

# Cuerpos de trapo, sujetos vacíos

Yayo Aznar Almazán

UNED

**RESUMEN:** Es evidente que las sociedades disciplinarias han ayudado mucho a la invisibilidad de nuestros cuerpos, pero no es menos cierto que esa “descorporización” también puede ser, en mayor o en menor medida, el síntoma visible de un vacío del sujeto en el mundo contemporáneo. La relación de la obra de Tony Oursler con el Trastorno Disociativo de Identidad permite extender esta patología clínica a una reflexión sobre la vaciedad de los sujetos en un mundo acosado por las imágenes que todos conocemos, imágenes performativas que ofrecen múltiples identidades con las que “llenar” ese hueco. La performatividad de las imágenes en la construcción de subjetividades “alternativas” es, en este caso, muy obvia, y la relación especular de los sujetos con los medios de masas tiene unas consecuencias que no han escapado al análisis de importantes pensadores.

**PALABRAS CLAVE.** Tony Oursler, sujeto vacío, multiplicidad de identidades, construcción de la subjetividad, lógicas del delirio.



Fig. 1- Jerry Cooke, *Mujer con camisa de fuerza*, 1946.

Recuperada desde los archivos de los años cuarenta, esta mujer aparece ante nuestros ojos como una muñeca maltratada. Su cuerpo, casi completamente desaparecido bajo una camisa de fuerza, es un puro trapo. Sentada y sola, no podemos ver su cara porque no nos mira. Nada que decir. Únicamente sus piernas, con heridas sin curar, pueden hacernos presentir su pequeña e insignificante historia.

Entre 1942 y 1947 un importante número de objetores de conciencia en Estados Unidos sustituyeron su servicio militar durante la Segunda Guerra Mundial por servicios en los atestados e infradotados hospitales psiquiátricos norteamericanos. Naturalmente, aquello se entendía como un castigo [1]. Muchos de estos “voluntarios” tomaron fotografías gracias a las cuales se fue conociendo la situación de los hospitales a través de periódicos y publicaciones. Con base en el manicomio de Byberry, en Filadelfia, los objetores comenzaron a organizarse y llegaron a publicar un

boletín a nivel nacional. Buen conocedor de todo el asunto, el reportero Albert Q. Maisel ofreció un reportaje a *Life Magazine* que acabó saliendo el 6 de mayo de 1946 con fotografías de Jerry Cooke y Charles Lord. Curiosamente parece que se trata del mismo Charles Lord que fue infectado con hepatitis cuando efectuaron con él experimentos de ictericia y que nos legó algunas fotografías en las que las reglas del internamiento de los locos en espacios “de diferencia” habrían podido dejar sin habla al propio Foucault. Da la impresión de que las cosas no habían mejorado tanto desde que este mismo tema le interesó a Goya. Muchas imágenes de cuerpos de trapo nos han rodeado desde entonces.



Fig. 2- Charles Lord, *Pabellón del manicomio Byberry* en Filadelfia, 1946.



Fig. 3- Francisco de Goya, *Corral de locos*, 1793-94, Meadows Museum, Dallas.

Y una de esas imágenes es la de nuestra loca, realizada por Jerry Cooke. Porque obviamente se trata de una loca. Y además con una camisa de fuerza, síntoma inequívoco de que puede ser peligrosa. Acostumbrados como estamos a imágenes repetidas hasta la saciedad (en películas pero también, por ejemplo, en cualquiera de los túneles del terror con los que intentan divertirnos los parques de atracciones de nuestras ciudades) de locos furiosos y amenazantes enfundados en camisas de fuerza, enseguida nos damos cuenta de que esta mujer no nos produce ningún temor. Una vez más, su imagen no coincide con el estereotipo. Y ya sabemos, porque Homi Bhabha (2002: 91 y ss.) nos lo ha explicado muy bien, lo que tiene de confuso un estereotipo.

