

# EL CUERPO EN LA SOCIEDAD DE LA PERFORMANCE

O CORPO NA SOCIEDADE DA PERFORMANCE

Martín Lombardo<sup>78</sup>

**RESUMEN:** A partir de las novelas *La comemadre* de Roque Larraquy y *Buena alumna* de Paula Porroni, el siguiente artículo analiza las configuraciones del cuerpo en la sociedad del rendimiento. A diferencia de la sociedad disciplinaria, en donde el poder se ejercía desde afuera, a través de los discursos médicos, artísticos, familiares y universitarios presentes en las novelas, se estudia la manera en que un discurso del poder basado en el rendimiento atraviesa y constituye los cuerpos.

**PALABRAS CLAVES:** rendimiento; biopolítica; cuerpo; Roque Larraquy; Paula Porroni

**ABSTRACT:** Based on the novels *La comemadre* written by Roque Larraquy and *Buena alumna* written by Paula Porroni, this article analyzes the configuration of the body in the society of performance. As opposed to the disciplinary society, where power was exercised from the outside, through the medical, artistic, family and university discourses present in the novels, we study the way in which a discourse of power based on performance configures the bodies.

**KEYWORDS:** performance; biopolitic; body; Roque Larraquy; Paula Porroni

## 1. INTRODUCCIÓN: DEL ORGANISMO AL CUERPO

En su análisis sobre la locura en la época clásica, Michel Foucault subraya el pasaje de una concepción de la locura en tanto ausencia -ausencia de razón- hacia su positivización. Esta positivización implica el desarrollo de aquello que suele denominarse en el estudio de la psiquiatría del siglo XIX como la clínica de la mirada. Es decir, se busca definir el fenómeno de la locura a través de sus efectos visibles, a través de aquello que es factible de ser observado. La psiquiatría se convierte en un instrumento de saber a través de dos codificaciones: por un lado, la

---

<sup>78</sup> Doutor em Estudos Ibero-americanos pela Université Bordeaux Montaigne - França. Professor e pesquisador da Université Savoie Mont Blanc - França.

idea de equiparar la locura con la enfermedad, por otro lado, su equiparación con el peligro. A raíz de estas codificaciones, la psiquiatría se inscribe en el ámbito de la higiene pública, dando lugar a políticas de protección social. En ese contexto, cobra forma el discurso asilar. A su vez, es interesante notar cómo para la psiquiatría del siglo XIX la figura del loco se inscribe en el terreno del poder: el loco es aquel que se toma por rey, es decir, es aquel que cuestiona, incluso revierte el orden establecido de poder. Así el cuerpo del loco se convierte en objeto de estudio, se supone que es factible encontrar signos que confirmen y determinan el diagnóstico. Así, en el cuerpo se distingue la dicotomía entre lo normal y lo patológico. Hacia finales del siglo XIX, a través de la idea de instinto, la psiquiatría establece la calificación entre lo normal y aquello que puede ser definido como patológico. En paralelo a la consideración de la locura como una patología, cuya esencia podría pesquisarse en el cuerpo, el final del siglo XIX encuentra dos tecnologías que abordan de manera diametralmente opuesta la idea de instinto: por un lado, se desarrolla la tecnología eugénica (solidaria de toda idea de herencia, raza y de modificación y corrección de los instintos), por el otro lado, surge el discurso psicoanalítico.

Como bien describe Michel Foucault en su seminario *Les anormaux*, en el siglo XIX a los individuos que acarrearán cierto peligro para la sociedad se les define como anormales, clasificándose en monstruos, incorregibles y onanistas. Los anormales transgreden dos tipos de leyes: la ley social (por eso su peligrosidad) y la ley natural (por eso la intervención de una rama de la medicina, la psiquiatría, para su redución o encierro). Se nota entonces un fuerte vínculo con la ley, es decir, con una norma establecida por la ley. Asimismo, se observa la presencia de la sexualidad en el debate acerca de la clasificación de la locura. Más precisamente, nos parece pertinente remarcar de qué manera la sexualidad de aquel definido como loco o caracterizado como monstruo (sobre todo, nos referimos a la categoría de onanista trabajada por Foucault en su seminario) apunta a una modalidad de sexualidad por fuera de todo vínculo con los demás. Esta sexualidad no sólo se sitúa por fuera de lo social, sino que la ubicación marginal y solitaria, la aísla de toda función

reproductora. Situamos un exceso de placer, un placer masturbatorio, que no hace lazo social, en esta categorización del anormal onanista.

Desde esta perspectiva, tanto el loco como el monstruo evidenciarían en su cuerpo rasgos que los definen como tales. Es en el cuerpo que puede encontrarse una causa que explique un determinado comportamiento, sin preguntarse si el comportamiento marcado como normal no es producto de lo social y no un objeto naturalizado. En torno a la figura del psiquiatra francés Jean-Martin Charcot (1825-1893) surge otra manera de concebir el cuerpo; ya no se concibe de la misma manera la dicotomía entre lo normal y patológico. En las sesiones de hipnosis organizadas por Charcot hacia finales del siglo XIX en el hospital de la Salpêtrière acude Sigmund Freud, quien empieza su carrera en el universo de la psiquiatría haciendo uso de la hipnosis y escribiendo sus primeros artículos junto a Josef Breuer. Además de la hipnosis, los dos utilizan el método catártico en el tratamiento de sus pacientes; este método fue creado por Josef Breuer y está en el origen de lo que luego fue definido como regla fundamental en el método psicoanalítico: es decir, convocar la palabra del paciente como medio de cura.

Ya desde la hipnosis se pesquisa un cambio en la manera de entender el cuerpo: ya no se busca un instinto o la desviación con respecto a un supuesto instinto, sino que se asume la posibilidad de que el cuerpo escape a la voluntad del sujeto, sin por que por ese motivo exista un desvío, un juicio negativo de valor. El abandono del método hipnótico por parte de Freud se debió no sólo a que los síntomas remitían durante un tiempo poco duradero sino, más que nada, a su concepción del relato y de la palabra. La regla fundamental, base del método psicoanalítico, que consiste en convocar al paciente a hablar sin preocuparse por la lógica de su discurso, marca la singularidad del psicoanálisis con respecto a su concepción del cuerpo. El cuerpo está atravesado y construido por la palabra; el cuerpo es algo diferente al organismo, sobre el que opera el discurso y modela así el cuerpo. El cuerpo se configura a partir del discurso que nos viene del Otro, por lo tanto, el cuerpo es algo construido. Ya no

se trata de buscar un correlato organicista al padecer del sujeto sino más bien se trata de escuchar al sujeto a la letra.

