
Resumen: En nuestra cultura existe una difundida concepción que gira en torno a la materialidad del cuerpo; En esta concepción el cuerpo se piensa como lo otro del sujeto, es decir, su sustrato objetivo, asociado a la vez a cierta sensación de dominio y sujeción de lo biológico a lo intelectual. Esta dicotomía entre cuerpo material e intelecto constituye el suelo profundo, implícito e invisible con que el sentido común construye su cuerpo imaginario. En este ensayo buscaremos explorar miradas alternativas, formas utópicas en el campo imaginario del cuerpo, desde tres disciplinas artísticas: la literatura y el cine de ciencia ficción y la plástica, relacionando tres conceptos: la biopolítica, la frontera entre cuerpo y conciencia y el cuerpo en relación con lo inmaterial.

Palabras clave: alquimia - biopolítica - campo imaginario - fantasma - materialidad - objetivismo - real.

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 283-284]

(*) Arquitecta (UBA). Profesora de la Universidad de Palermo en el Departamento Audiovisual de la Facultad de Diseño y Comunicación. Forma parte del Equipo de Directores de Proyectos 2004 del CEDyC, Facultad de Diseño y Comunicación, Universidad de Palermo. Se especializa en Diseño y Arquitectura Precolombinas.

El cuerpo es una entidad problemática. Real, concreto, natural, existente está sin embargo atravesado por tensiones dramáticas que van confluyendo en imágenes prototípicas: imágenes que se introyectan y actúan como guías inevitables al momento de pensarnos precisamente como cuerpo. Estas tensiones encuentran su escenificación, y a la vez su despliegue, en el campo de la cultura; campo que atrapa al cuerpo en una red de racionalidad y normalización tornándolo concebible, comunicable, buscando extraerlo de su extrañeza de naturaleza muda, de su neta otredad. Porque, admitamos, el problema del cuerpo es el problema del otro en la intimidad de nosotros mismos, el deseo de unidad en la dualidad humana esencial: la de ser al mismo tiempo espíritu y materia, alma y carne, campo simbólico y naturaleza. Precisamente por esto el cuerpo es en sí mismo una construcción utópica en la búsqueda por reconciliar lo que se cristaliza en imágenes –en las cuales se leen los atributos de lo afectivo, lo sensual y lo intelectual– y aquello que fluye y se transforma en el devenir involuntario e indistinto de lo viviente.

Sin embargo, en este comienzo de siglo futuro por antonomasia, el siglo XXI, el propio concepto de utopía es puesto en suspenso, descentrado, oscurecido por una realidad que no cesa de realizar el horizonte de lo posible. O al menos así es alimentado nuestro imaginario por las nuevas tecnologías comunicacionales, relacionales, productivas. Dentro de este sucederse de imposibles-posibles también nuestros cuerpos quedan atrapados en el terreno de estas nuevas utopías fácticas que los convierten en objetos semióticos, funcionales, genéticos, biológicos, médicos, sujetos al diseño, la manipulación, el modelado, es decir a imágenes que son a su vez –y paradójicamente– utópicas.

Por otra parte, ciertas formas del arte son dadas a desplegar sus imaginarios, sus proyecciones, sus iconografías en el terreno de las utopías. Su relación es estrecha como también lo es la crisis actual que envuelve a ambos. Como consecuencia de nacer en un mundo mal hecho, tal como señalara Andrei Tarkovskij¹ (1984), el arte se hunde constantemente en el imaginario proponiendo alternativas, transformaciones, desvíos a una realidad que se percibe demasiado llena, completa y sin fisuras.

Es que en esta época que Marc Augé (2003) define como *sobremodernidad*², la redundancia, la evidencia, el tiempo instantáneo y cierta relación perversa con el pasado y el futuro calan hondo al momento de conformar subjetividades atravesadas por infinidad de preceptos y normalizaciones en el campo de lo público pero también en su intimidad más próxima. Y estas subjetividades necesitan darse imágenes de cuerpos que les permitan coagular como si mismos en un totalidad, una identidad que no se escinda, no se esquizofrenice; cuerpos que funcionen como estructuras que nos permitan reconocernos en la anomia del tiempo y espacio vacíos³. Precisamente este es el punto en el cual imaginario y existente confluyen necesariamente, pero esta confluencia no es armónica porque sus figuraciones tienden a ocupar extremos opuestos en el eje que se actualiza hoy en el par virtual-real fuertemente axiologizado.

Indaguemos entonces, desde la confluencia entre cuerpo, arte y utopía, qué formas de relación imagina, delinea, proyecta el arte utópico para el cuerpo: entre sujeto mente-objeto cuerpo, entre yo y el otro, entre sujeto y mundo, entre cultura y naturaleza, polos que nuestra civilización presenta a priori como dicotómicos. Y de qué manera podría superar-se esta dicotomía en una identidad global.

Motores utópicos

Partamos de lo utópico según la imagen que de él nos da Walter Benjamin: como el gesto del niño que estira su brazo para tocar la luna. No por ser un gesto imposible, dice Benjamin, es menos significativo. Imagen que nos aparta de toda intención de proyección o propuesta futura fáctica, concreta, realizable, para focalizarse en la protensión hacia un horizonte en constante recesión, a un sistema de fuerzas (el gesto del brazo en alto, el dedo que apunta firme, la mirada elevada hacia el cielo) que tensan el presente hacia otros mundos posibles ideados por modelización y ubicados en un no lugar que, a diferencia del espacio vacío de la *sobremodernidad*, está cargado de sentido al localizarse fuertemente en

el horizonte (es el espacio que en la figura benjaminiana ocupa la luna). Esta figuración, en realidad, toma una de las vías en las que el concepto fue desplegándose desde que Thomas More escribiera su relato en 1516. Remitiéndose al modelo de las utopías platónicas, More concibe la isla de Utopía como un no lugar habitado por una sociedad ideal cuya concepción filosófica y organización económico-social diferían –y se contraponían– a los de la Inglaterra de ese entonces presentándose de esta forma como figura crítica de la realidad existente. Desde entonces, la utopía ha sido utilizada recurrentemente como motor para generar imaginarios alternativos de situaciones epocales reales y discutir así los principios reguladores subyacentes mediante la creación de modelos espaciales plasmados en imágenes sintéticas, como sucede por ejemplo con las propuestas iconográficas de ciudades utópicas: las *Walking Cities* de Ron Herron (integrante del grupo Archigram) de 1964; el proyecto para la *Ciudad Futura* de Antonio Sant'Elía de 1913; el *Falansterio* que Charles Fourier planifica hacia 1820; la *Primera Ciudad en la Antártida* proyectada por Amancio Williams en 1980 y la ciudad de vidrio donde transcurre la novela *Nosotros* que Yevgeni Zamiatin escribe en 1921. Propuestas, al menos las cuatro primeras, asentadas en una visión positiva de la utopía en las que el modelo urbano, casi siempre con un fuerte anclaje en lo tecnológico-racional, funciona como mapa ideográfico de un sistema social armónico, intrínsecamente bueno, donde todas las necesidades o anhelos resultan satisfechos. Modelo que ya proponía la utopía clásica planteada por Platón en sus ciudades ideales: la Calipolis de *La República*, la Atlántida del *Critias* y la ciudad utópica *concreta* descrita en *Las Leyes*, ancestros de la utopía de More.