La función del estereotipo, dice Bhabha, es la de crear fijaciones sobre el otro que marcarán claramente las diferencias. El estereotipo es una forma de conocimiento e identificación que vacila entre lo que “siempre está en su lugar”, ya conocido (es lo que es: un loco), y algo que tiene que ser repetido ansiosamente. Es decir, que lejos de ser una categoría inamovible y una representación concluida del Otro, sólo se consolida porque se repite de modo compulsivo. Esto, sobre todo, va a delatar una inseguridad constante en la relación con un Otro que necesita una confirmación, una ratificación necesaria para certificar la diferencia cada vez. En otras palabras, más que mostrar una certeza delata una incertidumbre que permanentemente ha de ser superada, lo que supone una neurosis alimentada además por la propia

naturaleza del estereotipo que siempre es ambivalente. Toda la *Historia de la locura en la época clásica* de Foucault (1967) reflexiona, entre otras muchas cosas, sobre esta complicada relación con el estereotipo clasificado (como en un jardín de plantas, dice él) del loco.

Y aquí es donde entra en juego el acoso de la fantasía del que habla Zizek (2011) porque el verdadero locus de la fantasía en el que se cimenta cualquier construcción ideológica (como la del estereotipo, por ejemplo) no son las convicciones y deseos internos que hay en lo más profundo del sujeto, sino la *convicción puramente material* del ritual ideológico externo. Podemos pensar que nuestros miedos más profundos se exteriorizan en cualquier túnel del terror, pero es innegable que el miedo a la alteridad que significa el loco, ideológicamente construido y cuidadosamente esparcido en imágenes, no puede quedar fuera de escena en todo este asunto. La mirada del espectador en el túnel tiene perfectamente asumida la historia contada de la locura (de la que tan oportunamente Foucault construye la arqueología) y de todas las representaciones que de ella se han derivado. Porque el túnel de la diversión no es nada más que eso: una sucesión de estereotipos. La verdad es que preferimos concebir a la sociedad (y a nosotros mismos) como un todo orgánico que se mantiene unido por vínculos más o menos permanentes, pero lo cierto es que en las situaciones más insignificantes el acoso de estas fantasías alumbraba una luz que no se esperaba encontrar. Porque tiene razón Zizek: *la relación entre la fantasía y lo que encubre resulta mucho más ambigua de lo que parece a primera vista: la fantasía encubre ese horror pero, al mismo tiempo, alumbraba aquello mismo que supuestamente encubre* (Zizek, 2011: 11).



Fig. 4- Farocki, *Imágenes de prisiones*, 2000.



Fig. 5- Farocki, *Imágenes de prisiones*, 2000.

No es fácil entendernos como cuerpos de trapo y, sin embargo, todo un imaginario nos ha conformado como tales. Farocki ya se ocupó de este tema en *Imágenes de prisiones* del año 2000. Sean prisioneros o drogadictos en rehabilitación, lo que tenemos delante son cuerpos dóciles, cuerpos controlados. Cuando miramos estas imágenes entendemos que Zizek tiene razón: que la fantasía (basada en un ritual ideológico externo) es capaz de alumbrar aquello que encubre. Todas esas imágenes que hemos asumido de una manera casi inconsciente, que sin duda han formado una fantasía reconocible de nuestro cuerpo, no dejan de inquietarnos.

Y, sin embargo, estos cuerpos normativizados pueden no ser más que la punta del iceberg. Tampoco es fácil mantener

una relación especular con el estereotipo del Otro loco, aunque se trate de una experiencia más permeable de lo que parece, y, sin embargo, es casi automático tener esa misma relación con las múltiples identidades estereotipadas que nos rodean. Es cierto que las sociedades disciplinarias han ayudado mucho a la inexistencia de nuestros cuerpos, pero no es menos cierto que esa “descorporización” también puede ser la consecuencia de un vacío del sujeto en un mundo acosado por las imágenes que todos conocemos, imágenes que ofrecen múltiples identidades con las que “llenar” ese hueco. No habla de otra cosa Tony Oursler en cada una de sus piezas. Al final, en la misma película de Farocki, cuando la cámara se para en el rostro de un individuo, no puede por menos que reconocer que su esencia es, dice literalmente, “indeterminada”.

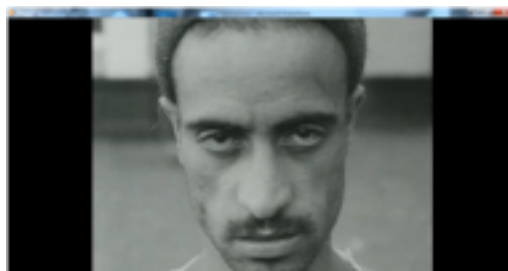


Fig. 7- Farocki, *Imágenes de prisiones*, 2000.