El discurso psicoanalítico rompe con la noción de normalidad. La hipótesis universal del inconsciente, del mismo modo que la lógica de la represión que opera entre lo inconsciente y la conciencia, borra la dicotomía entre lo normal y lo patológico. Más que actuar sobre un organismo para que el organismo se adapte a una supuesta norma, por el contrario, se trata de levantar la represión que opera sobre el paciente y que está en el origen de la inhibición, de la conversión o de cualquier otro síntoma. No se trata de pesquisar los signos en el organismo que den cuenta de un cierto estado sino que se escucha un relato que deja marcas en el cuerpo.

Ya en sus primeros textos, Sigmund Freud se refería a las parálisis histéricas siguiendo una lógica corporal diferente a la lógica orgánica. En las conversiones histéricas, síntomas en el origen del discurso freudiano, la concepción del cuerpo en juego es aquella configurada por el lenguaje. Cuerpo, inconsciente y lenguaje: a partir de esta triada se puede reflexionar acerca del aspecto narrativo intrínseco al deseo y a la fantasía. De hecho, Slavoj Žižek le otorga a la fantasía la capacidad de constituir nuestro deseo y de enseñarnos cómo desear. La fantasía, asegura Žižek, nos dice lo que somos para los otros, y puesto que tanto el deseo como la fantasía provienen del Otro, puesto que « la fantasía es la forma primordial de narrativa, que sirve para ocultar algún estancamiento original » (ŽIZEK, 2010: 20), se produce así el descentramiento que ya observamos en Freud desde la hipótesis del inconsciente. Hay algo que excede a la voluntad tanto en nuestro deseo, en nuestra fantasía y también, en consecuencia, en nuestro cuerpo. En la construcción fantasmática (expresión de un deseo encarnado en el deseo de otro) subyace un Otro, a través del que se puede observar un determinado discurso social.

Si aceptamos que la literatura puede ser la expresión o la puesta en escena de una fantasía, el análisis de una serie de novelas contemporáneas permite observar algunas de las maneras en que el discurso social y político atraviesa el cuerpo, lo marca, y marca sus modos de concebir el deseo. Siguiendo las ideas psicoanalíticas

ligadas al cuerpo, a la fantasía y al deseo, es posible situar la presencia de un Otro en el armado de un cuerpo. Ya no se trata de un cuerpo definido por el instinto sino de un cuerpo inscripto en un entramado discursivo. El deseo y la fantasía tienen un carácter narrativo; es a través de la narrativa que se observa una determinada ley social:

Contrariamente a la sensata concepción del fantaseo como una indulgencia en la realización alucinatoria de los deseos prohibidos por la Ley, la narración fantasmática no escenifica la suspensión-transgresión de la Ley, sino el acto mismo de su instauración, de la intervención en el corte de la castración simbólica. Lo que la fantasía se esfuerza por representar es, a fin de cuentas, la escena “imposible” de la castración (ZIZEK, 2010: 22)

Considerando la trama narrativa de una novela como una puesta en escena fantasmática, nos interesa analizar cuáles son las leyes que rigen esa comunidad ficcional planteada en las novelas, y a través de esas configuraciones de un determinado grupo analizar la manera en que se representa el cuerpo en nuestras sociedades.

## **2. ENTRE EL DISCURSO MÉDICO Y EL CAMPO ARTÍSTICO: DE LA MIRADA A LA EXHIBICIÓN**

En la primera parte de *La comemadre*, novela Roque Larraquy, se representa, a través de la experimentación médica sobre los cuerpos de los pacientes, la escena imposible de la castración a la que se refiere Zizek. En el año mil novecientos siete, un grupo de médicos se presta a la experimentación propuesta por el doctor Ledesma y el dueño de un sanatorio situado en Temperley. Si luego de ser degollado, un pato continúa moviéndose durante unos segundos, Ledesma propone guillotinar seres humanos y anotar cuáles son sus reacciones durante esos breves segundos posteriores al corte. Se busca anotar lo que el guillotinado pueda decir después de muerto. Se escenifica así la imposibilidad de los médicos de domesticar la muerte, de saber lo

que sucede más allá de la vida. Subyace a esa imposibilidad un deseo de omnipotencia, en donde la ciencia no tendría límites algunos: ni límites materiales, ni límites de conocimiento, ni tampoco límites éticos, puesto que consiguen mediante engaño a los pacientes terminales con los que experimentan. Asimismo, el cuerpo aparece como un objeto entregado al poder médico, que pretende contar con un saber a través de una mirada entrenada.

La novela marca los límites imborrables de la ciencia. La trama se sostiene en un discurso pseudocientífico cercano al trabajado por Adolfo Bioy Casares en la novela *Dormir al sol*. El cuerpo se reduce al organismo, es tomado como un objeto de estudio y de experimentación como cualquier otro. Además, hay un supuesto de universalidad del organismo que borra cualquier singularidad: un organismo es capaz de representar a todos los cuerpos. La palabra se convierte entonces en un obstáculo para acceder a la verdad; se lo observa en la hipótesis de Ledesma al momento de elegir los pacientes terminales a los que somete a la guillotina: « Ledesma dice que trabajar con sujetos de escasa educación evitará que el relato de la muerte se vea afectado por los desatinos del buen decir. Con estas palabras lo dice » (LARRAQUY, 2014: 21). La puesta en escena que implica el experimento revela una fantasía médica en donde se somete al cuerpo del otro al poder de la ciencia.

En el sanatorio el organismo establece la identidad. Esta postura se observa en las obsesiones de Papini, que vive obsesionado por medir y pesquisar en los cuerpos la singularidad femenina. El doctor Papini explica su concepción de un cuerpo « natural » que determina una identidad al referirse a sus mediciones:

Las mujeres se maquillan para borrarse la cara, se ajustan en un corsé, y tienen muchos organismos, ¿sabe?, una cantidad que a nosotros nos dejaría secos. Son distintas. Salieron de un mono especial, que antes era una nutria, que antes fue un anfibio azulado, o algo con branquias. La forma de la cabeza la tienen distinta, también. Se encierran a usar el bidet para pensar cosas mojadas que se adaptan a las líneas de su cráneo (LARRAQUY, 2014: 14)

El maquillaje, la vestimenta, los gestos de una mujer no son más que formas de esconder una esencia, que reside en el organismo. Se trata de una fantasía en donde pareciera ser posible borrar todo lo que supuestamente resultara superfluo y así acceder a una verdad escondida en el organismo. No son las ideas las que marcan el cuerpo sino que es al revés, los pensamientos son el producto de las medidas craneales. Si el cuerpo es organismo, se lo equipara con lo animal (se sostiene la experiencia en humanos a partir de la observación de lo ocurrido con los patos degollados). La manera de vivir, lo que sería definido por el filósofo Giorgio Agamben (AGAMBE, 2003: 9-23) como bios, irrumpe y legisla sobre la vida como simple hecho de vivir, lo que sería definido por Giorgio Agamben como zoe, es decir, la vida común a todo ser vivo. Es el origen de la denominada biopolítica, concepto que Giorgio Agamben toma de Michel Foucault y explora a lo largo de su obra. La introducción de lo político en lo orgánico clasifica los cuerpos en base a la utilidad que puedan brindarles a los médicos; esa manera de clasificar se explica en el informe elaborado por Ledesma para justificar el experimento:

El cuerpo puede medirse en grados de utilidad. Buen útero, próspera descendencia. Brazos fuertes, tareas viriles. Dedos dúctiles, piano. La salud es condición excluyente para que el cuerpo se incorpore con éxito en las tareas del mundo. La enfermedad devalúa. ¿Cómo restituir dignidad a un enfermo terminal? Volviendo su cuerpo al campo de lo útil, post mortem (LARRAQUY, 2014: 46).