Excepto *Nosotros*: utopía negativa, lado oscuro del ideal racionalista según el cual las relaciones intersubjetivas, la racionalidad de producción y uso de los objetos artificiales (la naturaleza en la novela es expulsada al territorio extramuros), el contacto entre los cuerpos regulados, organizados, sistematizados, transparentes producirían por sí mismos la felicidad. Este concepto de transparencia, de vitalidad prístina se vuelve evidente en el diseño de la ciudad en la cual se desenvuelve la trama: bajo una cúpula de vidrio edificios de vidrio, sin zonas invisibles ni oscuras, donde las actividades se desarrollan de manera expuesta eliminando completamente la noción de intimidad. A la vez la racionalidad como valor absoluto, cuasi divino, es mostrada por la configuración del mundo donde todo, hasta las relaciones más íntimas, está regido por el número y los cálculos matemáticos donde la subjetividad se va diluyendo hasta formar parte de un global nosotros.

Dice su protagonista al comienzo:

Escribo, siento que me arden las mejillas. Sí, integrar la grandiosa ecuación universal. Sí, enderezar la curva salvaje, enderezarla según la tangente, según la asíntota, siguiendo la línea recta. Porque la línea del Estado es la recta. La línea recta grande, divina, precisa, sabia, la más sabia de las líneas. Yo, D 503, constructor del *Integral*, soy sólo uno de los matemáticos del Estado Único (Zamiatin, 1983, p. 7).

Es entonces, a partir de la aparición durante la modernidad de contra-visiones que cuestionan los *arché* o primeros principios en los que se asienta el modelo moderno de progreso, cuando el concepto de utopía toma dos caminos, que podríamos denominar modo

proyectivo y modo transformativo. Partiendo de la sistematización de Karl Mannheim definiremos al primero como el desarrollo de tendencias irrealizables en un presente determinado, que rompe los límites de lo existente para desarrollarlo en su misma dirección. Mientras que el segundo transgrede una situación actual al proponer elementos que la situación no contiene. Este segundo modo utópico es al que se refiere Manfredo Tafuri⁴ al caracterizar la utopía como globalmente irrealizable pero ideológicamente necesaria para los procesos de transformación. al generar modelos de referencia hacia los cuales conducir la dinámica del desarrollo. En este mismo sentido apuntaba la imagen de Benjamin⁵ sobre el motor utópico, aunque en este caso su visión crítica lo lleve a una percepción disfórica de la historia como ruina. Lo que nos llevaría a considerar entonces la existencia de dos motores utópicos: uno eufórico (presente en la mayoría de las utopías clásicas) que tiende a mostrar un mundo reconciliado y otro trágico como el benjaminiano.

Ambas vías, de todos modos, cumplen un papel importante sobre las tendencias de lo actual real al ejercer una presión hacia el desarrollo, ya sea hacia su culminación o hacia su transformación, desde el campo del imaginario.

Trasladar esta sistematización hacia otro terreno, el de la fenomenología de lo corporal, nos permite reflexionar críticamente sobre las tensiones inscriptas en los sistemas de ideas predominantes que actúan performativamente en nosotros como individuos y qué imaginario se moviliza cada vez que nos autopercebimos como cuerpos. Las visiones proyectadas desde el campo artístico en relatos literarios, cinematográficos, obras visuales o actos teatrales harán evidentes algunas de estos primeros principios tan enquistados que parecieran no presentar alternativas ni posibilidades de cambios. Y lo haremos reflexionando desde ambos modos utópicos: el proyectivo centrándonos en un instrumento muy particular, la máquina óptica y la figura del otro como doble mecánico cuyo imaginario despliega la acentuación en la división dicotómica del cuerpo. Y el transformativo que concibe el cuerpo como *gestalt* desdoblado en su fantasma y abierto hacia su otro radical que es el objeto.

Máquinas ópticas y maniqués meee

La utopía descrita en *Nosotros* pone de manifiesto el papel central de la mirada en la constitución de la subjetividad y el cuerpo. Pero esta es una mirada particular: la instrumentalizada por la civilización occidental basada en una particular relación entre espíritu y carne. Esta epistemología del cuerpo tiene sus raíces en la filosofía dualista de René Descartes y su planteo de dicotomización irreductible entre la *res extensa* o cuerpo material-carnal y la *res cogitans* o cuerpo inmaterial sede de la inteligencia, los sentimientos, la voluntad. Así explica Maurice Merleau-Ponty la reluctancia cartesiana a considerar el cuerpo como parte de una esencialidad humana que se reduce a un *ego cogito* sin materia extensa:

[...] de mantener en derecho la separación radical entre espíritu y cuerpo que es negada a causa de su unión, y por último, de definir al hombre sin considerar su estructura inmediata y tal y como se aparece en la reflexión: como un pensamiento extrañamente unido a un aparato corporal sin que ni el mecanismo del cuerpo ni la transparencia del pensamiento estén comprometidos por su mezcla (Merlau-Ponty, 2002, p. 52).

