en una gran aislamiento. Esto ocurre tanto, en las fotografías tomadas en el hospital, como en las tomadas en sus

⁵³ Debray, Régis. *Vida y muerte de la imagen, historia de la mirada en occidente*. Barcelona, Paidós, 1994.

⁵⁴ Si bien la imagen posee una “profundidad” emotiva muy fuerte y ésta es diferente a la descripción, no puedo dejar de apuntar que la lengua puede ayudar a dar efectivamente esa profundidad dando cuenta de algunos elementos relevantes (sino no tendría mayor sentido esta tesis, ya que sólo sería necesario mostrar las fotos).

⁵⁵ Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. Buenos Aires, Alfaguara, 2007.

aldeas y chozas. “El dedo del fotógrafo”, quizás sin saberlo, busca individualizar a los dolientes; muy pocas fotos hacen visibles a sus pares o familiares.



En las imágenes hay una presencia en la que se evidencia una ausencia. Con la segunda me refiero a la desaparición muscular, ya que han sido consumidos para utilizar sus nutrientes; por el otro lado, nos golpea la presencia esquelética, son cuerpos “piel y hueso”. Sus manos, pechos y piernas muestran claramente las características y las morfologías óseas, se puede ver los fémures las costillas, los cúbitos y radios. Su pecho y su piel parece que no pueden resistir los intentos del esternón de salir al exterior. Así “el cuerpo transparente (...) es un cuerpo, que en la transparencia, muestra el esqueleto y, por lo tanto, su aspecto mortal”⁵⁶, y esa transparencia adquirida nos dicen mucho, cosa que más adelante trataremos de escucharla. Si recordamos el primer eje de la tesina podemos da cuenta que los huesos en las imágenes eran un aviso de que una persona iba a morir, o que el cuerpo cercano había fallecido, por eso funcionaban como una premonición o una declaración de muerte; a su vez los huesos eran externos al personaje, por ejemplo,

⁵⁶ Rella Franco. *En los confines del cuerpo*. Buenos Aires, Nueva Visión, 2004.

estaban ubicados a sus pies o lo miraban, pero en las imágenes de los tobas los huesos están “por salir de sus epidermis”, se asoman. A fin de cuentas, es su propio cuerpo el que exhibe su muerte inminente. Entonces, si bien la deriva de imágenes en la actualidad ha llevado a no exhibir el dolor, la muerte, ni sus representaciones (como por ejemplo: los huesos), en éste *corpus* de fotos lo “negado” reaparece y golpea lo que Debray definió como el “saludable horizonte cotidiano” (lo que la biopolítica administrativa formó como *los peligrosos*).

Además me gustaría destacar que sus cuerpos están en su entorno cotidiano, a los tobas se los ve erguidos o sentados pero dentro de casas y chozas. Están en sus hogares, mostrando la “precariedad de sus condiciones de vida”, sus añejas casas de barro que se han resquebrajado desde hace ya mucho tiempo, o sus hogares de ladrillos visibles, que no soportan los fuertes vientos.



Los Tobas hacen visible un ícono que condensa casi toda la historia mundial de las imágenes; no creo exagerar con la afirmación anterior, sus cuerpos se cargan del devenir

histórico. Sus rostros se han convertido en calaveras con piel y eso se ve nítidamente. Como acabo de aclarar con el primer eje de la tesina, en parte, la importancia de los huesos en los cuadros; indicaban la muerte de alguna persona cercana a ellos, su inminencia era innegable, era un aviso previo del final; y por otro lado también nos podía avisar que una persona había dejado de vivir (como un certificado mortuario). Dichos huesos eran externos, por ejemplo en el cuadro *la crucifixión*⁵⁷ de Crivelli una calavera reposa justo a lo pies inertes de Jesús. Pero allí hay una especie de doble anunciación, dicho fragmento óseo aúlla la muerte del cuerpo, pero también sus órbitas apuntan al espectador para gritarle a él el anuncio siniestro: “¡Cristo ha muerto!”. Esto me devuelve a las imágenes de los últimos Tobas, aquí la calavera no es externa al cuerpo sino que se manifiesta en él. Sus rostros han dejado espacio para el advenimiento de las calaveras, sus caras develan la muerte y el final próximo. La mutación del rostro humano a una calavera es impactante en la fotografía del hombre, donde sus ojos se hunden dejando las órbitas casi vacías. La muerte y lo endeble del hombre está en su propio cuerpo, así como el aviso de su camino hacia lo putrefacto. Franco Rella sostiene que “la muerte habita nuestro cuerpo”⁵⁸, y en los tobas es totalmente nítida la afirmación; es lo muerto que se desenvuelve en lo vivo.

Según Ariès lo característico de la modernidad es “evitar el malestar y la emoción intensa o insostenible provocados por la agonía y la irrupción de la muerte en medio de la felicidad de la vida, ya que en adelante se considera que la vida siempre es feliz, o al menos debe parecerlo”⁵⁹, los cuerpos dolientes de los Tobas vociferan en forma de alarido la evidente mortalidad humana, golpeando nuestra vida “feliz” donde lo pútrido ha “perdido” un lugar.

⁵⁷ Crivelli, Carlo. *La Crucifixión*. 1485. Del cual ya hablé en el primer eje.

⁵⁸ Rella Franco. *En los confines del cuerpo*. Buenos Aires, Nueva Visión, 2004.

⁵⁹ Ariès, Philippe. *Morir en Occidente: desde la Edad Media hasta nuestros días*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2007.



Me gustaría mostrar unos ejemplos totalmente polares para que se comprenda en profundidad lo que escribí en unas pocas líneas. Éstas tres fotos (de izquierda a derecha: James Dean, John Lennon y J. F. Kennedy) fueron tomadas momentos antes de que fallecieran. Si bien la muerte era inminente, y los “sobrevolaba”, sus cuerpos no nos manifiestan ningún carácter mortal. La muerte no nos está mirando, no damos cuenta que lo putrefacto habita sus cuerpos (todo lo contrario a las imágenes de los Tobas).

Con las fotografías que hemos visto de los tobas ya se puede confirmar que, como sostiene Susan Sontag: “en la fotografía de atrocidades la gente quiere el peso del testimonio sin la mácula del arte, lo cual se iguala a la insinceridad o mera estratagema. Las fotos de acontecimientos infernales parecen más auténticas cuando no tienen el aspecto que resulta de una iluminación y composición <<adecuadas>>”⁶⁰. Las imágenes que revelan dolor y sufrimiento parecería que no pueden ser tratadas de forma “artística”, ya que se lo considera de mal gusto y despierta sospechas de morbosidad por parte del autor, además entra en un plano de lo irreal (pierde la fuerza de veracidad que Sontag dice que posee la fotografía). Ninguna foto del dolor de los tobas tienen un trabajo de elaboración estética particular, la imagen es tomada de “forma directa” (aunque el fotógrafo establece un ángulo, el plano, etc.). Una vez que el fluir de la historia configura una biopolítica administrativa de la vida, se estructura el *dolor* y la *muerte* como estados

⁶⁰ Sontag, Susan. *Ante el dolor de los demás*. Madrid, Suma de Letras, 2004.

patológicos, y por ende⁶¹ lo que hay que expulsar de la vida; estos dos fenómenos que se avocó a negar, se fueron moldeando como los Grandes Peligros cotidianos occidentales. Como ya desarrollé, la biopolítica administrativa generó una “sensibilidad negativa”, así las imágenes de cuerpos dolientes o muertos, son miradas como denigrantes y asquerosos, y por dicha razón “no pueden tener un trabajo estético”; mientras que el arte Barroco desarrolla toda una estética y un dialecto (que es más salvaje) en base a los gritos, las heridas, la muerte y el sufrimiento. En el siglo XVIII el dolor aparece entre iluminación y sombras, se nos aparece, nos mira y forma parte de una estética; el arte develaba una forma de ser de la vida, la sufriente y finita (fenómeno que actualmente parece que la contemporaneidad obstinadamente quiere hacer desaparecer). Entonces: ¿Qué pasaría si se distribuyen imágenes dolientes con una intención estética? Probablemente al autor se lo considere un psicópata con sed de morbosidad, y tendrían razón.