Se parte del organismo para determinar la identidad, la sexualidad, el oficio que ejerce la persona. A la par de una concepción utilitaria del cuerpo, regido por el organismo, subyace una concepción de la experiencia vaciada de relato. El narrador, el doctor Quintana, retoma las palabras del doctor Ledesma en relación a la experiencia: « Digamos que en el derrotero de las experiencias posibles morir es pura conjetura: no es experiencia. Y todo aquello que no es experiencia es inútil para el ser humano » (LARRAQUY, 2014: 52-53). Si bien la experiencia aparece como

fundamental para el ser humano, se la excluye de todo relato. Es la ciencia, y no los sujetos, quien hace experiencia a partir de los organismos.

Al respecto, es importante notar la afirmación de Agamben, quien considera que « En la actualidad, cualquier discurso sobre la experiencia debe partir de la constatación de que ya no es algo realizable » (AGAMBEN, 2004: 7). El hombre ha perdido la autoridad para hacer experiencia; las experiencias, afirma Agamben, « [...] se efectúan por fuera del hombre. Y curiosamente el hombre se queda contemplándolas con alivio » (AGAMBEN, 2004: 10). Es el alivio de los pacientes terminales, que firman y deciden entregar sus vidas a la ciencia, a los médicos. La experiencia propia pasa al otro y se convierte así en experimentación. Puede afirmarse que: « En cierto sentido, la expropiación de la experiencia estaba implícita en el proyecto fundamental de la ciencia moderna. “La experiencia, si se encuentra espontáneamente, se llama ‘caso’, si es expresamente buscada toma el nombre de ‘experimento’ » (AGAMBEN, 2004: 13). En el sanatorio de Temperley se observa la manera en que a través de un discurso científico se hace del método experimental el lugar del conocimiento. Así no habría más conocimiento que el obtenido a través del experimento con el organismo.

Sin embargo, ese conocimiento siempre es fallido, equívoco. Desde el principio surgen preguntas sobre la metodología; frente a un eventual donante, el narrador se pregunta: « ¿Qué cortesía es necesaria para pedirle el cuerpo a alguien? » (LARRAQUY, 2014: 67). Las formas del discurso se vuelven problemáticas cuando el ideal consiste en borrar la palabra del donante y tratarlo como un puro organismo. Así se entienden las inquietudes a las que se enfrentan los médicos:

“Qué van a hacer con mi cuerpo” es la pregunta más frecuente; no es que falte nobleza y espíritu de servicio, sino que sobra desconfianza. Responder exige inspiración. Experimentos con frío y calor, extracción de pulmones, de córneas, conservación de la piel, lo que sea, pero nada de cabezas (LARRAQUY, 2014: 68).

Más allá de la mentira, es interesante notar que, frente a la pregunta de los pacientes por el cuerpo, los médicos responden con la descripción de una experimentación, como si de esa manera pudiera borrarse la angustia de la muerte. Cuando el doctor Papini se pregunta si una parte del cuerpo cercenada sigue siendo la persona o si la persona es la parte cercenada del cuerpo, el narrador afirma frente al resto de sus colegas que: « [...] en lo que a mí respecta, una vez que pasa la cuchilla se termina Juan o Luis Pérez y tenemos una cabeza, limitada a las funciones de una cabeza » (LARRAQUY, 2014: 76). Lo paradójico del argumento propuesto por el doctor Quintana es que en el experimento apenas se tiene en cuenta lo que tenga para decir el donante. El contacto con los pacientes se produce a través de un cuerpo fragmentado: del organismo como una unidad al cuerpo fragmentado. Si desde un principio se prefieren a pacientes que no tengan inclinación por la palabra, si se busca trabajar con un fragmento del cuerpo o con un organismo y no con un sujeto, en consecuencia, las frases que los pacientes pronuncian luego de que se les corta la cabeza carecen de todo sentido para los médicos.

Plenitud, Espectáculo, Gloria son los términos que elige Ledesma para el primero de los informes sobre la experiencia. A través de las palabras « Espectáculo » y « Gloria » se introduce el carácter escénico del experimento, la presencia de un espectador que completa el sentido del acto, la presencia de otro al que se podría decir que le está dedicado el experimento. El carácter escénico enlaza la primera y la segunda parte; en la segunda parte, contextualizada en el año dos mil nueve, la historia del narrador gira en torno al mundo del arte. Si la fantasía, como asegura Zizek, implica la instauración de una ley, observamos que tanto en la primera como en la segunda parte se trata de una ley ligada al espectáculo y a la búsqueda de la gloria. La gloria, la fama, el éxito como formas de inmortalidad que marcan al cuerpo. En esa búsqueda siempre fallida por le inmortalidad, el discurso médico y el discurso artístico funcionan de manera convincente: así como los pacientes entregan sus cuerpos a la ciencia, en la segunda parte son varios los personajes que entregan

sus cuerpos al arte. En esa entrega pareciera borrarse la falta y construir una ilusión de completitud.

La paradoja consiste en que en la búsqueda por trasponer los límites se pesquisa un elemento conservador, que impone un carácter mortífero. Se trata de un vegetal denominado comemadre, « [...] cuya savia vegetal produce [...] larvas animales microscópicas. Las larvas tienen la función de devorar al vegetal hasta resecarlo por completo. Los restos dispersan y fecundan la tierra, donde se reanuda el proceso » (LARRAQUY, 2014: 93). El doctor Quintana propone utilizar la comemadre para hacer desaparecer los cuerpos. Al eliminar los cuerpos no quedan huellas del experimento ni tampoco del fracaso. Cuando el cuerpo, ya cercenado, pierde su utilidad entonces ya ni siquiera parece necesario conservarlo, se convierta en una sobra.