Ya nos contaba Zizek (2011: 157) que hay cuatro variantes de la relación entre el Yo y “su” cuerpo que trasgreden la norma legal-moral de “una persona, un cuerpo”. Teniendo en cuenta la idea que barajamos sobre la performatividad de las imágenes y pensando en la gran cantidad de ellas a las que nos someten los medios de comunicación, sólo una de estas variantes nos interesa de momento: la posibilidad, cercana a la patología de la personalidad múltiple, de muchas personas en un cuerpo sin una jerarquía clara entre la pluralidad de las personas, sin Una Persona que garantice la unidad del sujeto, es decir, una persona “indeterminada”. Un asunto que nos podría hacer pensar inmediatamente en la obra *Judy* que Tony Oursler presentó por primera vez en el Kunstverein de Salzburgo en 1994 y en la que trabajó con la actriz Tracy Leopold. La instalación estaba formada por un conjunto de objetos colocados en línea diagonal cruzando el espacio de la galería. Todos ellos representan las diferentes personalidades que ha desarrollado Judy como sistema autodefensivo en un ámbito doméstico cargado de violencia.



Fig. 8- Tony Oursler, *Judy*, 1994.

Lo primero que vemos, al fondo, es *Horrerotic Doll*, una efigie de unas quince pulgadas, colgando de un trípode, que grita aterrorizada de manera continua. Lo siguiente es un gran montón de ropa. Una cortina amarilla de flores separa la siguiente sección en la que aparece un ramo de flores artificiales también atado a un trípode. Sobre las flores se proyecta el despectivo rostro de The Boss, el alter que asume una personalidad que emite constantemente órdenes y amenazas. Es la representación de aquél que maltrata, el inevitable reencuentro con el trauma que causó la disociación. A continuación, debajo de un sofá levantado, yace Fuck You, otra de las identidades de Judy paralizada bajo el sillón. Mirando directamente al espectador le expulsa y le pide que no la mire en medio de un chorro de obscenidades. También carece de cuerpo, sólo es una cabeza unida a un trapo. El elemento final es una cámara de control remoto escondida en el cuerpo de una efigie colocada fuera de la galería. Los espectadores son invitados a sentarse y a manipular la cámara escondida.

La propuesta trata, como ya se ha dicho, de los Trastornos Disociativos de la Identidad que se caracterizan, según el manual de diagnóstico de la Asociación de Psicología Americana DSM IV, por la existencia de dos o más identidades, cada una de ellas con un patrón propio e incluso con nombres distintos. En muchos momentos Oursler ha declarado su fascinación por los intentos de codificar la mente humana, como, por ejemplo, en el MMPI (Inventario de Personalidad Multifásica de Minnesota), un test utilizado para determinar los desórdenes de personalidad. De hecho, a menudo la crítica, y el propio artista en algunas entrevistas (Janus, 1998) han vinculado su trabajo con trastornos de personalidad tales como el síndrome de personalidad múltiple. En *Judy*, Oursler cita las palabras de una “múltiple”, quien, en un lúcido conocimiento de su condición, dice: *Yo sólo experimento aislamiento cuando floto sobre la habitación mirando debajo de mí como los invasores torturan los cuerpos de las otras niñas. Yo he creado eso para poder sobrevivir* (Kemp, Wallace, 2000: 204-205). Es, en definitiva, una fragmentación defensiva del ser. Como señala el propio Oursler [2]: *El trastorno de personalidad múltiple ocurre generalmente en las víctimas de los casos más extremos de traumas sexuales, violentos o psicológicos. Una defensa se desarrolla para proteger el “ser nuclear”, que crea distintas personas para aceptar aspectos de la insoportable tortura infligida sobre éste. La disociación es el mecanismo de defensa inconsciente en el que el grupo de actividades mentales “se separa” de la corriente principal de la conciencia y funciona como unidad separada.*

Sin embargo, no es esta propuesta la que más nos puede interesar aquí, ni siquiera es la línea en la que continuó trabajando el propio Oursler porque su problema no se quiere limitar únicamente a una “representación” crítica de la enfermedad clínica. Su intención va un poco más allá: se trata de relacionar una patología clasificada como tal con todo lo que afecta al individuo en una cultura de soledad e incomunicación masificada. Por eso en su obra es inevitable percibir una acusada sensibilidad respecto al impacto de las nuevas condiciones de masas, creado por la inagotable influencia de unos medios de comunicación sobresaturados de imágenes (siempre las mismas imágenes), en los recovecos de la intimidad psíquica del individuo. Y eso sí nos interesa aquí porque todas esas voces y esas imágenes influyen en los sujetos conformándolos.