⁶¹ Utilizo el “por ende”, porque es lo que las relaciones de poder nos han enseñado, o nos han docilizado para que hagamos.

“Un cuerpo está protegido y defendido por la ropa, que funciona como pantalla y lo esconde de la vista”⁶². En los tobos la ropa tapa el hecho de que la muerte habita sus cuerpos, así no se muestra que el esqueleto “quiere salir” a la luz, y que es una lucha casi resuelta. En las fotos se ve como las personas que están alrededor de los tobos exhiben sus cuerpos dolientes, le levantan el pantalón o la remera para hacer visible su sufrimiento: “miren sus cuerpos paupérrimos y en última instancia miren la desnudez de su vida”⁶³. Con las imágenes se busca gritar a los espectadores lo que ocurrió con sus cuerpos, cómo han quedado, en qué que se han metamorfoseado. Ellos traspasan el límite de lo que se ha desarrollado históricamente como cuerpo sano, sus cuerpos son muerte pero con la paradoja de que respiran y caminan. Poseen una inquietante similitud con los cuadros de Vesalio, que he recopilado en el primer eje; no son figuras vivas pero tampoco tienen actitud de muertos, ya que se desplazan en el espacio.

“Hacer una fotografía es participar de la mortalidad, vulnerabilidad, mutabilidad de otra persona o cosa. Precisamente porque seccionan un momento y lo congelan, todas las fotografías atestiguan la despiadada disolución del tiempo”⁶⁴. En estas fotos los cuerpos de los tobos son embalsamados con sus miradas dolientes. El devenir del tiempo, dentro de la imagen, se congela y nos muestran los huesos, (las costillas, las calaveras, fémures, etc.) que están a días de ser expulsados de la piel; sus cuerpos se encuentran en un umbral de indistinción y sus fotografías son los documentos que lo hacen visible a nivel masivo, “son lo vivo que llevan la muerte y mueren mientras llevan algo de vida”. Las fotos exhiben el límite entre la vida y la muerte, pero de la forma más explícita posible.

⁶² Rella Franco. *En los confines del cuerpo*. Buenos Aires, Nueva Visión, 2004.

⁶³ Más adelante retomaré la idea y la ampliaré.

⁶⁴ Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. Buenos Aires, Alfaguara, 2007.



Dentro del ámbito hospitalario, los cuerpos dolientes son cubiertos por ropa, sus huesos prominentes no están a la luz, sino que se “cierran” en sus propias remeras y pantalones, sólo sus manos y rostros conviven con los pasillos y las habitaciones. Contrariamente a lo que ocurre en la aldea donde, mayoritariamente, predomina la desnudez de brazos, torsos y piernas, en el hospital las relaciones de poder se estructuran formando una consolidada privación del cuerpo, o mejor dicho de la exposición del dolor a la mirada; aquí el médico es el amo y señor de los cuerpos, sólo él puede verlos y sentirlos; sólo sus ojos poseen la autoridad de explorar los sufrientes. En sus imágenes sobrevuela una angustiosa soledad, las pequeñas habitaciones se convierten en lugares enormes; sus cuerpos son el objetivo de la cámara, ellos y nada más, porque la focalización está en el dolor, la búsqueda de hacer visible en lo que se han transformado. Así hoy el paciente “aunque bien cuidado y conservado la mayor parte del tiempo posible, se ha convertido en una cosa solitaria y humillada”⁶⁵, y aquí la palabra “cosa” apunta a que el paciente, más específicamente el toba internado, ha ingresado a un territorio de indistinción donde su cuerpo acarrea la muerte y es el cuerpo vivo que se convierte en muerte día a día; es al mismo tiempo muerte y vida, pero ninguno separado del otro. El esqueleto insiste y

⁶⁵ Ariès, Philippe. *Morir en Occidente: desde la Edad Media hasta nuestros días*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2007.

anticipa, como ya lo hacía en el arte pictórico, el carácter mortal, sólo que en los tobos lo hace a través de meses y meses, es un anuncio anticipado que posee una fecha de cumplimiento “lejano”, por lo tanto más que un anuncio se estructura como una profecía; “éste cuerpo va a morir dentro de un año”, la muerte se devela en el cuerpo de forma paulatina, avanza paso a paso de forma lenta pero constante.

Ernst Jünger en un ensayo de 1934 distingue dos mundos o formas de afrontar el dolor. El primero es el “mundo heroico” donde la clave es resistir el dolor corporal, como por ejemplo los guerreros medievales, donde se ve el dolor y se siente pero la persona que lo padece debe estar endurecido frente a él; en un caso más específico el general en jefe mira el dolor y las amputaciones de la guerra entre las estrepitosas bombas, pero él mantiene su postura rígida mostrando que no es afectado por este turbio panorama. Por otro lado Jünger describe el “mundo de la sentimentalidad” donde “lo que importa es (...) expulsar el dolor y excluirlo de la vida, de lo que se trata en el mundo heroico y en el cultural es de incluirlo en la vida”⁶⁶, también reconoce que hace más de ciento cincuenta años que ese mundo de la sentimentalidad avanza a grandes pasos con respecto a la otra forma de relacionarse con el dolor. En este ensayo ya damos cuenta de lo que tiempo adelante afirmará Wunemburger sobre el hombre barroco y la distancia del hombre actual. La importancia de la ropa, de los hospitales y de las escasas fotografías sobre los cuerpos dolientes de los tobos separan o excluyen el dolor de la vida, éste no es para ser visible, por lo menos no a nivel masivo. Como ya traté de mostrar, el desarrollo de la biopolítica administrativa nos abraza generando una sensibilidad negativa (la cual posee numerosos poros) frente al dolor y la muerte, y a las imágenes que apuntan a eso; de esta forma esas

⁶⁶ Jünger, Ernst. *Sobre el dolor*. Barcelona, Tusquest editores, SA. 2003.

imágenes o esos cuerpos que los portan son tapados o segregados para mermar el contacto con los “normales”.



A partir de éstas imágenes se puede ver la diferencia de los cuerpos según la localidad, el lugar de residencia incide en la forma en que se muestran. En el hospital sus cuerpos son envueltos por ropas, poseen remeras y pantalones, que aunque sean de talles chicos le quedan holgadas. La postura de perfil trata de mostrar la “finitud” de los tobos, sus cuerpos casi desaparecen. La poca densidad del cuerpo se plasma en las imágenes, la evaporación de los músculos reina en todas las escenas. Hombros caídos y espaldas encorvadas mostrando una vergüenza por la mutación del cuerpo humano a un cuerpo esqueleto. En sus rostros se manifiesta una angustia y una pena que cala la mirada del espectador. En las fotografías de la aldea, los torsos de los tobos respiran el aire del Chaco, se exponen desnudos, allí no hay privatización de la exposición del dolor y la muerte; sus cuerpos transformados en protuberancias óseas caminan entre sus compañeros, lo esquelético abraza toda la aldea. Los cuerpos dolientes de los tobos se desplazan con los torsos desnudos en sus hogares. Por el contrario en el hospital nunca aparecen de forma descubierta, sino que “se protege” la vista de los posibles

espectadores al “tapar” sus cuerpos con ropa y al ubicarlos en las habitaciones; sólo los doctores, enfermeros y algún periodista son autorizados para estar en contacto con los dolientes, son los que pueden tocarlos y mirarlos.