Según esta concepción el cuerpo sería una máquina automática –aparatos muy frecuentes en la Europa del siglo XVII por otra parte– movilizada por el alma, individuación del espíritu universal. A su vez el cuerpo puede influenciar el alma como en el caso de las pasiones. Descartes sostenía que la glándula pineal servía de articulación entre ambas partes, dibujando en nuestra imaginación un elemento material que actúa como pasaje entre dos espacios contiguos pero esencial y radicalmente distintos. (volveremos más adelante sobre esta imagen del objeto-parte). Esta idea-fuerza del cuerpo automático persiste aún hoy de forma implícita en muchas de sus figuraciones. Es notable, además, que el cuerpo se proponga como máquina y no como objeto natural o animal, cuestión que no dejará de traer consecuencias al momento de ejercer actividades con y sobre el cuerpo. Este figura de cuerpo ideal como hombre-máquina⁶ lleva implícito el deseo de docilidad que es transferido por contagio a la idea de hombre en general. Esta es la hipótesis desarrollada por Michel Foucault en numerosos textos bajo el concepto de biopolítica⁷, que implica la organización racional del cuerpo social, precisamente. Si el tema del cuerpo trae a primer plano la cuestión del otro, del tipo de relaciones oponenciales, cooperativas u holísticas por ejemplo, en este caso el cuerpo-otro es figurativizado básicamente como objeto y por lo tanto como un otro radical, completamente aparte de la subjetividad con la que mantiene relaciones de sometimiento y dominio, tal la hipótesis cartesiana. Por otra parte, es interesante articular esta idea de cuerpo-objeto con la noción de funcionario que Vilém Flusser desarrolla a propósito del tipo especial de subjetividad creada a partir de la modernidad. El funcionario, dice Flusser (2007), es una subjetividad sujeta a un mecanismo –el aparato– y toda su actividad gira literalmente alrededor y en relación específica y excluyente con funciones –en el sentido matemático de variables que adquieren distintos valores según una constante–, que emanan de ese aparato, tanto máquina física como repartición de aparato burocrático. El funcionario no es libre aunque tampoco es consciente de su sujeción, no puede verse *desde afuera* si es un funcionario perfecto. Vemos como esta descripción del hombre en función de su función o, mejor dicho, de su funcionamiento se ha consolidado como el ideal de toda sociedad racional moderna, poniendo en relación dos de sus fundamentos básicos: el de la máquina y el de la visión como instrumento de control⁸. Estas dos caras de una misma obsesión, que están presentes en Nosotros con sus edificios vidriados y su mundo técnico-matemático, es una de las utopías más recurrentes de la cultura occidental. ¿Qué efecto ejerce sobre la imagen de cuerpo, qué imaginario construye, qué arquetipos instala? Analicemos estos tópicos con dos ejemplos paradigmáticos.

La mirada sin cuerpo de las máquinas ópticas

“Vio pena en el cuerpo de Luci, algo que sólo un observador podía notar”
(Smith, 1973, p. 64)

El primero es literario. Se trata de una serie de cuentos que forman una cosmología y que describen el desarrollo de la raza humana desde fines del siglo XX hasta 15.000 años en el futuro. Su autor es el escritor Cordwainer Smith⁹. Las crónicas de este universo son fragmentarias y el orden cronológico de eras y sucesos debe reconstruirse a partir de datos y descripciones dispersos en los relatos que componen la saga; relatos que no se editaron en orden correlativo por expresa voluntad de Smith. Básicamente la utopía cuenta la expansión de la humanidad hacia el universo bajo el gobierno de la Instrumentalidad y el desarrollo progresivo de nuevas tecnologías espaciales que provocan a su vez cambios en lo esencialmente humano. La cronología es tripartita: una primera era se abre tras un período de oscuridad hasta el año 5000, cuando naves de motores iónicos y atómicos se lanzan al universo llevando en ellas poblaciones de colonos. En la segunda que abarca desde el 5000 al 11.500, el salto tecnológico se produce por el diseño de naves-veleros que utilizan el viento solar para transportar grandes cantidades de colonos hibernados hasta planetas lejanos. La tercera, que abarca hasta el año 15.000, Capitanes de puerto manejan naves que *saltan* por el Espacio 2 para ir de un puerto a otro, es decir evitando el desplazamiento lineal; hasta la conquista del Espacio 3, período de dos mil años durante el cual ya no sería necesario emplear ningún tipo de tecnología porque el espacio-tiempo se habría vuelto simultáneo.

En realidad Cordwainer Smith era el pseudónimo literario de Paul Linebarger, catedrático, psiquiatra, doctor en leyes, doctor en letras, oficial del Servicio de Inteligencia de Estados Unidos, consultor en asuntos políticos, especialista en sinología y uno de los ideólogos de la guerra psicológica. Identidad que mantuvo oculta, salvo para muy pocos, hasta su muerte en 1966. Es sumamente interesante notar como ambas *personalidades*, la oficial y la colateral (tengamos en cuenta que el escritor de ciencia ficción era considerado durante mucho tiempo como un autor menor y periférico para la gran literatura) se influyen mutuamente.

El relato *Los observadores viven en vano* da cuenta del final de la Primera Era del Espacio a partir de un descubrimiento que pone en crisis su sistema. Hasta ese momento los viajes espaciales generaban en los humanos el Gran Dolor del Espacio o Primer Efecto, que consistía en un ansia de muerte que crecía “desde la médula como una dolencia” hasta que la vida se volvía intolerable y la única salida viable era el suicidio. Para combatirlo las naves transportaban *Habermans* y Observadores como guardianes de pasajeros y tripulación. Los observadores, voluntarios, viajaban acompañados siempre por *habermans*, hombres condenados por algún delito y, por lo tanto, sin elección. Para poder formar parte del mecanismo de la nave ambos eran mutilados por un procedimiento desarrollado precisamente por Haberman, que consistía en cortar todas las conexiones nerviosas sensorias excepto la de los ojos. Así lo describe el protagonista del cuento. Martel, en su estado de observador:

Qué fácil era ser observador cuando uno estaba realmente fuera del propio cuerpo y lo miraba todo con los ojos. Pero advertir que uno es un cuerpo, que lo domina a uno, que la muerte podía golpear la carne y lanzarla rugiendo a la zona de pánico. Eso era malo (Smith, 1973, p. 66).