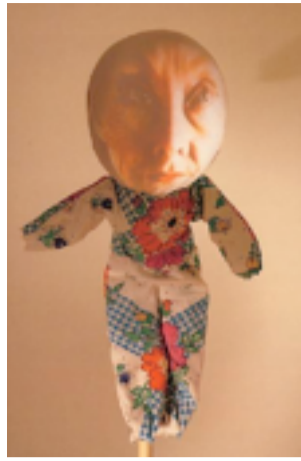


Fig. 9- Tony Oursler, *Hysterical*, 1993.

Las piezas más conocidas de Oursler en los años noventa, tienen un carácter más escultórico y están basadas en la inquietante presencia de muñecos provistos de cabezas parlantes mediante la proyección en video de rostros que hablan y se expresan sobre una forma-cabeza yuxtapuesta a un cuerpo construido únicamente por ropas. Como si tuvieran una camisa de fuerza, los cuerpos no pueden tener movimiento, son de trapo, aunque los rostros no dejan de escupir monólogos. Unos monólogos, por cierto, interpretados preferentemente en aquellos años por la actriz Tracy Leopold, que se han redactado siguiendo un procedimiento en el que se sintonizaban la radio y la televisión en emisoras diferentes y al mismo volumen, haciendo “zapping”, es decir, navegando por las ondas y mezclando temas, asuntos, emociones... Se genera así un desorden en el discurso que sería muy sencillo considerar como delirante y que refleja fielmente un estado de permanente disociación y dispersión.

En *Las lógicas del delirio* Remo Bodei (2002) se interesa precisamente por este tema. Con la convicción de que el racionalismo ha perseguido un modelo de rigor inviable para el mundo humano y de que, al no hallarlo, ha abandonado algunas zonas amplias y decisivas de la existencia individual y social en la cuneta de la ignorancia dejando al poder político y religioso el cometido de establecer su régimen, Bodei continúa en este ensayo un programa de investigación que comenzó con el estudio de las pasiones y de otros fenómenos en los que la racionalidad no parece gozar de derecho de ciudadanía [3]. Ahora el pensador se empeña en encontrar unas lógicas en el delirio que obviamente no se desean reconocer pero sobre las que se puede pensar si se acepta que la incompatibilidad del delirio con la racionalidad sólo tiene sentido desde el punto de vista de un pensamiento racional restringido, defensivo y autorreferencial. Una razón *más hospitalaria y expansiva*, dice él, *más humilde pero no por ello menos rigurosa* (Bodei, 2002: 10), podría reconocer los “núcleos de verdad”, las contradicciones y paradojas del delirio sin fascinarse y sin dejarse engañar por él. Y, sin embargo, el delirio de estos muñecos está, de alguna manera, inducido. Podríamos pensar que es, incluso, colectivo y entonces ya no tenemos tan claro que una razón más humilde pueda reconocer los núcleos de verdad del discurso. Más bien pensamos que esa hospitalaria razón debe empezar a pensar como se ha conformado un discurso que quizás no escapa a su control tanto como Remo Bodei hubiera deseado.

Aceptemos que el delirio se configura como un intento fracasado de traducirse a sí mismo en el presente y volvamos a mirar los muñecos de Tony Oursler. Si pensamos en *Judy* podríamos ver cómo un pasado no elaborado y traumático actúa como detonador de cargas psíquicas más profundas que hacen aflorar a la superficie de forma tumultuosa diferentes despojos de lo que ya ha sido. Hasta aquí el delirio y el trauma patológico estarían unidos de una manera cristalina. Pero si miramos los otros muñecos parlantes las cosas no parecen tan sencillas.