Desde larga data la civilización occidental se encuentra persuadida por la medición y por la exactitud de los fenómenos, la búsqueda incesante por la “numeralización” de la vida. Esta creencia comenzó a aparecer en el imaginario social y fue funcional al pensamiento científico (el cual la llevó a niveles astronómico), haciendo claro “nuestro amor por los números”. Al llegar a la actualidad las disciplinas científicas evitan cualquier sentencia que no sea soportada por las mediciones correspondientes al caso.

“Nuestra extraña tendencia a fijar el récord en cifras, hasta las menores fracciones espaciales y temporales, brota de la necesidad que sentimos de estar informados con máxima exactitud de los resultados que es capaz de alcanzar el cuerpo humano como instrumento”⁶⁷. En las imágenes los cuerpos son “instrumentos” de la muerte y se están convirtiendo en ella, obviamente que sólo con la conexión de los cuerpos damos cuenta de su dolor y sufrimiento, pero la medicina necesita pesar con exactitud para entender la patología de sus vidas; la dolencia es medida como los lados de un triángulo. Se convierte el sufrimiento en un índice que separa niveles, así el eje normalidad/ a-normalidad es

⁶⁷ Jünger, Ernst. *Sobre el dolor*. Barcelona, Tusquest editores, SA. 2003.

discernible numéricamente y a través de fórmulas precisas, nos basta la interacción con los cuerpos para saber que algo no anda del todo bien, que hay aires de la década del cuarenta en las aldeas chaqueñas, que sobrevuela algo del humo de Auschwitz en las fotografías. ¿Qué interesa si la desnutrición es de grado I, II o III? Si el espectador ve a un cuerpo transformado en muerte, si ve las imágenes de Vesalio en compañeros aborígenes, esas categorías no tienen fuerza si es visible un ciudadano actual con un cuerpo parecido a los producidos en los campos de concentración nazis. Las categorías médicas y las mediciones exactas quedan en una obiedad casi vacía y con una fuerza desnutrida frente al impulso incontrolable de las imágenes de los tobas dolientes.

Las imágenes precedentes

En plena guerra de civil norteamericana se hace presente un fantasma que sobrevolará varios conflictos bélicos futuros. Los confederados construyeron un gran espacio para la detención de soldados prisioneros de la Unión, en el sudoeste de Georgia en un pueblo llamado Andersonville, esta gran prisión tendrá el mismo nombre, su funcionamiento comprenderá los años 1864 y 1865 y arrancará 12.912 hombres del siglo XIX. El capitán Henry Wirz fue la “ama de llaves” y el dueño de los cuerpos que estaban dentro de unos de los primeros campos de concentración. Si bien hubo una gran cantidad de muertos no hay muchas imágenes sobre lo sucedido, aunque sólo con un puñado se nos pone ante los ojos lo que produjo.



Mayo 1865

<http://spider.georgetowncollege.edu/HTALLANT/courses/his312/cwarger/prisons.htm>

Cadáveres solitarios aparecen sentados para documentar las condiciones y la fabricación de Andersonville. Los soldados del norte de los Estados Unidos transformados en muerte o carne muerta, lo putrefacto invade sus cuerpos solitarios. Las imágenes expanden un sentimiento de lo inerte, no hay nada que manifieste rastros de vida, ya que es un muerto “huesudo”, un banco y una pared, nada más y nada menos que una muerte montada en una escena, un documento del accionar de los soldados sureños; en esta imagen hay una gran paradoja, uno de los países fundadores de los campos de concentración será el que “luchará por los derechos humanos” y juzgará de incomprensible a los campos nazis.

“La fotografía se ha transformado en uno de los medios principales para experimentar algo, para dar una apariencia de participación”⁶⁸, a través de la imagen el espectador participa en un acontecimiento que sin ella habría quedado en un rumor y con el tiempo

⁶⁸ Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. Buenos Aires. Alfaguara, 2006.

en un mero mito, pero de esta forma “somos testigos”, en parte, de la mutación de unos soldados gringos en muerte; sentimos parte de lo que debió ser su dolor.

Aquí es menester recordar a Franco Rella, cuando afirma que la ropa nos sirve de protección porque nos cubre de mirada de los otros; mientras que en estas fotografías los cuerpos son desprovistos de vestimenta para que no tape la mortalidad de los soldados y los huesos que aparecen como “certificados” de sus fallecimientos. El esqueleto cubierto con una piel frágil, presionan para salir a la luz y no hay nada que lo disimule.

Las imágenes son viejas y con colores “irreales” (sepias) y esto les resta profundidad.

Los soldados son sacados de la cotidianeidad de Andersonville, y expuestos en una pared. Por el otro lado las demás fotografías son planos generales dentro del ámbito del campo, se ven muchas personas concentradas en carpas improvisadas pero por el contrario, estos tres soldados son amurados para la denuncia de los “salvajes confederados”.

“El conocimiento de determinadas fotografías erige nuestro sentido del presente y del pasado inmediato. Las fotografías trazan las rutas de referencia y sirven de tótem para las causas: es más probable que los sentimientos cristalicen ante una fotografía que ante un lema” (Sontag, 2004; 38)⁶⁹ y esto fue así en la guerra de secesión, éstas imágenes eran tótems del “descontrol, de la locura y el desprecio por la vida” de los confederados y en especial del capitán Wirz (quien será ahorcado en 1865 a la vista de los soldados de la Unión).

Sus rostros ya inertes no nos miran, sus ojos no pueden visualizarse y así no sabemos si están mirando directamente a la cámara. Nos transmiten la repugnancia del cuerpo

⁶⁹ Sontag, Susan. *Ante el dolor de los demás*. Madrid, Suma de Letras, 2004.

convertido en muerte y los sentimientos en su incansable esqueleto que busca salir de la epidermis para participar del encuentro con el espectador.

Los planos de las fotografías son generales, no se hace hincapié en detalles, no se centra en las costillas, ni en los cráneos ni en alguna extremidad consumida.

Repetidamente se plasma la imagen total de un cuerpo o lo que queda de él, los restos desnutridos de un soldado.

Campos de exterminio nazis

Érase una vez los malditos años 40', en pleno apogeo de la segunda guerra mundial Hitler primero ordena la construcción de campos de concentración y luego éstos se transforman en lugares de exterminio, bajo el triste lema de la "solución final".

Aquí tomaremos algunas imágenes para ver, y contraponer, las imágenes de los cuerpos dolientes de los prisioneros con las de los Tobas. Sus cuerpos en sí tienen muchas escalofrantes similitudes, por ejemplo en cuanto al grado de exposición ósea.



En los campos nazis el dolor es grupal, solo en algunas fotos los planos son individuales, pero el imperio de la imagen es dominada por conjuntos de cuerpos, a los cuales el ejercicio del poder los ha transformado casi en huesos con movilidad propia; lo más parecido a las imágenes de Vesalio a las cuales ya he hecho referencia, vuelven los

esqueletos humanos, sólo que en este caso son humanos producidos en restos óseos, pero sin estar muertos, casi una absurda paradoja pero con una realidad concreta y firme.