La percepción de este nuevo ser quedaba reducida a su campo de visión complementando lo extirpado, en especial la autopercepción ante peligros, daños, heridas o amenazas, con una caja de controles ubicada en el tórax: “En apariencia todo estaba bien menos la compresión de los nervios que vacilaban al borde de *Peligro*. [...] Algún día la caja pasaría a *Sobrecarga* y bajaría a *Muerto*. Así es como terminaba un *haberman*” (Smith, 1973, p. 64)

Lo que se pierde en esa operación de aislamiento es precisamente la autopercepción de sí mismo como cuerpo. Es interesante encontrar en este relato la puesta en escena de la figura del funcionario de Flusser de manera hiperbólica. Lo que Flusser describe como un proceso no consciente por parte del funcionario, quien a pesar de su sujeción a la máquina se percibe como un hombre libre, en el caso de Martel y los observadores se literaliza al quedar su condición de Funcionario como marca profunda y traumática en la propia carne. Tanto *Habermans* como Observadores constituyen una clase social aparte, que se siente incómoda entre humanos y que se definen precisamente por ser Funcionarios de la Instrumentalidad, cargo honroso en el caso de los Observadores (que forman una cofradía con alto poder dentro del Estado) pero inevitable para los *Habermans*, condenados a constituir una clase inferior y cuya existencia depende enteramente de la nave. Cuando dejan de ser útiles, los Observadores a cargo los desconectan poniendo la aguja de su caja en Muerte.

Para volver a ser hombres, los observadores deben pasar por un proceso—el *cranch*— que es breve e inestable. Martel lo utiliza para estar como hombre pleno junto a Luci, su esposa humana, a pesar del riesgo que implica su uso frecuente. Y lo que recupera no es sólo la pesadez de los objetos, los olores, la capacidad de hacer muecas con el rostro, el sonido (los observadores se comunican escribiendo sobre tabletas con una uña “parlante” pero su cara es completamente inexpresiva y cuando profieren sonidos son fuertes e inarticulados) sino también el dolor y la muerte. “El cuerpo de un *haberman* no era más que un mueble”, reflexiona Martel.

La trama del cuento se centra, en realidad, en la crisis que provoca en la comunidad de los Observadores el descubrimiento de Adam Stone de que pueden ser reemplazados por ostras, lo que destruiría su razón de ser y mostraría que su sacrificio había sido completamente en vano. Sin embargo, el final muestra que un retorno a su condición humana era posible: “Todavía había una vida que vivir. Todavía había una muerte buena y normal que morir, no el movimiento de una aguja en el silencio y la agonía del espacio” (Smith, 1973, p. 83).

Habermans y Observadores, como el otro de lo humano, son entes reducidos a cuerpos-ojos, cuerpos-máquinas. Vemos así como este sistema iconográfico de la instrumentalización de la opticidad, la reducción del cuerpo a función y su objetivización en carne mutible lleva a la culminación, como utopía proyectiva, el imaginario que habita el subsuelo del mundo tecnificado. Y a develar como eje principal de la esencia humana la oposición entre vida como preservación-muerte como anulación, dramatizado en torno al cuerpo como posesión y objeto.

Este eje estructura otra máquina óptica en la cual el lugar del otro es ocupado por lo femenino; contiguo pero aislado, deseado pero inalcanzable. *La Marieé mise a nu par ses celibataires, meme* o Gran Vidrio es, dice Marcel Duchamp, una máquina óptica en la cual los solteros producen un *gas de eclaireage*, elemento que funciona como un embajador y que, al pasar a través de un intrincado mecanismo de filtros tratará de hacer conocer la existencia de estos solteros –y su deseo– a la Novia. Sin embargo, estos dos universos separados no pueden conectarse, quedando siempre en estado oscilante debido a la tensión que se genera entre el deseo de ambos –Solteros, Novia– y su imposible conjunción. Universos verticales, el de los Solteros abajo, el de la Novia arriba, su retraso en vidrio es la proyección de una máquina de cuatro dimensiones en nuestra tercera dimensión. Lo que vemos en el vidrio es la sombra de este universo en “dibujo de precisión”. La máquina soltera es mecánica mientras que la de la Novia es vital, pues es su magneto-deseo. Y su cuerpo se nos aparece bajo la mirada de los Testigos oculares o Cartelas oculistas que comparten el espacio de los Solteros. Insinúa quizás Duchamp que la mirada del *voyeur* –pues los oculistas examinan a la Novia a través de una lupa– construye al otro, el Colgado Hembra cuerpo por antonomasia, revelando de esta manera la matriz demiúrgica de la mirada masculina que crea en el acto mismo de mirar.

El insecto y los moldes

Este Colgado Hembra es el cuerpo femenino tomado desde su matriz ginecológica-biológica. La imagen de la Casada en el Gran Vidrio cuaja por decantación de iconografías anteriores: los tres cuadros *Vierge N° 2*, *Marieé* y *El paso de la Virgen a la Casada* pintados en 1912. El cuerpo femenino constituyó un tema obsesivo en la obra de Duchamp¹⁰, al que volvió una y otra vez al mismo tiempo que lo preservaba como un misterio que debía permanecer inexplicado.

Es interesante notar que la iconografía del cuerpo central de la Casada guarda una gran analogía con un aparato ginecológico, la válvula Auvard, utilizado en esa misma época y cuyos modelos dibujados podían verse en las enciclopedias médicas. Esta idea de información por contagio extenso, por reversibilidad, entre molde y útero ocupando uno el lugar del otro metonímicamente, nos acerca al proceso de creación de imágenes en Duchamp ligadas a los conceptos de *infra-mince*, la copia y el molde. Y es interesante tomar nota de una ideación que le permite desplegar una topología del cuerpo-objeto como continente-contenido y adentro-afuera como espacios intercambiables. Además de señalar la potencia en la carga de sentido producida al seccionar un objeto-parte (el útero-vagina) del todo (la mujer) por operación retórica, como si este desmembramiento corporal figurado transmitiera al cuerpo real la fuerza necesaria para producir la condensación de deseo. La mutilación adquiere aquí una potencia superlativa al hacer jugar los dos extremos del eje que opone Eros a Thanatos. Agregándosele que el Colgado Hembra es a la vez una Avispa con su aguijón apuntando hacia el universo Soltero, remisión a la imagen de insecto que contribuye a focalizarnos en la conjunción entre sexo-muerte¹¹.

Los Solteros también son moldes –Moldes Máficos– e integran el Cementerio de Uniformes y Libreas. Como vemos vuelve a aparecer en Duchamp, pero reservado exclusivamente para el universo masculino, la imagen del funcionario como ideal de hombre. Y también es interesante hacer notar que mientras la Hembra se desmiembra en partes, el Hombre se proteiza en uniformes que actúan como dobles de sí mismos. La diferencia entre un Hombre y un Uniforme es un *infra-mince*, podríamos hacer decir a Duchamp, quien ha anotado: “La diferencia entre dos objetos hechos en serie (procedentes del mismo molde) es un *infra-mince* cuando se ha obtenido un máximo de precisión” (Parret, 2002, p. 142). Tres órdenes de pares de imágenes ensambladas –femenino/masculino, todo-parte, contenedor/contenido– tres ejes conceptuales bipolares movilizadas –yo/otro, original/copia, sexo/muerte. Una fina ironía surrealista.