El carácter mortífero ligado al cuerpo, su fragmentación, la posibilidad de hacer del cuerpo un objeto de mercancía, incluso cuando el cuerpo se transforma en cadáver, son rasgos fundamentales en la segunda parte de la novela. De hecho, así se define el narrador cuando le escribe una carta a la mujer que realiza una tesis sobre su vida y obra:

Aquí su síntesis sobre mí: tengo una mano de cuatro dedos, el quinto se me perdió. Tengo un cuerpo que es mío, y una cabeza de marfil anormal que me costó mucho dinero. Un museo de Copenhague ofrece el doble por plastificarme y exponerme al público cuando muera. Dos asociaciones de derechos humanos de Dinamarca demandan al museo por estimular “una mirada del cuerpo como mercancía”. Un colectivo de lesbianas organiza una sentada en la puerta del museo, en solidaridad con el derecho de ponerle precio a mi cuerpo, como se hace con cualquier objeto de arte (LARRAQUY, 2014: 106).

La descripción que realiza el narrador es el resumen de la tesis que leyó basada en su vida y obra. Se trata entonces de la manera en que otra persona lo define. Además del carácter de espectáculo, en donde la presencia del espectador cierra el círculo de sentido propio de la obra, aquí se pesquisa una concepción del cuerpo

fragmentada y mercantilizada. Hay un goce en la intervención en el cuerpo. Si en la primera parte, se pasaba de un organismo a un cuerpo fragmentado a través de un experimento científico, en la segunda parte se parte de un cuerpo fragmentado a través de una intervención artística que logra hacer del cuerpo un bien de intercambio, un objeto mercantilizado. Si en la primera parte, se desaparecen los cuerpos luego de la experimentación, en la segunda parte, el cadáver del artista entra a un museo convirtiéndose así en un cuerpo sagrado, al que se paga por conservar y por visitar.

A lo largo de la historia de su vida, el narrador define la corporalidad desde el corte, desde la sustracción, desde el dolor y desde la intervención. A los diecisiete años, el narrador pesaba ciento veinte kilos; un año más tarde se enfermaba e instauraba una « [...] soledad sin fisuras y un monólogo interno en el que no se interpone otra voz hasta que otra voz, también mía pero más esclarecida, me dice que tarde o temprano habrá que dar vida al monstruo » (LARRAQUY, 2014: 111). A diferencia de lo anormal y monstruoso descrito por Michel Foucault en su seminario, el monstruo de la época contemporánea busca la mirada del otro: de hecho, el narrador se imaginaba la palabra « MÍRENME » tatuada en la frente. Más que buscarse adaptar a la norma, se trata de una concepción de lo monstruoso que cuestiona el supuesto de la normalidad, a través de su singularidad. Aquí lo monstruoso no se marginaliza ni se esconde sino que, por el contrario, se hace público, se radicaliza, busca los límites del cuerpo.

La exploración de los límites del cuerpo quiebra la distinción entre lo normal y lo patológico, hace coincidir lo monstruoso con lo artístico. De hecho, lo monstruoso se vuelve la base de lo artístico: « Sigo comiendo y a los dieciocho ya hay espacio para cuatro personas y el monstruo que me propongo crear, pero no para estar enamorado » (LARRAQUY, 2014: 124). El cuerpo forma parte de la obra de arte; inscribirse en Bellas Artes se produce luego de haber perdido cincuenta kilos de peso: « es tiempo de dar vida al monstruo » (LARRAQUY, 2014: 130). La primera de las puestas en escena consiste en mostrar a un niño con dos cabezas: «

Es, felicidad, mi monstruo, en plena explosión mediática. Llamo al padre por teléfono y le digo que mi primera muestra estará dedicada a ellos tres » (LARRAQUY, 2014: 130). La monstruosidad y la figura del doble, el interés por mostrar la diferencia y por intervenir el cuerpo para luego exponerlo, se acentúa con la aparición de Lucio: un hombre igual al narrador, que siguió sus pasos desde los ocho años. El parecido los lleva a trabajar juntos en el proyecto, a la par que excita al narrador: el deseo surge de lo idéntico, de encontrar en el cuerpo del otro el cuerpo de uno.

Al respecto, podemos señalar la teoría del filósofo Byung-Chul Han (HAN, 2015: 15-19) sobre el deseo y el amor: la crisis del amor implica la erosión del otro, la progresiva desaparición del otro como diferencia. Así se produce, dice el autor, el infierno de lo idéntico: si la experiencia erótica supone la asimetría y la exterioridad del otro, por el contrario, el sujeto narcisista, al borrar la diferencia, hace desaparecer la frontera entre el yo y el otro.

En *La comemadre*, el parecido llega al punto de que el narrador, cuando mira fotos, no distingue quién es él y quién es Lucio. Cuando Lucio va al hospital, aparece Sebastián, antiguo amante del narrador. Sebastián tampoco sabe cuál es Lucio y cuál el narrador. El hospital es el mismo sanatorio en el que transcurre la trama de la primera parte. Sebastián es familiar de uno de los médicos que realizaron los experimentos en mil novecientos siete.

A través de Sebastián, reaparece la comemadre. Mientras Lucio y el narrador se hacen una cirugía estética para tener la cara de Sebastián, Sebastián inyecta comemadre en su pierna. La performance, denominada como una instalación popular, consiste en que Sebastián pedalee en la bicicleta mientras la comemadre consume su pierna. Al buscar un modelo real y al producir un cambio radical en el propio cuerpo, el proyecto artístico borra la distancia entre el objeto y la representación, así como ya había borrado la distancia entre lo monstruoso y lo artístico.

Si en la primera parte se observa la manera en que el discurso médico opera sobre un organismo y sobre las partes del cuerpo, en la segunda parte la fragmentación corporal convierte al cuerpo en objeto de culto. Ya desde los primeros trabajos artísticos de Lucio y del narrador se operaba sobre un cuerpo fragmentado; de hecho, realizaron diferentes obras con manos, lo que los obligaba a buscar en la morgue el material de trabajo. Se invierte el proceso: en la primera parte, el fragmento corporal, sobre todo la cabeza, era el desecho de la experimentación; en la segunda parte, la experimentación se vuelve performance y el fragmento del cuerpo está en el origen. La diferencia se observa a través del uso de la comemadre: en la primera parte se la usa para hacer desaparecer los cuerpos, en la segunda parte, por el contrario, la novela concluye con el narrador vendiendo su cuerpo para ser exhibido luego de su muerte.

Así, a través de la performance, se percibe una manera diferente de percibir el cuerpo, que ya no queda representada ni por el discurso psiquiátrico de principios de siglo ni tampoco por un discurso psicoanalítico en donde a través del síntoma en el cuerpo se manifestaba lo que no se podía expresar en palabras. La performance, un cuerpo que se vuelve performance y que se exhibe, supone otra manera diferente de pensar la manera en que el lenguaje atraviesa el organismo y conforma el cuerpo. El cuerpo se exhibe como un objeto de mercancía; se construye a partir de su fragmentación.