Los mismos cuerpos aparecerán en el territorio argentino pero en otro soporte, en los aborígenes tobas, de aquí radica el olor a los crematorios de Auschwitz en el territorio chaqueño.

Volviendo a los prisioneros de los nazis, vemos huesos tapados por harapos dispuestos por las tropas aliadas liberadoras, ya que no podían ver esos “restos” de forma directa. A diferencia de los prisioneros de Andersonville, estos cuerpos no tenían instrucción militar, ni pertenecían un ejército regular, fueron arrancados de sus respectivas cotidianidades.

Hace aparición la mirada a la cámara, los ojos de los sufrientes nos observan directamente generando, entre cada uno de ellos y los observadores, un pliegue de lo más extraño. No sólo sus huesos nos apuntan sino que sus ojos nos penetran, establecen un puente y llegan a nosotros. Lo putrefacto invade “nuestro horizonte saldable” como decía Debray, y a su vez nos mira con sus múltiples ojos. Los cuerpos dolientes se encuentran dentro del ámbito del campo, en alguna barranca o en un hospital, pero nunca por fuera de los restos de los alambres de púas, allí se fabrican los cuerpos y allí son tomadas las fotografías. Lo vivo y lo muerto se hacen casi indiscernibles una delgada línea atraviesa los cuerpos entre lo inerte y lo que se desplaza. “El “musulman” (...) expone su muerte en su vida extenuada”⁷⁰ y el factor de la extenuación de sus vidas es la falta de músculos y energía ya que el esqueleto retoma la importancia en los campos, se expande en el aire y es el emperador de todo el espacio y lo visible.

⁷⁰ Luc Nancy, Jean. “La representación prohibida”, Buenos Aires. Amorrortu, 2006.



“Los planos medios o amplios insisten en la relación entre los individuos y el entorno, mientras que cuanto más nos acercamos a las personas, más se insiste en su personalidad o en su carácter”⁷¹, entonces estos planos panorámicos plasman la muerte grupal e incluso masiva, cuerpos dolientes putrefactos haciendo montañas o diseminados cubriendo el poco verde. En la búsqueda del entorno nos golpea los productos de las relaciones de poder tanatopolíticas y los planos generales buscan la masividad ósea y nauseabunda. Se produce y se muestra lo negado por la biopolítica administrativa, los dos fenómenos que se han transformado en fuerzas “salvajes”, la muerte y el dolor; por eso el Senador Alben W. Barkley de Kentucky tiene la necesidad mórbida de acercarse a la pila de restos para ver lo incomprensible, la metamorfosis de seres humanos en *Figuren*⁷², en la búsqueda de huellas humanas. Los cadáveres poseen en sus cuerpos corroídos rastros de una transformación.

Los tobos y la nuda vida

⁷¹ Joly, Martine. *La imagen fija*. Buenos Aires, Alfabet ediciones, 2003.

⁷² Así nombraban los miembros de las SS a los cadáveres del campo.

Anteriormente traté de hacer algunas referencias con respecto a la indeterminación del estado corporal de los tobas, la ausencia de una “positividad clara”. Por dicho motivo me tendré que referir a un ensayo ya ampliamente conocido, *Homo sacer I* de Giorgio Agamben.

Los cuerpos dolientes de los tobas (al igual que los del holocausto) entran en un espacio de indiferenciación, ya que son muertos pero todavía respiran, lo pútrido está ahí lo veo y me grita; la muerte golpea con su cara ósea el rostro de los hombres y las mujeres, lo putrefacto aflora en la metamorfosis, mientras que el resto del cuerpo le devuelve una mueca de resignación.

“La pareja categorial fundamental de la política occidental (...) es la de nuda vida-existencia política, *Zoé- Bíos*”⁷³. La Zoé es la vida sin forma, o como Agamben la define como “vida desnuda o nuda vida”, ésta comprende el hecho de vivir compartido por todos los seres vivos, por ende es la vida enteramente biológica. A su vez estaría el bíos que es la forma que se le da a la vida, cuando a ese vivir se le genera existencia política. Cuando los griegos ingresaban al ámbito de la pólis excluían a ese sustrato biológico dándole una forma para ser griegos, con todos los derechos, deberes y obligaciones que eso acarrearba. Los cuerpos dentro de un marco jurídico no están “desnudos” sino que adquieren un “ropaje”, y una existencia, “son algo” (seres humanos, ciudadanos, argentinos, chaqueños, con derechos).

Ahora, ¿Qué ocurre cuando se genera un espacio político donde esas “formas” desaparecen? ¿Qué ocurre cuando un Estado genera un marco que suprime derechos y desnuda los cuerpos convirtiéndolos o reduciéndolos a mera zoé? Ésta es la pregunta que rodea gran parte del trabajo de Agamben y que me interesa rescatar.

⁷³Agamben, Giorgio. *Homo Sacer I. El poder soberano y la nuda vida*. Madrid, editora nacional, Madrid, 2002.

Esa desnudez de la vida le da sacralidad al cuerpo, lo cual sería “a quien cualquiera puede dar muerte pero que es a la vez insacrificable”⁷⁴. En los campos de concentración los nazis habían vaciado la vida de los prisioneros, por lo tanto eran “cosas” caminantes o como decía Hitler “piojos”, sus cuerpos se habían reducido a mera vida biológica y en éste estrato la matanza “se justificaba”; una vez que se desnuda la vida lo único que queda es la muerte.

Pensando en los cuerpos, ¿Qué ocurre cuando uno se convierte en nuda vida, cuando uno comienza a estar en el umbral del derecho?

Las estructuraciones de las relaciones de poder pueden definir qué vida es relevante políticamente y cuál no (la nuda vida). Como expresa Jean Luc- Nancy en *La representación prohibida*, los nazis desarrollaron la suprarepresentación del “ario”, que excluye cualquier otro tipo de representación (los judíos, los polacos, los franceses, los comunistas, los gitanos, los hombres con capacidades diferentes, los niños no arios, etc). “El exterminado es aquel que antes de morir y para morir de conformidad con la representación del exterminador, ha sido vaciado de la posibilidad representativa, (...) es decir de la posibilidad del sentido”⁷⁵. La suprarrepresentación del ario abarca todo el campo y extermina las otras representaciones, quitándoles, antes de la vida, el sentido y a su vez la reduce a una vida biológica.

Cuando a un cuerpo se le quita la relevancia política entra en una metamorfosis extraña, y esto ocurre con los Tobas. Un Estado es responsable por acción u omisión de fenómenos que ocurran dentro de su territorio, por lo tanto cuando se deja a la “deriva” a aldeas de aborígenes del Chaco, sin mirar sus necesidades ni falencias, sin hacer valer sus

⁷⁴ Agamben, Giorgio. *Opus cit.*

⁷⁵ Nancy, Jean- Luc. *La representación prohibida*. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.

derechos, en ese momento el Estado define que las de los tobos no son vidas relevantes y el resultado del proceso está a la vista. “Al estar privados de casi todos los derechos y expectativas que suelen atribuirse a la existencia humana, aunque biológicamente todavía se mantuvieran vivos, se situaban en una zona límite entre la vida y la muerte (...) en la que no eran más que nuda vida”⁷⁶, esa situación límite nos golpea conmocionándonos al estar expuesto a las imágenes de sus cuerpos dolientes; las relaciones de poder estatales los ha metamorfoseado en muerte caminante, que “no tienen derecho a ser alimentados” ya que no son cuerpos relevantes políticamente. Al ser reducidos a una vida desnuda o a la zoé sólo les queda la muerte, la supervivencia o la subsistencia; el efecto de estar fuera o de vivir en el umbral de la política es precisamente que su cuerpo se transforma en el umbral mismo de la vida y la muerte, en el eslabón perdido de la escala hacia la muerte, donde no es vida pero tampoco muerte; sus cuerpos son fruto de estar depositados en el umbral de todo, no viven ni están muertos, viven muriendo y mueren con un poco de vida, son huesos pero con movilidad.