Los temas del doble y la prótesis también aparecen en el relato de Cordwainer Smith *Bajo la vieja tierra* en dos formas: la de la réplica y la del autómeta.

El Maniquí Mee es un muñeco médico; podríamos decir un visualizador de diagnósticos. Réplica miniaturizada perfecta modelada de acuerdo al cuerpo de Sto Odin, uno de los Señores de la Instrumentalidad, refleja el estado de todas sus partes y órganos corporales en distintos colores según su grado de salud o enfermedad.

Adentro de la caja marrón un hombrecito desnudo copia perfecta de Sto Odin. ¿Hay alguna parte muerta? le preguntó el viejo señor al maniquí, la voz momentáneamente más clara. El maniquí titiló y aparecieron dos manchas negras y sólidas en la parte superior del muslo y en la nalga derecha (Smith, 1981, p. 85).

Una vez sanadas las áreas afectadas el maniquí se tornará rosa. Visión premonitoria de las imágenes médicas de escaneo, nuevamente aparece la referencia a la visualidad unida a la tecnología, el conocimiento y el control. Control del pasaje de la enfermedad a la salud manipulando simplemente un dispositivo colocado en la nuca del señor Sto Odin que ajusta su nivel de energía, chequeando luego el grado de mejoramiento en la imagen de su doble diminuto.

-¿Tu control está en el lugar de costumbre? preguntó Livio.

- En la nuca por supuesto. La piel de encima es artificial y cicatriza sola. Un doceavo de vuelta será suficiente (Smith, 1981, p. 96).

Y agrega:

-He sido la muerte por fracciones de segundo pero por el momento aún soy la vida. Lo que mostraba el maniquí mee era sólo la suma de dolor en mi cuerpo viviente (Smith, 1981, p. 96).

Muerte que el propio señor Sto Odin ha programado hace ya 600 años para dentro de setenta días. Nuevamente la utopía tecnológica aparece en el imaginario racionalista (no olvidemos que el gobierno de este universo lo ejerce la Instrumentalidad) como ese gran canal que nos permitirá gobernar hasta la duración de la carne, sometiéndola a la voluntad de la *res cogitans* cartesiana.

Y aún es más evidente esta persistencia del pensamiento dualista cartesiano sobre la división radical entre cuerpo y alma en la descripción de los dos soldados que acompañan al señor en su descenso a las profundidades de la vieja Tierra.

“Viajo con dos legionarios romanos robots, con cerebro en el pecho, varios millones de capas laminadas donde están impresas toda la experiencia de una persona muerta desde hacía mucho tiempo” (Smith, 1981, p. 88).

Uno de ellos, Flavio, había sido director de investigación histórica de la raza humana. El otro, Livio, había sido un psiquiatra que se convirtió en general y había decidido morir un poco prematuramente. Smith nos proyecta al momento en el cual, habiendo localizado por fin el alma –devenida en una suma sintética de sensorialidad, experiencia, conocimiento y personalidad– en la carne (el cerebro) el progreso de las tecnologías médicas permitieron implantarla en el cuerpo mecánico de un autómatas que se activa con la voz de Sto Odin diciendo *summa nulla*. Ambos robots, además, iban vestidos como legionarios romanos simplemente por el gusto del Señor Sto Odin de jugar con imágenes de una historia de hombres remotos que habían vivido hacía 15.200 años.

“Deben haber sido salvajes, sucios y libres. Bien diferentes de nosotros. Ávidos de vida” (Smith, 1981, p. 88).

Precisamente, este exceso de mecanización y racionalidad ha generado una revolución *ávida de vida* que es en realidad una regresión a formas arcaicas: la música, la danza, la hipnosis, el trance. La erradicación en este mundo futuro de toda espiritualidad, la subsumisión de lo inmaterial a lo material e instrumentalizable, fuerza la aparición del arte y de un dios en el *Gebiet*, el sitio sin ley en el centro de la vieja Tierra. Este joven dios trae la esperanza del retorno de la experiencia del goce y el dolor a unos cuerpos condenados a ser felices. Como final de esta utopía una inundación destruirá lo nuevo junto a lo viejo como visión renovada del diluvio.

En este relato el otro toma el lugar de oponente de la racionalidad; un ser irracional y divino encarnando lo enigmático e inefable que sólo en lo religioso y el arte puede encontrar expresión. Por otra parte, la refundación de este mundo quedará a manos de lo femenino. También en la *Marieé* el universo de lo femenino es presentado como la clave del otro como enigma, su resistencia o retardo. Y el deseo como resto no reductible del cuerpo-objeto que es visto por la máquina óptica masculina.

El lugar del cuerpo

“El trayecto que era muy fácil de pronto se vuelve difícil. Eso es la zona”
(Tarkovskij, 1979).

Existe, sin embargo, otra forma de concebir el cuerpo que la netamente objetual. Quizás ésta sea la que hace posible verlo desde una perspectiva distinta a la centrada en su decadencia y muerte, sin tener que apelar a su aislamiento y mutilación. La concepción fenomenológica de Maurice Merleau-Ponty propone pensar al cuerpo como lugar a partir del

cual mi subjetividad se abre al mundo de la experiencia. El cuerpo, para Merleau-Ponty es el suelo que yace debajo de mi mismo pensado como identidad. La relación cuerpo-mundo adquiere entonces la característica de doble implicación: el cuerpo-objeto, pensado como una *gestalt* que es dada a la visión y el cuerpo-sujeto, el de la autopercepción y el que ve. Esta relación yo veo-el otro es visto establece un circuito dinámico, ya que ver-ser visto interactúan permanentemente.

Merleau-Ponty lo expresa de esta manera:

Al describir esta situación (nota: la de que el hombre siempre se encuentra en una situación de partida concreta) los psicólogos de ahora insisten en el hecho de que no vivimos ante todo en la conciencia de nosotros mismos (nota: tal la teoría cartesiana) –ni siquiera por lo demás en la conciencia de las cosas- sino en la experiencia del otro. Jamás nos sentimos existir sino tras haber tomado ya contacto con el otro (2002, p. 53).