El deseo de lo idéntico y la violencia que tal deseo implica se subraya en el último párrafo de la novela, en donde se le da la palabra al niño con dos cabezas, ese monstruo que estuvo en el inicio de la carrera artística del narrador. Ese monstruo de dos cabezas también puede considerarse un reflejo del otro monstruo de dos cabezas sobre el que gira la trama: la dupla conformada entre el narrador y Lucio. Siguiendo las consideraciones del filósofo Byung-Chul Han, si la experiencia del otro, es decir la experiencia de la diferencia, abre el campo al erotismo, por el contrario, el infierno de lo idéntico no sólo abre el terreno a la violencia sino también a la depresión. Byung Chul Han afirma que la sociedad de lo idéntico se caracteriza por ser una

sociedad de la performance, elemento presente y fundamental en la novela de Roque Larraquy. La sociedad de la performance, a diferencia de la sociedad disciplinaria descrita y trabajada por Michel Foucault en donde es el deber el que rige, está dominada por el poder. Si bien el sujeto de la performance no estaría sometido ni sería explotado por otro, se encuentra amarrado y explotado por él mismo: el explotado y el explotador encarnan el mismo cuerpo. En otro registro al de Roque Larraquy, *Buena alumna*, la novela de Paula Porroni despliega una trama en donde se observa bien el fantasma de un cuerpo en donde convive el explotador y el explotado.

### 3. EL CUERPO Y LA SOCIEDAD DEL RENDIMIENTO

*Buena alumna* relata la estadía en Inglaterra de una joven argentina, que ya no se considera joven y que busca en Europa la posibilidad de instalarse y dedicarse a un trabajo creativo, relacionado con sus estudios en Bellas Artes.

Los padres son un eje fundamental en la manera de mirar el mundo de la narradora. A través de la figura del padre muerto y de las comunicaciones con la madre, aparecen las exigencias que ella asume como propias para así alcanzar sus ideales. Las frases pronunciadas por el padre, por más que pudieran tener una intención amorosa, se convierten en frases mortíferas, y ese carácter mortífero se expresa a través del cuerpo:

Manos de cadáver. Que a veces papá examinaba después de cenar. En esos momentos, papá observaba con mucha atención cada dedo, seguía las líneas que se cruzan en la palma. Se nota que nunca levantaron una pala ni agarraron un martillo, decía. Papa se reía. Y su risa era como una tos (PORRONI, 2016: 11).

Así como la risa se transforma, a través de la tos, en el recuerdo de la enfermedad y de la muerte, al recuerdo del comentario del padre prosigue el acto de

morderse las uñas y de hacerse daño. En el caso de la madre es más directo, incluso más violento, el pasaje de la frase a la violencia:

Porque mamá abre la boca y yo siento la sangre en la cara. Siento el borde de mi cara hervir. Mamá suele decirme en esos casos, Mirá cómo estás. Toda roja. Alguna vez la empujé. Fue hace algunos años. No muchos. Grité, ¡Salí de mi cuarto!, y presioné mi mano contra su espalda fuerte de nadadora. En la palma, sentí la piel ya vieja, escamosa (PORRONI, 2016: 60).

La frase de la madre invoca la sangre, y de la sangre se pasa al grito, del grito a la violencia física. Del mismo modo en que se alude a la tos del padre, también con la madre se hace referencia a la vejez como algo insoportable. La vejez y la muerte suponen un límite a una sociedad de la performance basada en el poder y en el rendimiento: la omnipotencia que se pretende alcanzar encuentra en la muerte un obstáculo infranqueable y así genera fracaso, angustia y violencia.

Puesto que la cercanía física con la madre produce violencia, se entiende la decisión de la hija de vivir en otro país, así como la ausencia de demostración de afecto: « Mamá y yo siempre evitamos el contacto físico » (PORRONI, 2016: 60). Ese vínculo con los padres explica, en parte, el título de la novela: no se trata del relato de una hija sino del relato de una hija que ocupa el lugar de alumna, es decir, de alguien que responde a las consignas de los otros. Lo interesante es que esas consignas, transformadas en mandatos, provienen de la narradora misma, fueron asimilados por ella de forma alienante.

El vínculo con la madre se mercantiliza, ya que es la madre quien financia la estadía de la hija en Inglaterra. Se enfrenta el deseo de la hija por quedarse en Inglaterra al deseo de la madre por que la hija regrese; se limita y condiciona la estadía y aumenta así la presión de la narradora por encontrar un lugar y un trabajo adecuados a sus expectativas. Al hablar de dinero, la charla se convierte en una negociación: « Envuelvo a mamá con palabras. La embauco, la lleno de promesas. Hay que mirar al futuro. Planear » (PORRONI, 2016: 68). De la seducción se pasa enseguida a la violencia, a la tensión entre las dos: « Mamá duda. Se muerde el labio.

Furiosa. Tal vez se sienta estafada. Una hija esquilma a su madre. Una hija la desangra » (PORRONI, 2016: 68). Es la madre quien, frente al supuesto éxito de la hija, que acaba de conseguir una beca, siente violencia y lo expresa a través del cuerpo (se muerde del labio, se desangra).

El ideal que construye la narradora se vuelve inalcanzable y surgen los autoreproches por no estar a la altura de sus propias exigencias. Frente a la distancia entre los hechos y el ideal que la moviliza, aparece el autocastigo y el dolor: producirse dolor, autoflagelarse es la manera que encuentra para mostrarse que debe poder y que no puede. Cuando no consigue el ideal buscado entonces el dolor, piensa, le recuerda su idiotez y le exige un esfuerzo mayor. El rendimiento que se exige se vuelve asintótico, es decir, inalcanzable, lo que redobla la violencia que ejerce contra ella misma.

Así como en el cuerpo de la performance cohabita el explotador y el explotado, en el cuerpo de la narradora se sitúa el profesor que castiga y el alumno que recibe el castigo. En el cuerpo de la narradora se manifiestan los ideales y las exigencias de la sociedad. Lo interesante de la novela es que esas exigencias no son medidas y evaluadas por la sociedad, sino que es la propia narradora la que se castiga. Ya no hay una sociedad disciplinaria sino una sociedad de la performance y del rendimiento, en donde el sujeto parte de un supuesto poder, de una supuesta omnipotencia, y cuando comprueba o intuye que ese poder que se atribuye no es tal o que no está a la altura de las circunstancias, no espera a la reprimenda del otro sino que se automutila. Las ideas la violentan: « [...] piensa mi mente para aniquilarme » (PORRONI, 2016: 17). Si la narradora exige tener la capacidad y el poder de rendir más allá de cualquier límite, si el poder aparece siempre como una potencia exigida, supuesta, cuando hay que enfrentar los hechos y surgen las limitaciones, la narradora se considera como una fracasada. Así se observa cuando la narradora visita un museo y no puede recordar lo aprendido en la universidad:

Pero mi pensamiento se topa con una pared. Con fuerza, tiro los dedos de una mano hacia atrás. Empujo los dedos aún más abajo, hasta sentir que me arranco la muñeca. Perdedora. Perdedora. Basura. Sos menos que nada. Y entonces me asfixia el deseo, tan grande, tan inmensamente poderoso, de mutilarme hasta el fin y también de volver a estudiar (PORRONI, 2016: 19-20).