Retomando a Franco Rella, los cuerpos “están protegidos por la ropa”, funcionando como una pantalla, pero en las imágenes de los tobos: ¿Qué se tapa? ¿Qué es lo que se trata de no mostrar? La pregunta ya adquiere algo de luz. En los hospitales se tapa de la vista el resultado de la metamorfosis de los tobos en nuda vida, la desesperación de no mostrar la mortalidad de los cuerpos, evitar ver el dolor y no mostrar que son cuerpos con la muerte auestas. Las imágenes de los tobos mantienen los dos fenómenos que la modernidad desplegó como los más peligrosos y los que hay que evitar a toda costa, como ya señalé, “la muerte y el dolor”. La piel devela lo pútrido y el carácter mortal del hombre, es un muerto que además lleva dolor en cada suspiro.

⁷⁶ Agamben, Giorgio. *Homo Sacer I. El poder soberano y la nuda vida*. Madrid, editora nacional, 2002.

Eje 4: la soledad

El Dolor grupal

Para poder dar cuenta de las peculiaridades de las imágenes dolientes de los tobas retomaré a los cuadros barrocos popularmente denominados “los sacamuelas”, de esta forma veremos el aura de la soledad. No son sólo las pinturas distribuidas en el siglo XVII las que poseen características comunes con respecto a la actitud del dolor corporal ajeno, ya que hay manifestaciones similares a lo largo de toda la historia (Callot y David Gerard entre otros tantos). Decidí seleccionar a los sacamuelas ya que poseen un modo de develar el dolor, el que considero propio al devenir histórico antecesor al siglo XVIII. Es menester recordar el recorrido en el primer eje de la tesina para ver como se conforma la situación grupal del dolor.



Para empezar presentaremos al gran Caravaggio⁷⁷; en la escena aparece el paciente como centro del cuadro y su rostro doliente como eje armónico. El sufrimiento es el que ordena las miradas de las personas cercanas que se disponen a su alrededor, se busca

⁷⁷ Caravaggio. *El Sacamuelas*, pintada, entre 1607-1609. Galería de los Uffizi en Florencia.

estar lo más cercano posible para ver su mejillas transformadas. Con la intención de no obstruir la atenta observación el sacamuelas se pone por detrás del paciente dejando libre la escena del dolor y los gritos desesperados. Los presentes se acomodan tranquilos para tener un contacto detallado y cercano; sus rostros no poseen signos de rechazo por los alaridos sino todo lo contrario, están obnubilados y erotizados por la escena. En estas imágenes y las anteriores la muerte, la agonía y el dolor no son exóticos sino que están “domesticados”⁷⁸; no hay aberración, hay interés por algo cotidiano, forma parte de “la actitud antigua, donde la muerte es al mismo tiempo familiar cercana y atenuada”⁷⁹, no hay que dejar de lado que esta familiaridad comprende también al dolor y la agonía. Estos tres estados formaban parte del hábitat social y no sorprendía en demasía estar en contacto con cuerpos que poseían dichas señales. Los dolientes no correspondían al territorio de lo privado sino que forman parte de lo público, se abrían a todo el pueblo y a las miradas, se carecía de un sentimiento de vergüenza y no existía una prohibición a la exposición de la agonía, a fin de cuentas formaban fuertes entramados con la vida cotidiana y se exponían en los ámbitos donde se desarrollaba la vida en común como los mercados y las plazas. Si volvemos al cuadro veremos que el dolor era para todos, no discriminaba edades ya que en la parte inferior podemos ver un niño que goza de una buena ubicación del espectáculo, sus manos se aferran a la mesa para tratar de levantarse un poco más para observar mejor el rostro deformado. De esta forma el dolor se expandía cubría toda la población, no había “autorizados” para ver los alaridos, cualquiera podía o tenía “el derecho” a visualizarlo; no importaban los estamentos sociales, las edades, el sexo ya que el cuerpo doliente y el putrefacto establecían relaciones democráticas (eran para todos).

⁷⁸ Término de Philippe Ariès.

⁷⁹ Ariès, Philippe. *Morir en Occidente: desde la Edad Media hasta nuestros días*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2007.

Para Philippe Ariès, antiguamente la muerte era “domesticada” y estaba revestida de una gran importancia; desde antes de la Edad Media el que moría organizaba toda la escena que lo rodeaba, lo saludaban los cercanos y también los desconocidos, las personas que pasaban por allí estaban abiertas a la posibilidad de a ingresar a contactarse con él, su cuerpo era de dominio público; un doliente terminal establecía y desplegaba relaciones y lazos bajo el interés de unirse a él (se construía como núcleo de una situación y todo giraba a su alrededor).

En contraposición a la agonía pública domesticada, actualmente la muerte se tornó “salvaje” y como tal nos genera un rechazo, tornándose privada incluso respecto a de los familiares. Es un momento que niega nuestra “felicidad” produciendo dos cambios radicales: el primero es espacial, ya no se muere en el domicilio propio sino en la sala del hospital, y el segundo es en los testigos: antes todos se acercaban para estar presentes en el último suspiro y ahora los dolientes suelen morir de forma solitaria junto a los médicos o las máquinas. Así la habitación del moribundo “se llenaba de gente: parientes, hijos, vecinos (...) aunque les fuera desconocido (...) la muerte transformaba la habitación del moribundo en una suerte de espacio público”⁸⁰, esto no ocurría sólo con los moribundos sino que era una reacción, o una actitud frente a los cuerpos dolientes en general (más allá de si estaban por recibir la caricia fría de la palidez), por eso el suplicio, como mantiene Foucault, también era de alcance público ya que el pueblo se acercaba y se enojaba si no podía ver el dolor de los condenados; el sufrimiento corporal era una incógnita que todos tenían derecho a ver y tener contacto, establecía relaciones revestidas de fascinación llamadas a ser exploradas. Por eso habría que afirmar que no sólo la muerte era domesticada, sino también el dolor.

⁸⁰ Ariès, Philippe. *Morir en Occidente: desde la Edad Media hasta nuestros días*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2007.



Este cuadro de Rombouts⁸¹, nos muestra dos detalles relevantes. Los presentes se centran en el dolor visceral del “paciente”, en el pavor de su rostro deformado y en una de sus manos extendidas y la otra atada fuertemente. Ese dolor es atractivo para ser visualizado, y no sólo eso, tiene que verse con el mayor detalle posible, por eso el señor de la izquierda ajusta sus lentes, para poder focalizar bien el espectáculo; sus ojos no deben perderse el detalle de la exposición sufriente, sus extremidades estiradas, la deformación de su boca y también escuchar los alaridos quejumbrosos. El otro aspecto interesante es que el dolor no es solo para ser oído y visto; a la derecha de la imagen damos cuenta de que los espectadores no tienen una actitud de “observador pasivo”⁸², sino que es un cuerpo para ser comentado, las palabras y opiniones fluyen tras el centro desplegado.