El cuerpo de la teoría fenomenológica es un cuerpo orientado hacia el mundo, situacional. Una entidad abierta que incluye lo actual del cuerpo percipiente, pensante, sintiente, disponible a la situación. El cuerpo entonces es figurado como espacio al ser considerado como envolvente. Merleau-Ponty explica esta situación con una metáfora: en la oscuridad total de la sala cinematográfica se destaca la claridad de la pantalla. El cuerpo es el ser que se vuelve claro desde un fondo de no-ser oscuro que actúa como el fondo que hace posible esta aparición del ser. Este fondo de somnolencia, de reserva en potencia, se define por negatividad (no ser) y marca su posición frente a la identidad del ser como positividad. La relación es de este modo dialécticamente implicativa, al igual que la de fondo y figura; el uno no puede existir sin el otro que lo determina en su particularidad. Tomemos entonces esta concepción de cuerpo como espacio orientado, en la cual aparece la intencionalidad significativa de *ir hacia el mundo*. Como vemos, si el ser surge de un fondo de no ser, vida y muerte ya no se presentan como conceptos antagónicos planteando una nueva mirada sobre el otro.

El cuerpo como trayectoria, como apertura, como persistencia es la base sobre la que se construye la representación de dos películas del director Andrei Tarkovskij: *Solaris* de 1972 y *Stalker o la zona* de 1979.

El cuerpo y su fantasma

Solaris es la adaptación cinematográfica de una novela de Stanislav Lem escrita en 1961. El autor utiliza el recurso de la ciencia ficción para plantear el problema de la comunicación entre inteligencias cuando éstas son inconmensurables entre sí. Incluso sobre la posibilidad de poder concebir a ese ser como poseedor de vida e inteligencia. *Solaris* es un planeta enteramente formado por un océano protoplasmático que orbita alrededor de un sistema de dos estrellas. Debido a la posibilidad de la existencia de signos de vida e inteligencia, los

humanos han lanzado allí una estación orbital para estudiarlo. Sin embargo, luego de cien años de investigaciones, conocidas con el nombre de Solarística, los científicos han decidido archivarlas. Cuando los tres tripulantes que aún permanecen en la estación comienzan a mostrar signos de comportamiento extraños, la Tierra decide enviar un psicólogo —el personaje de Kris Kelvin— para que realice un informe sobre la situación.

Y aquí, con el arribo de Kelvin a la estación de *Solaris*, aparece una de los planteos más interesantes del relato: el de la complejidad de definir precisamente qué es el cuerpo como entidad. Es que el océano de *Solaris*, como respuesta a los bombardeos de radiación intensa producidos con el fin de acelerar su actividad y obtener así más información, ha dado al fin una respuesta: los visitantes, imágenes psíquicas provenientes del subconsciente de cada uno de los tripulantes de la estación. Y es así como, al despertar tras su primera noche a bordo, Kelvin descubre a su lado a Hari, su esposa muerta desde hacía tiempo. Al principio trata de deshacerse de ella arrojándola al espacio. Pero Hari retorna una y otra vez, siempre como la joven mujer que era en el momento de su suicidio. Hari es al mismo tiempo producto de la mente de Kelvin (no puede existir fuera de su presencia como si su fantasma estuviera unido a aquél que lo origina por un lazo inmovible) y un cuerpo autónomo que siente, piensa y actúa por sí mismo. A medida que “vive” y acumula experiencia, Hari se vuelve a la vez más humana y autoconsciente de su otredad. Y se pregunta entonces cuáles son las condiciones necesarias que definen lo existente y lo real. ¿Qué es ella con respecto a la Hari original: la misma, su doble? ¿Qué relación guarda ella con la primitiva Hari y sus experiencias? Lo que se presenta evidente ante esta nueva-vieja Hari es el margen de incerteza para establecer una prueba definitiva entre la materia real y el fantasma, al ser al mismo tiempo la misma-la otra en esa relación entre el yo-sujeto y la experiencia del otro como radicalmente otro a través de la cual puedo darme mi propia conciencia.

Los otros dos tripulantes, el Dr. Snout y el Dr. Sartorius, ambos científicos, se muestran escépticos respecto de considerar a Hari —o cualquiera de sus propios visitantes— como una “persona”. Para Sartorius son objeto de estudio, viviseccionándolos en su laboratorio buscando develar su sustancia. Snout guarda con ellos una relación dual de aceptación repulsiva. El tercer tripulante, el psicólogo Gibarian que se ha suicidado antes de la llegada su colega Kelvin, ha dejado una cinta de video en la que le advierte que lo que experimentará en la estación lo llevará al borde de la locura.

Es interesante notar que el visitante de Kelvin viene de la muerte y de su íntimo pero a la vez involuntario deseo de recuperar a su esposa. El fantasma de Hari aparece como un juego de proyecciones, que podrían ser vistas como la relación entre el ser luminoso que se destaca desde un fondo de no ser tal como lo describe Merleau-Ponty. La de Hari podría constituir una alegoría de la esencia de lo cinematográfico, en la cual lo real aparece bajo la forma de su fantasma transgrediendo la barrera realidad/imaginario.

Naturaleza y cultura

La relación entre cuerpos, compleja como vimos planteada en *Solaris*, nos lleva a pensar al cuerpo como pluralidad más que como objeto único. En este sentido dice Merleau-Ponty:

De esto resulta una imagen del hombre y la humanidad que es muy diferente de aquella de la que partimos. La humanidad no es una suma de individuos, una comunidad de pensadores de los cuales cada uno en su soledad está seguro de antemano de entenderse con los otros porque todos participan de la misma esencia pensante. Tampoco, por supuesto, es un solo Ser donde la pluralidad de los individuos estaría fundada y destinada a reabsorberse. Por principio esta es una situación inestable (2002, p. 55).