Del ideal a la impotencia; del propio desprecio al dolor físico, al castigo corporal. No hay una idea o un pensamiento intolerable que se traduce en un síntoma corporal; no es necesario la presencia de otra persona, un especialista, un médico, por ejemplo, que puntúe e interprete el síntoma corporal, que haga hablar al cuerpo. Aquí, por el contrario, los pensamientos se imponen con nitidez, se vuelven aplastantes y para cortarlos se busca la fragmentación del cuerpo, la mutilación como castigo por no estar a la altura del ideal y también como manera de detener los pensamientos abyectos sobre sí mismo.

El dolor también funciona como un elemento de motivación y de advertencia: « Me arranco un pedazo de uña. Prometo que este nuevo año voy a esforzarme aún más. Voy a darlo todo de mí misma. Todo lo que tengo. Todo lo mejor. No voy a vivir extraviada » (PORRONI, 2016: 21). El deseo también se manifiesta a través del dolor y así se vuelve un mandato, una exigencia.

Del mismo modo que en la segunda parte de *La comemadre*, en *Buena alumna* también se observa la manera en que el deseo de lo idéntico se transforma en un infierno y se expresa a través de la violencia. Tanto las amigas como los compañeros de piso funcionan para la narradora como espejos: cuando ellos consiguen metas a las que ella aspira y no alcanza (pareja, trabajo, estabilidad), siente violencia y celos; cuando ellos fracasan en sus intentos, ella enseguida se identifica y se frustra, se siente una fracasada por frecuentar gente que no está a la altura de sus mandatos. En ambos casos, la frustración, el miedo y la violencia se manifiestan a través de exigencias corporales (la narradora sale a correr hasta quedar extenuada) o a través de flagelaciones. El deseo de lo idéntico como un deseo que aniquila el erotismo se observa en las experiencias sexuales relatadas en la novela. Con uno de

sus compañeros de piso, Mihalis, el acto sexual se vuelve, por un lado, una escena concebida para un espectador ausente (la amiga Anna) y, por otro lado, un acto de masturbación, que aparece representado más ligado a una necesidad fisiológica que el fruto de un deseo:

*Y entonces imagino que Anna está acá conmigo, riéndose, burlándose, diciéndome qué hacer. Mihalis se pone rígido y se derrama sobre mis dedos y el pantalón. Sus músculos se distienden. Milhais suspira. Gracias, dice. Es lo que necesitaba. Mihalis se limpia con un pañuelo, y yo refriego la mano en las calzas (PORRONI, 2016: 27-28).*

No hay un erotismo basado en la diferencia sino la conjunción de dos soledades. Es la soledad lo que vuelve simétricas las posturas de ambos personajes: los dos se encuentran en la misma situación. Más que deseo, la sexualidad se vuelve una descarga. La diferencia se introduce a través de la fantasía de Anna, lo que, por un lado, alimenta la simetría (Anna funcionaría como un alter ego de la narradora) así como la soledad, ya que Anna está ausente.

Anna también funciona como espejo cuando la narradora va a un pub y seduce a un hombre: « Me siento como Anna se sentaría » (PORRONI, 2016: 69). De la escena especulada con Anna (quien, otra vez, opera desde la ausencia) se pasa a objetivar el cuerpo, animalizarlo y volverlo mercancía: « Soy presa fácil. Estoy entregada. Regalada » (PORRONI, 2016: 71). El acto sexual se reduce a una escena denigrante, en donde el serbio le manifiesta su rechazo y su violencia:

Normalmente, no me tocaría ni con un palo. Así que espera no verme la cara por la mañana, darse cuenta, con la luz del día, sin maquillaje, de que soy un dos o un tres. Él ahora va a hacerme el favor porque me vio necesitada. Y entonces yo aprieto las piernas y siento un tirón, un desgarró. Siento un dolor poderoso que me fisura por dentro (PORRONI, 2016: 72).

La violencia viene del otro y reproduce las escenas de dolor corporal, de flagelación. Varía el agente de la agresión, en este caso el serbio, pero no cambia el objeto de la violencia: el cuerpo de la narradora. Si en las escenas de las autoflagelaciones es la narradora quien ejerce el rol de profesor y de alumno, aquí es el serbio quien ejerce el rol sádico del profesor: así puede entenderse la manera en que construye su cuerpo la narradora.

Los mandatos que operan en la narradora son por definición inalcanzables. Así, por más que obtiene una beca para continuar con los estudios, el logro es rápidamente denigrado: la universidad le resulta poco importante, siente que se eterniza como estudiante y que no ingresa en el mundo laboral. De hecho, por más que haya sido aceptada en la universidad y que se le haya otorgado la beca por el proyecto presentado, al releer su trabajo le resulta inadecuado para sus exigencias y renuncia. El esfuerzo al momento de preparar su candidatura para la beca se traduce en una exigencia física: « Porque el esfuerzo no alcanza. No es suficiente. Aunque yo vaya a esforzarme hasta el último límite del cuerpo. Y después todavía un poco más. ¿Pero qué vale el esfuerzo sin suerte?, decía papá » (PORRONI, 2016: 77). El esforzarse más allá del límite apunte a las autoflagelaciones: así el dolor funciona como una manera de negar el límite del cuerpo o una manera de castigarse por tener un cuerpo que no es omnipotente. Asimismo, la evocación a la suerte realizada por el padre le hace perder todo valor al esfuerzo, incluso al dolor: si en la sociedad de la performance y del rendimiento, dominado por el poder, en donde el sujeto es quien se exige poder realizarlo todo, volviéndose así su propio amo, la introducción de la suerte, es decir, de un elemento que escapa a todo control, a todo poder, desbarata la estrategia y sume al sujeto en el mayor desconcierto. La suerte borra la ilusión de control y de poder; hace que todos los esfuerzos sean absurdos: si no se obtiene el resultado idealizado, el esfuerzo es vano; si se obtiene el resultado, de todos modos, se debe a la suerte y no al esfuerzo. Podría pensarse que esa es la lógica que lleva a la narradora a la renuncia de la beca. De hecho, algunos de los pensamientos de aniquilamiento más sórdidos, la narradora los tiene en el intervalo entre que le

otorgan la beca y su renuncia; durante el viaje que realiza junto a Anna por Alemania: « Y yo quisiera que miles de manos cayeran sobre mis huesos y me aniquilaran a golpes. O que me clavarán en el ojo una aguja de tejer » (PORRONI, 2016: 104). En el momento en el que consigue lo que supuestamente había ido a buscar a Inglaterra, la aceptación universitaria, durante los días en que en teoría disfruta junto a su amiga del tiempo libre, se imponen las ideas de castigo y dolor más crueles. A través de las fantasías de su amiga Anna, el proyecto de continuar con una tesis se vuelve un acto de violencia:

Anna repite lo que ya dijo mil veces. Ella jamás podría volver a estudiar. Anna dice, Sería realmente un castigo. Una tortura digna del Medioevo. Además, a los mejores artistas en general les fue mal en el colegio. Los artistas suelen ser estudiantes mediocres, desatentos. Porque la educación formal tiende a asfixiar la creatividad (PORRONI, 2016: 108).