Existen muchas imágenes que representan situaciones similares del acto de la extracción de muelas (como las de Gerrit Van Honthorst, Jan Miense Molenaer, Jan Steen y David Teniers, entre otros) pero solo mostraré los dos anteriores, ya que condensan en muchos aspectos la fuerza de los demás “sacamuelas” (lo público, lo interesante del dolor y la erotización que despertaba). También hay muchas imágenes de exposición de la dolencia

⁸¹ Rombouts, Theodor. *El Sacamuelas*. 1627 aproximadamente. El Prado, Madrid.

⁸² Pido perdón por el uso del concepto ya que en realidad no existe tal cosa.

corporal⁸³ o de la muerte⁸⁴ que son abrazadas por la multitud, las cuales por razones de espacio dejaremos de lado.

Hablamos de un imaginario social que podría plasmarse en el siguiente fragmento:

“Si agradable descanso, paz serena,
la muerte en traje de dolor envía,
señas da su desdén de cortesía;
más tiene de caricia que de pena.”⁸⁵

Este fragmento nos dice que la muerte y su ropaje de dolor posee un aire más erótico ya que tiene la forma de una caricia de dolor que estimula a todos, porque nadie de esa época quería perdersela, el pueblo se exponía a las caricias mortuorias. Estoy convencido que Quevedo plasma aquí la sensibilidad del flujo histórico de su época, ya que la mano de la parca no lastimaba ni daba pánico, sino que nos estimulaba, uno bailaba de su mano como en las danzas macabras. Ya casi es obvia mi postura, el desarrollo de la biopolítica en busca de la administración de la vida de la población genera su transformación en fuerzas útiles y dóciles; el poder del soberano que residía en quitar vidas en defensa de él mismo y su territorio, dio paso a una biopolítica que ejercía su poder en el hecho de que comenzó a administrar la vida biológica de la población. Así comienza a diagramarse la vida como escindida de la muerte (opuesto a la definición del hombre barroco de Wunemburger) y así la potencia hasta transformarla en un peligro que junto con el dolor hay que tratar de esquivar; ha pasado de ser una caricia a ser un fantasma que nos da pánico, que a fin de cuentas se quiere sacar de “circulación”.

Foucault cuando habla de la organización de las ciudades del siglo XIX comenta que “se

⁸³ Gerard, David. *The Judgment of Cambyzes*. 1498 Groeninge Museum, Bruges

⁸⁴ Callot, Jacques. Escenas de *las grandes miserias de la Guerra* (en especial la número 14), 1633. British Museum, London

⁸⁵ De Quevedo, Francisco. *Antología poética*. Buenos Aires. Espasa –Calpe, 1952.

trataba de organizar la circulación, suprimir sus aspectos peligrosos, distinguir entre la buena y la mala circulación, maximizar la primera y reducir la segunda⁸⁶, entonces comienza un proceso de segregación de los dos grandes peligros que delineó el siglo XIX, empiezan a ocurrir, en su mayoría, fuera de una circulación pública y actualmente se “lucha” para lograr esto a través de las empresas privadas con su solución narcótica. La circulación de los cuerpos dolientes y la carne muerta estructura una nueva movilidad, no caminarán libremente por las plazas bajo la exposición democratizadora ante el pueblo y los ciudadanos, sino que se cerrarán en instituciones (pasaje de lo público a la privatización).

Los dolientes solitarios

Uno de los objetivos perseguidos en la primer parte de la tesis era poder ver cómo los huesos y el dolor proliferaban en las imágenes en un momento de la historia; salvo algunas específicas, la mayoría estaban entrelazadas con otros personajes, por ejemplo, en el cuadro de Van der Weyden, una calavera miraba el interior del cuerpo de Cristo a través de la ventana abierta por el *pilum*, lo óseo y lo mortuario estaban fuertemente anudados a la sociedad. Lo mismo ocurría con las danzas macabras, donde los esqueletos invitaban indefectiblemente a bailar tomados de la mano. Obviamente el dolor corporal inundaba la visión de los habitantes, las imágenes de índole cristiana lo manifestaban siempre, pero excedían ampliamente lo religioso, también había torturas, ahorcamientos, empalamientos, cuerpos despellejados, etc. El dolor y el esqueleto estaban plegados a los pasos de los hombres con una figura de omnipresencia virtual y real, caminaban libremente por las calles y plazas polvorientas sin necesidad de documentación.

⁸⁶ Foucault, Michel. *Seguridad, territorio y población*. Buenos Aires, Fondo económico de cultura, 2007.



A la izquierda un producto de la muñeca de Rubens⁸⁷, y a la derecha un toba en un hospital zonal. Los cuerpos de los actores principales de las imágenes desbordan de denominadores comunes: sus brazos casi inertes, sus ojos entreabiertos, sus piernas desplegadas, sus cabezas desplomadas hacia la derecha, sus dedos sin vida, y la casi imperceptible boca abierta; la disposición de los cuerpos es innegablemente similar. Pero también hay brechas abismales, Cristo está rodeado por personas, familiares, apóstoles, seguidores y su madre, tocándolo y rezando por él. Antes de seguir vale la pena una aclaración, la fotografía del toba es ilustrativa y representante, ya que es una gran condensación de otras imágenes. En este punto es preciso recordar que *“lo que cambió fundamentalmente fue la actitud de los presentes”*⁸⁸, que en realidad, en las imágenes chaqueñas, se han convertido en ausentes, o mejor dicho los presentes no son cualquiera (no como antes en donde el dolor establecía una situación popular, por eso abarcaba a todos, sin importar estamentos sociales ni edades ni sexo). Así nuestros sufrientes han sido encerrados en un solitario cuarto de hospital, antes de ser depositados en un cajón

⁸⁷ Rubens, Pedro Pablo. *Lamentación*, 1614. Kunsthistorisches museum, vienna.

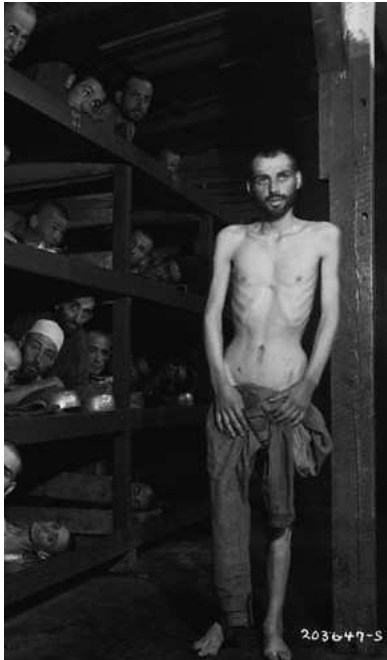
⁸⁸ Ariès, Philippe. *Morir en Occidente: desde la Edad Media hasta nuestros días*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2007.

precario, donde reina la figura del especialista o el autorizado (los médicos y enfermeros). Como vimos la actitud anterior de los presentes era de acompañamiento, hasta disfrute, y pasión compartida pero con este toba lo único que hay es una máscara de oxígeno, hemos pasado de un acompañamiento humano a uno mecánico y técnico.

Como ya dije este cuerpo de Cristo y el del toba son fisiológicamente similares, pero en el siglo XVII todavía la muerte está domesticada por eso las personas se acercan convirtiéndolo en punto de reunión, por el contrario con los tobas la muerte se ha tornado salvaje, por lo tanto las personas se alejan para protegerse de un posible zarpazo.