Situación inestable y compleja la condición del cuerpo como espacio, como zona en tensión entre las individualidades subjetivas aisladas y el mundo como pluralidad de existencias. Este es uno de los temas tratados en el film *Stalker* realizado por Andrei Tarkovskij en 1979. Nuevamente, al igual que en el caso de *Solaris*, este film es la adaptación de una novela: *Picnic al costado del camino* de Arkadi y Boris Stugatsky, quienes fueron además sus guionistas. En un mundo desencantado existe un territorio de acceso prohibido cercado y custodiado por soldados: la Zona. Si bien sobre su origen corren distintas versiones, la caída de un meteorito o pista de aterrizaje de naves extraterrestres, lo cierto es que ese territorio se ha convertido en un lugar casi sagrado. Hombres desesperados concurren a una habitación en el centro de la zona para pedir un deseo. Los guía un personaje llamado *Stalker*, palabra que en inglés significa acechante, furtivo. El *Stalker* es la única persona que puede orientarse dentro de ese territorio poblado de peligros y amenazas, pero en consecuencia lleva una marca: ser un ser extraño, asocial, sobre el que la zona ha descargado la maldición, como dice su esposa Marta, al darle una hija sin piernas. Durante el camino hacia la habitación a través de la zona, el *Stalker* debe enfrentar el descreimiento y escepticismo de sus dos acompañantes, un Profesor y un Escritor, quienes han contratado sus servicios. Para el *Stalker* la zona es un misterio que se propaga a los objetos abandonados que la pueblan. La cámara revela en largos travelling piezas mecánicas, partes de vehículos, trozos irreconocibles de objetos sobre mosaicos, barro, pasto, bajo agua. Estos objetos-ruina deteriorados, rotos, oxidados, fuera de toda función aparecen, sin embargo, llenos de corporalidad, como si su existencia clamara por volverse evidente a quien los mirase. Y hay una alusión a la idea de ruina como huella por acumulación de tiempo, como historia aluvional, como objetos que se abren al tiempo en el preciso momento que escapan a su funcionalidad, cuando se vuelven residuos o desechos. Idea muy cercana al concepto de historia benjaminiano, en el cual el ángel de la historia, al volver el rostro, ve el pasado sincrónicamente como acumulación de ruinas. Y ¿cuál es la relación entre estos objetos y la subjetividad? Al ingresar a la Zona, el *Stalker* se aleja un momento de sus compañeros para estar a solas. Lo vemos entonces acostado boca abajo entre pastos altos, los brazos abiertos, el cuerpo completamente hundido, en una imagen que evoca la del novicio tomando los votos.

Lo que se plantea aquí es la escisión dolorosa que se ha producido al quedar el cuerpo atrapado por la cultura como antagonista irreductible de la naturaleza. El *Stalker* y todo el territorio de la Zona parecerían mostrar la imposibilidad de recuperar la inocencia de Adán en el paraíso una vez arrojados, nosotros los humanos, al dominio de la razón. La comprobación es dolorosa para el *Stalker*, condenado a ser un anormal social, un descastado, un hombre de la periferia que sólo tiene su Zona. Sin embargo las marcas de su hija, Mona, son más indelebles al ser corporales: parálisis en las piernas, imposibilidad de caminar, poderes de telekinesis. Si la anormalidad del padre se debe a su aislamiento como ser social, a estar condenado a ser un “fuera de la ley”, la de la hija es aún más radical al haber quedado su cuerpo fuera de la ley natural. Pero esta marca, este señalamiento por anormalidad puede ser visto en realidad como marca de lo divino y recuperación del sujeto integral sin alienar cuerpo y espíritu.

El cuerpo y su doble

Ambos modos utópicos terminan por revelarnos, en realidad, una misma preocupación esencial: la del hombre escindido. Y, con esto, el deseo de imaginar, en ese no espacio proyectivo de lo utópico, una posibilidad de reconciliación.

Desde el dualismo sujeto-cuerpo como dos entidades aisladas pero interdependientes, colgando del deseo como lo mostrara Duchamp, a la angustia del cerco del yo individual separado carnalmente de los otros, cuyo fantasma evoca *Solaris*, a la ajenidad del cuerpo culturizado perdido para la naturaleza en *Stalker*, lo que se escenifica es la alienación del otro en mí mismo como otro. Esta separación era característica de las cosas sagradas tal como lo explica Agamben en su texto *Elogio de la profanación*:

Sagradas o religiosas eran las cosas que pertenecían de algún modo a los dioses. Como tales eran sustraídas al libre uso y al comercio de los hombres, no podían ser vendidas ni dadas en préstamo, cedidas en usufructo o gravadas de servidumbre. Sacrilego era todo acto que violara o infringiera esta especial indisponibilidad que las reservaba exclusivamente a los dioses celestes (y entonces eran llamadas propiamente *sagradas*) o infernales (en este caso, se las llamaban simplemente *religiosas*) (2005, p. 97).

Esta restricción de uso era lo que las marcaba como dedicadas, es decir reservadas fuera del tiempo y espacio mundano, profano. Este colocarse fuera del uso común está mostrado en el desvío hacia lo divino en el relato *Bajo la vieja Tierra*, en la cual el hombre que se piensa a sí mismo como dios roba un objeto utilitario y lo utiliza para crear música provocando una transmutación en todos los que la oyen.

Lo que muestran ambas vías utópicas en cuanto al cuerpo, es la imposibilidad de restituirlo a una integridad que reúna a ambos campos irreconciliados –cuerpo-mente, yo-no-

sotros, naturaleza-cultura— sin destruirse mutuamente. Y la aporía de lo corpóreo como lugar de lo expresivo sin llegar a convertirse en objeto a ser exhibido.

Hablando sobre la alienación en la cultura capitalista, alienación que se aplica al cuerpo, Agamben señala: “En su forma extrema, la religión capitalista realiza la pura forma de la separación, sin que haya nada que separar. Una profanación absoluta y sin residuos coincide ahora con una consagración igualmente vacía e integral” (2005, p. 107).

Quizás podríamos pensar al cuerpo como ese resto irreductible de lo real, que se sedimenta por acumulación de vivencias, en relación inestable con lo otro (lo inmaterial, los otros cuerpos, los objetos) que lo configura sin definirlo.