La frase de Anna no sólo sitúa el estudio y el supuesto futuro de la narradora en un campo tortuoso y violento sino que también le quita toda creatividad, elemento que también había ido a buscar a Inglaterra.

En la decisión de rechazar la beca se produce un desdoblamiento en la protagonista que instaura el lugar de un observador de su fracaso. Ese lugar es ocupado, en principio, por el padre: « Y ahora agradezco que papá se haya muerto tantos años atrás. Si papá viviese, tal vez un nuevo infarto lo mataría producto de la desilusión. Como consecuencia del fracaso completo, profundo, indignante, de la hija » (PORRONI, 2016: 116). La ilusión propia se la atribuye al padre y le regresa bajo la forma del fracaso y la violencia: « Todo es basura. Basura. Basura. Es una vergüenza » (PORRONI, 2016: 116). Si al definirse como una basura pierde la categoría humana, la sensación de vergüenza supone la presencia de alguien que la observa para evaluarla. En la sociedad del rendimiento, los esfuerzos se convierten en performance dedicadas a un espectador invisible; el cuerpo exhibe los esfuerzos que el sujeto se autoimpone. La denigración, sumada a la vergüenza, da lugar a la

violencia innominada, que se expresa a través del dolor y el autoflagelo; así se observa luego de que la narradora borre todo registro del proyecto de tesis realizado para obtener la beca:

Me paro, camino hasta el baño, tomo agua de la canilla y con toda mi fuerza estrello el pie contra el marco. Me inmovilizo. Inhalo. Calculo y vuelvo a estrellarlo. Siento un crujido y una oleada caliente, una alarma ilimitada, algo que se suelta y sube y rodea el pie y la pierna, sube hasta la ingle, la cara y los ojos, y después se expande y me envuelve completa, abraza mi cuerpo, abrigándolo (PORRONI, 2016: 116).

Luego de perderlo todo, y a través del dolor, la narradora consigue una sensación de completitud y, además, de abrigo. Como si sólo pudiera lograrse cierta calma a través de las autoflagelaciones. La identificación se produce entonces con un muerto:

Cuando salgo de la ducha, me paro frente al espejo y me peino el pelo pajoso, sin desenredar. Tiro con fuerza del pelo, las greñas, y por un segundo me parece ver los rasgos de papá en la cara. Algo en las comisuras bajas. La desconfianza en los ojos. La cara de papá despierta y renace en la mía. Y entonces pienso que ahora que envejezco, ahora que mi cara empieza a afinarse, a encogerse, mi cara, como la de todas las mujeres, va a ir a encontrarse con la de su padre muerto (PORRONI, 2016: 117)

La identificación con el muerto pacifica ya que no es más necesario esforzarse; queda sólo un cuerpo dañado, castigado por su insuficiencia. En paralelo, se asume la vejez, el límite del rendimiento. Si se renuncia a alcanzar el más allá del cuerpo que suponían los esfuerzos y la flagelaciones, la narradora, al mentirle a la madre y decirle que no renunció a la beca sino que se la negaron, recibe de la madre la misma explicación que solía darle el padre: « Mamá tose, se aclara la garganta y después agrega. Vos y yo, somos una familia sin suerte » (PORRONI, 2016: 119). La tos remite al padre, a la muerte, y la resignación y la existencia de la suerte determinando el camino a seguir es una lógica propia del padre muerto. La acción

suponía el esfuerzo y el esfuerzo implicaba someterse al dolor por voluntad propia; al abandonarlo todo se deja el destino en manos de la suerte.

Tanto en *La comemadre* como en *Buena alumna* llama la atención la manera en que los personajes se abandonan al dolor. Los pacientes del sanatorio de Temperley ofrecen sus cuerpos a la ciencia y se dejan cortar la cabeza; el artista realiza performances que suponen mutilaciones, incluso quienes participan en sus performances también aceptan someterse a ese tipo de intervenciones; en la novela de Paula Porroni, la narradora se produce dolor para alcanzar sus objetivos o para castigarse por sus errores. Si bien, por un lado, esas decisiones pueden entenderse como un abandono, como un lugar pasivo, al mismo tiempo, en el origen del dolor están los mismos personajes como sujetos activos. A partir de la representación de un cuerpo desdoblado en donde convive el agresor y la víctima, cabe preguntarse, por un lado, las características de la sociedad de la performance y, por el otro lado, puesto que la sociedad de la performance aparece dominada por el poder, es necesario definir este concepto. Asimismo, es interesante insertar este rasgo del cuerpo en una comunidad y observar de qué manera opera una comunidad que produce estos cuerpos.

#### **4. DEL PODER A LA VIOLENCIA, DE LA COMUNIDAD A LA INMUNIDAD**

Inscribiéndose en las conceptualizaciones biopolíticas inauguradas por Michel Foucault y continuadas por Giorgio Agamben, Roberto Esposito concibe la comunidad a partir de la pregunta por lo que sus miembros ponen en común. La ley de la comunidad, así pensada, reviste cierto carácter paradójico, ya que esta ley sólo prescribe la exigencia de la comunidad. Se postula así la comunidad como algo imposible y necesario a la vez:

La ley de la comunidad no es otra que la comunidad de la ley, de la deuda, de la culpa, como, por otra parte, se pone de manifiesto en todas las

narraciones que identifican el origen de la sociedad en un delito común donde evidentemente la víctima, esto es, aquello que perdemos y que nunca hemos tenido, no es ningún “padre primordial”, sino la comunidad misma que se constituye trascendentemente (ESPOSITO, 2009: 27).

Desde esta perspectiva, la comunidad no es tanto una esencia como una falta. En las dos novelas aquí analizadas, se pesquisa el vínculo existente entre la comunidad y la melancolía. Roberto Esposito describe a los totalitarismos del siglo veintiuno como la falsa ilusión de identificar la comunidad consigo misma: « La tentación fantasmática de abolir el límite, de rellenar la falta, de cerrar la herida » (ESPOSITO, 2009: 48). El sanatorio, el grupo de artistas los jóvenes en busca de una inserción laboral y social en Londres presentes en las novelas de Larraquy y de Porroni muestran el carácter omnipotente y, por lo tanto, violento de las configuraciones comunitarias. Contra la pretensión de completitud de la comunidad, Esposito opone a la melancolía, que enseña « que el límite no es eliminable. Que la Cosa no es enteramente apropiable. Que la comunidad no es identificable consigo misma -ni totalmente consigo misma ni consigo misma como un todo- si no es de forma totalitaria » (ESPOSITO, 2009: 48). Así los personajes se insertan en proyectos imposibles para eliminar un límite que les resulta particularmente insoportable: la muerte, el límite del cuerpo, la vejez. Así, señala Esposito, el sacrificio aparece como el signo de la melancolía política: desde esa perspectiva puede entenderse la pasividad de los pacientes que se entregan a las experiencias del doctor Ledesma, de los artistas para realizar intervenciones dolorosas en sus cuerpos, de los autoflagelos de la narradora en la novela de Porroni.