Dentro de los ladrillos del hospital el toba aparece vestido, tapando el hecho que su cuerpo se ha metamorfoseado y transformado en una *nuda vida* con característica de las figuras de Vesalio (esqueletos que se desplazan como hombres). “(...) en el horizonte biopolítico que es característico de la modernidad, el médico y el científico se mueven en esa tierra de nadie en la que en otro tiempo sólo el soberano podía penetrar”⁸⁹, en estos casos el personal médico es el que se desplaza entre los reducidos a la vida desnuda, y habría que agregar que periodista y el fotógrafo también traspasan estas zonas vedadas para el resto de la población (y allí radica la existencia de las imágenes). Todos éstos son los que las relaciones de poder han construido en su devenir como los autorizados para transitar entre los que han perdido relevancia política y sus huesos.

⁸⁹ Agamben, Giorgio. *Homo sacer I*. Madrid. Editorial nacional, Madrid, 2002.



La pérdida de la existencia política de los tobas llevó a su reducción de masa muscular y la proliferación ósea, por lo tanto lo putrefacto y lo mortal sobresale de sus pieles tensas. La *nuda vida* fabricada en los campos nazis revestía una atroz oposición, en el eje 3 vimos que en esas imágenes reinaba la masividad tumultuosa del dolor, mientras que en las imágenes de los tobas la soledad nos salta a los ojos, la mayoría de las fotos son de cuerpos individuales depositados en hospitales o en la aldea. Las fotos tienen un traje de individualidad extrema, ya que no hay pares ni testigos que no sean tobas, sólo el umbral de un cuerpo y el espectador virtual.



Los tobas están en una doble dimensión de soledad, comprendida por una individualidad con respecto a compañeros de etnia; es difícil encontrar imágenes con presencia de más de un aborigen en estado de dolencia, cosa que es opuesta a la de los campos de concentración nazis, donde la producción del sufrimiento masivo es el núcleo de todas las fotografías. Por otro lado, en las imágenes chaqueñas tampoco hay gran cantidad de observadores externos, en realidad sólo algunas veces aparecen bajo la función del Poncio Pilatos del cuadro de Caravaggio⁹⁰ (el que mostré en el eje 1), donde grita *ecce homo*, en pocas palabras un mero presentador del producto de las relaciones de poder que funcionan como lacerantes.

La parca se había representado por fuera de los cuerpos, como en las danzas macabras, pero aquí, como dijo Rella: “habita nuestro cuerpo” ya que surge desde su “interior”, desde las entrañas, o mejor dicho se va develando en su aparición esquelética, los bailarines de la danza empiezan a ser los propios dolientes, valsan solos en una agónica tristeza. Entonces lo característico de la modernidad es: “evitar (...) el malestar y la emoción

⁹⁰ Caravaggio, *Ecce homo*, 1606.

intensa o insostenible provocados por la agonía y la irrupción de la muerte en medio de la felicidad de la vida, ya que en adelante se considera que la vida siempre es feliz, o al menos debe parecerlo⁹¹, el modelo de la vida y la felicidad aparece escindido de la muerte y el dolor, esto es dado por el nuevo giro biopolítico donde, como vimos, es estructurado por las empresas privadas que nos construyen como virtualmente enfermos y dolientes brindándonos la panacea de soluciones para narcotizarnos e insensibilizarnos frente al sufrimiento. Los “dos peligros” generan el mayor miedo contemporáneo ya que descuartizan nuestra “felicidad”, parafraseando a Debray, lo que hacemos es expulsar lo putrefacto de nuestro saludable horizonte cotidiano.



Aquí un fragmento de Totentanz de Bernt Notke⁹², donde la muerte baila gustosa con los casi difuntos, el cuerpo del toba es muy similar a la parca que antes saltaba alegremente con sus parejas ocasionales. El cuerpo que representa la muerte es un reflejo de la toba yaciente, sólo que los primeros rebozan de un entusiasmo efervescente y nuestra toba está paralizada por su debilidad muscular y se encuentra tirada en una vieja cama. La imagen de los tobas posee una gran intensidad ya que sus cuerpos son dolor y muerte. Sus propias pieles se han convertido en la muerte, sus esqueletos saltan a la superficie y

⁹¹ Ariès, Philippe. *Morir en Occidente: desde la Edad Media hasta nuestros días*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2007.

⁹² Notke, Bernt. *Totentanz*, 1463, Lübeck.

la danza macabra es una acción solipsista, porque ella es casi la muerte. Su cuerpo ingresó en la indistinción ya que es un muerto que tiene un soplo de vida, al encontrarse en el umbral de la vida políticamente relevante, su cuerpo también se encuentra en el umbral de la vida y lo pútrido y su rostro cadavérico nos esputa esta verdad. Por si fuera poco también poseen fuertes dolores, por ende sus cuerpos son lo que la biopolítica ha delineado como los dos peligros más importantes. Sus fotografías nos golpean; en pos de nuestra "felicidad" hemos olvidado nuestro carácter finito, pero estas imágenes nos laceran nuestra estúpida y vacía mueca de felicidad y nos derrumban todo, aunque sea por un fugaz instante.

Conclusión

En primer lugar debo aclarar que la problemática aquí tratada podría dar lugar a otras argumentaciones sólo que consideré que ésta era la más acertada, y que “desde luego, no se trata aquí de una “interpretación” que se pretenda exhaustiva, sino un plano de análisis posible”⁹³.

Es muy difícil terminar la tesina sin incurrir en una postura moral luego de ver las imágenes de los tobas y por lo tanto no voy eludir esta responsabilidad. Lo inadmisibles es el espeso humo de las chimeneas de Auschwitz que reina en la zona chaqueña; con el desarrollo de décadas de democracia y de derechos humanos nos acercamos y tocamos lo peor del siglo XX, rozamos el exterminio de una etnia y no sólo eso, retornamos a la fabricación de esos cuerpos con la muerte en la piel, con el esqueleto como reinante de las escenas. Ese humo es tan pesado que nos irrita los ojos con una tristeza repetida. No importa si la aldea funciona como un campo de concentración; no hay Waffen SS, ni se escucha su lema *Meine Ehre heißt Treue*⁹⁴ en el calor agobiante, no hay oficiales que regenteen la zona, en realidad no hay nadie y allí radica su perverso funcionamiento. El olvido y la indiferencia cubren todo. Ha cambiado el modo en que se fabrica los cuerpos, de una producción masiva hemos pasado a una más pequeña con creaciones artesanales, pero el producto final es el mismo y lo vimos en las imágenes.

En plena democracia el Estado argentino por su indiferencia, desnuda de importancia política a los tobas, reduciéndolos a la *nuda vida* (y más allá sólo está lo putrefacto y lo óseo). Este movimiento los deposita en un umbral del derecho, ya que no son relevantes y eso se traduce en que su cuerpos también se posicionan en una indistinción, ya que empieza una insalvable ambigüedad entre la vida y la muerte. Los tobas de las fotos no

⁹³ Foucault, Michel. *Nacimiento de la biopolítica*. Buenos Aires, Fondo de cultura económica, 2007.

⁹⁴ Lema de las SS: “mi honor es lealtad”.

están muertos pero tampoco se podría decir que viven plenamente porque lo pútrido se asoma constantemente. El Estado por su inacción construye un umbral entre la vida y la muerte por quitarle importancia política a los tobas empujando a sus cuerpos a la indistinción y a ser *Figuren* (como en los campos de exterminio de los nazis).

A diferencia de las imágenes de 1945 y de Andersonville, en las chaqueñas no hay cuerpos muertos, nunca se ven tobas que muestren el desenlace de llevar el esqueleto en sus pasos, siempre están en el umbral pero nunca lo traspasan en las fotos; la imagen detiene el tiempo en ese límite y nunca lo saltan.