Notas

1. En la entrevista que Donatella Baglivo realiza a Tarkovskij sobre su película *Andrei Rublev. Tarkovskij, un poeta del cine* (1984) Italia.
2. El antropólogo francés Marc Augé en *Lo demasiado lleno y lo vacío* define a esta época histórica con el concepto de sobremodernidad, en la cual distintas sociedades con marcadas diferencias culturales, económicas y tecnológicas comparten sin embargo ciertos rasgos espaciales y temporales distintivos: el no-lugar, la redundancia, la evidencia y la ausencia de capacidad para proyectarse hacia el futuro, entre otros.
3. Como ejemplos de narrativización del tema de la subjetividad de identidad fluctuante habitando ciudades conformadas como no lugares ver los films *Holly Motors* de Leos Carax y *Cosmópolis* de David Cronenberg ambos del 2012.
4. En Tafuri M., *Proyecto y utopía* citado en ¿Qué es la utopía? *Summarios 100/101*, 8. Al oponerla al concepto de proyecto, también Tafuri hace pesar en lo utópico el sentido transformador revolucionario.
5. Concepto que atraviesa la Tesis de la filosofía de la historia y el Fragmento político-teológico. Por otra parte este concepto remite a un contexto histórico (Alemania en las décadas 1920/1930) el cual es fundamental para terminar de comprender el determinismo de su sentido.
6. Para una iconografía perfecta de este hombre-máquina u hombre como engranaje ver *Tiempos Modernos* de Charles Chaplin. También aparece aquí de manera paródica el tema central de la docilidad esperable en el operario ideal.
7. Ver de Foucault M. La hermenéutica del sujeto, *Las redes del poder*, *Los anormales*, entre otros textos en los que desarrolla el concepto de biopolítica.
8. Ver de Foucault M. *Vigilar y castigar* en el cual se analiza especialmente el sistema espacial panóptico en relación a los espacios carcelarios como modelo de organización racional.
9. Para ampliar la información sobre Cordwainer Smirh ver las notas dedicadas al autor por Pablo Capanna: La muerte del señor Sto Odin en la revista *El Péndulo* 4 20 época y Recordando al señor Smith en *El Péndulo* 11 30 época. En ambos números están publicados además los cuentos de Smith: *Bajo la vieja tierra* y *Barco ebrio*.
10. Ver el ensayo de Herman Parret *El cuerpo según Duchamp*. Allí Parret hace un excelen-

te análisis sobre las implicancias semióticas del cuerpo femenino en Duchamp.

11. En el caso de la Mantis Religiosa la hembra, muy agresiva durante los períodos de reproducción, puede llegar a devorar al macho al concluir la cópula. Por otra parte, éste es el único momento en el que ambos se encuentran juntos.

Referencias Bibliográficas

- Agamben, G. (2005) Elogio de la profanación. *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, pp. 97-119.
- Augé, M. (2003). Lo demasiado lleno y lo vacío. *El tiempo en ruinas*. Disponible en: <http://bibliotecaignoraria.blogspot.com/#ixzz2Jfz52cEH>. Consultado el 20 noviembre 2012.
- Baglivo, D. (1984). Andrei Tarkovskij, un poeta en el cine. Disponible en: www.youtube.com/watch?v=PTvIybrtMqU. Consultado el 10 febrero 2013.
- Barbaresi, C.; Ghione, M.; Tarán, M. y Zapico, G. (1989, abril-mayo) ¿Qué es la utopía? *Summarios: Latinoamérica, utopías y mitos*. 100/101. 3-8.
- Flusser, V. (2007). Del funcionario. En Kozak C. Arte y técnica. Vilém Flusser sobre arte, técnica y funcionarios. *Artefacto. Pensamientos sobre la técnica*. 6. Disponible en: www.revista-artefacto.com-ar. Consultado el 16 de agosto 2012,
- Merleau-Ponty, M. (2002) *El mundo de la percepción. Siete conferencias*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Parret, H. (2002) El cuerpo según Duchamp. *Materia 2. Naturaleses*. Disponible en: www.raco.cat/index.php/Materia/.../11502. Consultado el: 10 abril 2013.
- Smith C. (octubre, 1981) Bajo la vieja tierra [Cuento]. *El Péndulo*. Buenos Aires: Urraca 2 (4) 87-115.
- (1973) Los observadores viven en vano [Cuento]. *El juego de la rata y el dragón*. Buenos Aires: Minotauro. pp. 61-101.
- Zamiatin, Y. (1983). *Nosotros*. [Novela]. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Bibliografía

- Benjamin W. (1994). *Discursos interrumpidos*. Buenos Aires: Planeta.
- Foucault M. (2005) Las redes de poder. Ferrer C (comp.) *El lenguaje libertario. Antología del pensamiento anarquista contemporáneo*. La Plata: Terramar.
- (2000). *Los anormales. Curso en el College de France*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- (1990). *Tecnologías del yo*. Barcelona: Paidós.
- Pfeiffer M.L. (2008) Cuerpo y finitud. Una cuestión decisiva en las filosofías de Merleau-Ponty y Nietzsche. *Enfoques XX* 1 pp.45-70. Disponible en: http://www.scielo.org.ar/scielo.php?pid=S1669-7212008000100004&script=sci_arttext. Consultado el 5 noviembre

Obras analizadas

- Duchamp M. *La mariée mise à nu par ses célibataires, même*. [Retrato en vidrio]. 1915-1923 Museo de Arte de Filadelfia.
- Smith C. (octubre, 1981). Bajo la vieja tierra [Cuento]. *El Péndulo*. Buenos Aires: Urraca 2 (4) 87-115.
- (1973) Los observadores viven en vano [Cuento]. *El juego de la rata y el dragón*. Buenos Aires: Minotauro. pp. 61-101.
- Tarkovskij A. (1979) *Stalker*. [Largometraje].
- (1972) *Solaris*. [Largometraje].
- Zamiatin Y. (1983). *Nosotros*. [Novela]. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Summary: In our culture there is a widespread conception that focuses on the materiality of the body. In this conception the body is considered as “other” than the subject, its objective substrate, associated to both a sense of mastery and subjection of the biological to the intellectual. This dichotomy between the material body and intellect is the deep, implicit and invisible ground with common sense builds his imaginary body. This essay will seek to explore alternative views, utopian forms in the imaginary field of the body from three art disciplines: literature and science fiction movies and plastic, relating three concepts: biopolitics, the boundary between body and consciousness and body regarding immaterial.

Keywords: alchemy - biopolitics - imaginary field - ghost - materiality - Objectivism - real.

Resumo: Em nossa cultura existe uma difundida concepção que gira principalmente em torno à materialidade do corpo, aquela que o pensa como o outro do sujeito, seu substrato objetivo, associado às vezes a uma sensação de domínio e sujeito o biológico ao intelectual. Esta dicotomia entre corpo material e intelecto constitui o solo profundo, implícito e

invisível, com que o sentido comum constrói seu corpo imaginário.

Neste ensaio se exploram miradas alternativas, formas utópicas no campo imaginário do corpo, desde três disciplinas artísticas: a literatura e o cinema de ciência ficção e a plástica, relacionando três conceitos: a biopolítica, a fronteira entre corpo e consciência e o corpo em relação com o imaterial.

Palavras chave: alquimia - biopolítica - campo imaginário - fantasma - materialidade - objetivismo - real.