A través del sacrificio, el cuerpo se vuelve un objeto sagrado, señalando el umbral de la ley comunitaria al que apuntaba Esposito. El umbral de la ley coincide con la ley de excepción trabajada por Giorgio Agamben en su teoría biopolítica del homo sacer; Agamben afirma que la estructura del sacrificio implica « la impunidad de matar y la exclusión del sacrificio » (AGAMBEN, 2003: 106). En esa ambigüedad se inscriben, en las novelas aquí estudiadas, las muertes en el sanatorio de Temperley, los sacrificios en las performances, las instalaciones artísticas realizadas

con partes de cadáveres, las autoflagelaciones. Se trata de actos que se sustentan en un umbral de la ley, en donde se sacrifica la vida o una parte del cuerpo en post de un ideal de completitud, que ya puede ser artístico como laboral o de inmortalidad. A su vez, el cuerpo se exhibe, se inserta en una lógica del espectáculo. Se produce una doble exclusión en donde se está apresado y, a la vez, expuesto a la violencia: « Soberana es la esfera en que se puede matar sin cometer homicidio y sin celebrar un sacrificio; y sagrada, es decir, expuesta a que se le dé muerte, pero insacrificable, es la vida que ha quedado prendida en esta esfera » (AGAMBEN, 2003: 109). Se trata entonces del ingreso de aquello definido como nuda vida en el campo político y judicial; la manera en que la vida comunitaria se introduce y legisla sobre la vida orgánica. Los pacientes terminales de *La comemadre*, para insertarse en la comunidad, entregan su vida, y por lo tanto, quedan por fuera de la comunidad; el artista de las performance entrega su cadáver para que sea exhibido en un museo, quedando así, por un lado, incluido como artista y, por el otro, excluido ya que está muerto; la narradora de la novela de Porróni se excluye ella misma, ejerciendo violencia sobre su cuerpo, renunciando a la beca, no sólo cuando no logra los objetivos que ella supone le exigen la sociedad y sus padres sino también se excluya cuando es aceptada.

Los mandatos de una comunidad que exige una completitud llevan a que los personajes entreguen sus cuerpos en aras del rendimiento y de la exhibición; convierten así sus propios cuerpos no sólo en terreno de experimentación de los otros sino también en el espacio en donde se ejerce el poder y la violencia de la comunidad. Byung-Chul Han (HAN, 2016: 31-48), quien entiende que la sociedad de la performance se caracteriza por el poder, inserta al poder en una trama comunicacional, que oscila entre la coerción y la libertad. El poder es una relación que tiene necesidad de la existencia del otro: si se elimina por completo al otro entonces el poder desaparece. El poder se despliega en un espacio y en un tiempo, dándole una cierta continuidad a los sujetos implicados. El poder crea sentido: es la capacidad de hacer acepar a los otros su sentido en donde radica su efectividad, y no

tanto en su coerción o en las amenazas. En la sociedad de la performance son los sujetos quienes ejercen el poder comunitario sobre ellos mismos. El sentido del poder es lo que les permite a los personajes insertarse en situaciones que los llevan a la muerte, a la mutilación o a las autoflagelaciones; incorporan como propio el sentido que instauro el soberano, quien ejerce el poder (la comunidad) y actúa de acuerdo a ese sentido. Cuando el poder pierde su sentido, surge la violencia pura, ya por fuera del ámbito de la relación y de la comunicación: la violencia es el acto que busca la eliminación del otro. El cuerpo se vuelve así la superficie para el desarrollo de la violencia, ya que ese otro al que se busca eliminar es el sujeto mismo.

En la sociedad del rendimiento, asegura Byung-Chul Han, el sujeto se convierte en un proyecto y la sociedad, basada en el rendimiento y en la exigencia, se vuelve una sociedad de la autoexplotación. La violencia, en lugar de desaparecer, se manifiesta a través de una coacción interna, que se ofrece como libertad. En un principio, el sentido del poder intenta dar una lógica a los proyectos de los personajes: observar lo que se puede decir luego de la muerte; hacer del cuerpo una obra artística; conseguir un trabajo y un lugar social en Inglaterra. Luego, irrumpe la violencia (se cortan las cabezas de los pacientes terminales; se mutila el cuerpo de los artistas; se autoflagela la alumna para rendir al máximo). Tanto *La comemadre* como *Buena alumna* representan, a través de los cuerpos de los personajes, de la inserción del poder y de la irrupción de la violencia en esos cuerpos, una comunidad melancolizada, en donde el cuerpo se sitúa en un umbral, incluido en la comunidad a través de su exclusión. Situados en esa zona fronteriza, los personajes muestran a través de sus cuerpos el carácter mortífero de una sociedad que ya no es la sociedad disciplinaria, en donde el castigo provenía del otro, tampoco es la sociedad en donde el cuerpo metaforizaba lo que la palabra no alcanzaba a pronunciar, sino que se trata de una sociedad del rendimiento y de la performance, en donde el cuerpo se exhibe, se convierte en mercancía y en donde es el sujeto mismo el que se aplica los castigos y se violenta.

## BIBLIOGRAFÍA

AGAMBEN, Giorgio, *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*, Valencia, Editorial Pre-textos, 2003;

AGAMBEN, Giorgio, *Infancia e historia*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2004;

ESPOSITO, *Comunidad, inmunidad y biopolítica*, Barcelona, Herder, 2009;

FOUCAULT, *Les anormaux : Cours au Collège de France. 1974-1975*, Paris, Éditions Gallimard, 1999;

HAN, Byung-Chul, *Le désir ou l'enfer de l'identique*, Paris, Éditions Autrement, 2015;

HAN, Byung-Chul, *Sobre el poder*, Barcelona, Herder, 2016 ;

HAN, Byung-Chul, *Topología de la violencia*, Barcelona, Herder, 2016;

LARRAQUY, Roque, *La comemadre*, Madrid, Turner, Colección El cuarto de las maravillas, 2014;

PORRONI, Paula, *Buena alumna*, Barcelona, Editorial Minúscula, 2016;

ZIZEK, Slavoj, *El acoso de las fantasías*, Madrid, Siglo XXI Editores, 2010.

Recebido em 12/07/2017.

Aceito em 26/09/2017.