Sólo en la conclusión utilizaré una voz originaria y será la de Juan Sosa, un toba de 66 años que dice que "no hay ayuda, no hay más vida, la gente se muere"⁹⁵, él reconoce la inexistencia de la vida, pero él habla, y a esto me refiero con estar en una umbral, ya que es un ser vivo que declara que la muerte abarca todo.

Otro rasgo propio de las imágenes de los tobas reside en la soledad de sus dolencias, sus cuerpos se despliegan en una espiral junto con sus huesos y sólo con ellos, se los exponen en la aldea o en el hospital pero siempre de forma individual, bailan con sus propios esqueletos; rara vez hay alguien más en las fotografías, y si lo hay es representando una nueva figura del Pilatos caravaggiano pero con la salvedad de que ahora es un presentador asqueado de ese "cuerpo- herido". En contraste con antiguas manifestaciones sufrientes donde se fusionaban con otras personas, su alcance era grupal⁹⁶, donde siempre había acompañantes conocidos y desconocidos. Los sufrientes no eran una propiedad privada sino que se abrían indefectiblemente a lo popular, "se

⁹⁵ Diario *La Nación*. "Desnutrición y muerte en el Chaco" / *Nota I de II* [subrayado mío] del domingo 19 de agosto 2007.

⁹⁶ Una de las pocas imágenes barrocas que tiene claras similitudes con las chaqueñas es el Cristo crucificado de Rubens donde está desamparado junto con la agónica compañía de sus palmas perforadas (lo vimos en el primer eje).

convertían en plazas y mercados” (a ese nivel de exposición social se los podía comparar), eran cuerpos que lo cubrían todo, que se extendían y explotaban en la comunidad.

La palabra “asqueado” utilizada en el párrafo anterior indica la nueva forma de relacionarse con estos tipos de cuerpos. Como vimos en la dimensión hospitalaria los sufrientes son tapados para que no se vea su mortalidad “a flor de piel” ya que no cualquiera es apto para ver lo pútrido, sólo los “especialistas” tienen la autoridad para observarlos y tocarlos. Los dolientes ingresan en una esfera privada, pierden esa gran exposición que supieron tener y sus cuerpos no se abren a toda la sociedad sino que se apartan de ella, ya que las paredes se les caen encima y los excluyen de los testigos; Foucault dice que “el castigo⁹⁷ ha cesado poco a poco de ser teatro”⁹⁸ y que por ende “el cuerpo y la sangre ceden sitio”⁹⁹; el dolor y la muerte evidentemente pierden lugar público, migran de las plazas y se cubren en los ladrillos de las instituciones.

Como se trató de mostrar desde el siglo XIX se generó el miedo a los peligros cotidianos, entre ellos se encuentran dos que han sido actualmente potenciados, la muerte y el dolor; donde la primera es fomentada y es uno de los productos de la biopolítica administrativa y el segundo un desarrollo de la biopolítica, pero con la batuta de las empresas (avocadas a suministrar armas para la lucha dado que consideran a los hombres como *virtualmente enfermos*, con sus medicamentos y analgésicos), desplazando la importancia del Estado. Las imágenes de los tobos tienen una fuerza emotivamente arrasadora porque soportan estos peligros en sus cuerpos, y a su vez cargan el umbral mismo entre la vida y la muerte y una reducción a mera zoé por su desnudez política; no hay que dejar de añadir

⁹⁷ Castigo, entendido como la tortura y el suplicio público.

⁹⁸ Foucault, Michel. *Vigilar y castigar, nacimiento de la prisión*. Buenos Aires, Siglo veintiuno editores, 2006.

⁹⁹ Foucault, Michel. *Opus cit.*

que las fotos del genocidio nazi le sirven de horizonte a las chaquéñas y se pliegan con ellas. Por todo esto las imágenes analizadas funcionan como un golpe a nuestro “feliz” e insensato maxilar que ha querido olvidar su finitud, simplemente se desploma nuestra realidad estúpidamente cómica y nos dispara la otra cara de la democracia mostrándonos el funcionamiento de un Estado que “elige” en sus políticas qué vidas merecen ser vividas y qué cuerpos merecen ser alimentados, aquí se hace presente el carácter *tanatopolítico* de toda forma de gobierno y del siglo XXI (que no se cansa de volver a hacer lo que se ha acusado como la peor página de la historia de la humanidad). Ante este cosmos de fuerza que expulsan las imágenes de los tobos dolientes simplemente se me hacía imposible eludir mi responsabilidad de hablar de ello.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio. *Homo Sacer I. El poder soberano y la nuda vida*. Madrid, editora nacional, Madrid, 2002.
- Argan, Julio Carlo. *Renacimiento y Barroco. De Miguel Ángel a Tiépolo*. Madrid, Editorial Akal, 1999.
- Ariès, Philippe. *Morir en Occidente: desde la Edad Media hasta nuestros días*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2007.
- Burckhardt, Jacob, *Der Cicerone, Eine Anleitung zum Genuß der Kunstwerke Italien*, <http://gutenberg.spiegel.de/burckhard/cicerone/cicerone.htm>.
- Debray, Régis. *Vida y muerte de la imagen, historia de la mirada en occidente*. Barcelona, Paidós, 1994.
- De Quevedo, Francisco. *Antología poética*. Buenos Aires. Espasa –Calpe, 1952.
- Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad*. Vol. 1. Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 1992.
- Foucault, Michel. *Nacimiento de la biopolítica*. Buenos Aires, Fondo de cultura económica, 2007.
- Foucault, Michel. *Seguridad, territorio y población*. Buenos Aires, Fondo económico de cultura, 2007.
- Foucault, Michel. *Vigilar y castigar*. México, Siglo XXI editores, 2006.
- Heller, Ágnes. *Biopolítica, la modernidad y la liberación del cuerpo*. Madrid, editorial Península, 1995.
- Joly, Martine. *La imagen fija*. Buenos Aires, Alfabet ediciones, 2003.
- Jünger, Ernst. *Sobre el dolor*. Barcelona, Tusquest editores, SA. 2003.

-*La Biblia*. Quito, Latinoamericana., 1989.

-Le Goff, Jacques y Truong, Nicolas. *Una historia del cuerpo en la edad media*. Buenos Aires. Paidós, 2005.

-Luc Nancy, Jean. "La representación prohibida", Buenos Aires. Amorrortu, 2006.

-Rella Franco. *En los confines del cuerpo*. Buenos Aires, nueva visión, 2004.

-Sibila, Paola. *El hombre postorgánico*. Buenos Aires, Fondo de cultura económica, 2005.

-Sontag, Susan. *Ante el dolor de los demás*. Madrid, Suma de Letras, 2004.

-Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. Buenos Aires, Alfaguara, 2007.

-Wunemburger, Jean- Jacques. *La vida de las imágenes*. Buenos Aires, Jorge Baudino: Universidad Nacional de General San Martín, 2005.

Couto, Jorge

El cuerpo doliente de los tobas. - 1a ed. - Buenos Aires : Universidad de Buenos Aires, 2009.

Internet.

ISBN 978-950-29-1168-7

1. Ciencias Políticas. 2. Pueblos Originarios. I. Título

CDD 320.6

Fecha de catalogación: 07/09/2009

Esta obra se encuentra protegida por derechos de autor (Copyright) a nombre de Jorge Couto (2009) y se distribuye bajo licencia Creative Commons atribución No Comercial / Sin Derivadas 2.5.

Se autoriza su copia y distribución sin fines comerciales, sin modificaciones y citando fuentes. Para más información ver aquí: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/>