Fig. 10- Tony Oursler, *Lets,s Switch*, 1996

Ya hemos dicho que sus monólogos se alimentan de otros discursos fragmentarios “robados” de unos medios de comunicación que funcionan, en el mundo actual, de una manera casi especular ya que ponen delante de los indefensos espectadores todos los modelos y todas las personalidades posibles y deseables. Sabemos que una relación especular es siempre una relación de la fantasía (para algo se escribió *Alicia en el País de las Maravillas*) y que la fantasía tiene como rasgo constitutivo el ser radicalmente intersubjetiva. Sigamos un poco al Lacan en el que se basa Zizek, aquél que estaba concentrado en el objeto que “es” el sujeto, aquél que aceptaba un mínimo de consistencia fantasmática para el ser del sujeto (eso que “en mi es algo más que yo”) lo que le permitía considerarse a sí mismo “digno del deseo del Otro” porque entonces la pregunta que está en el origen del deseo, tal como señala Zizek (2011: 13) , no es *¿Qué es lo que quiero?*, sino *¿qué es lo que los otros quieren de mi? ¿qué es lo que ven en mi? ¿qué soy yo para ellos?*. Por lo que yo no puedo ser “Yo en Yo” ya que soy un “Yo en los Otros”. El ejemplo que pone Zizek (2011: 15) sobre el antisemita es muy claro y se puede aplicar sin ningún problema a nuestros locos: la paranoia que nos hace temer a los insensatos revela de una manera ejemplar el carácter radicalmente intersubjetivo de la fantasía. La teoría tradicional de la “proyección” según la cual un ser “normal” “proyecta” en la figura del loco lo que repudia de sí mismo, no resulta satisfactoria. La figura del “loco conceptual” no se puede reducir a la exteriorización de mi “conflicto interno”, que sería fantasmático. Por el contrario, da testimonio de mi descentramiento original, es decir, del hecho de que formo parte de una red opaca cuya lógica y significado escapan a mi control. Bajo estos presupuestos se podría matizar el concepto de estereotipo que maneja Homi Bhabha. Obras como *We Have no Free Will* (No tenemos libre albedrío) de Tony Oursler no hablan de otra cosa.

Fig. 11- Tony Ourlser, *We have no Free Will*, 1995.

En los anuncios, en las películas, en los reality *shows*, incluso en los informativos, aparecen personas constantemente idénticas a sí mismas y con las que es más que fácil “identificarse”. Utilizamos aquí el concepto de “identidad” tal como

lo entiende José Luis Pardo (1996). Tener identidad es ser *idéntico a sí mismo*, es decir, presentarnos a nosotros mismos sin debilidades, sin fisuras ni flaquezas, sin temores ni temblores, sin estar inclinados ante la verdad de nuestra vida, nuestra mortalidad. Y además idénticos a los demás, a los modelos mediáticos, pegados a ellos a través de una pantalla/espejo capaz de crear unas relaciones más impositivas que cualquier discurso político. Al final sin intimidad, si entendemos por intimidad, y continuamos pensando con José Luis Pardo, la capacidad de no poder identificarse con nada ni con nadie y no poder ser identificado por nada ni por nadie. Incluso, llegados a este punto, podríamos pensar que somos idénticos a nosotros mismos y a nuestros modelos mediáticos porque ellos nos han construido como tales bajo la necesidad de un disfraz que nos permita mantener un cierto espejismo de trascendencia, algo así como yo soy igual a yo precisamente porque no soy diferente a mis iguales.



Fig. 12- Tony Oursler, *Keep Going*, 1995.

La intimidad queda, de este modo, acorralada y, de alguna manera, repleta. En teoría sólo podría *sentirse* esa intimidad a partir del lenguaje, no de las palabras, sino de lo que el lenguaje no dice pero permite presentir. Y volvemos a los delirantes de Oursler. ¿Es la intimidad lo que se escapa en la inconexión de su discurso aprendido? Si es la intimidad lo que se está presintiendo ahí, entonces sólo nos queda afirmar que superponemos una identidad a otra (todas aprendidas, todas construidas) precisamente para no escuchar nuestra herida central...o nuestro vacío.

Entonces, ¿qué es lo que persuade del deliro? A veces, como en *Judy*, la autoridad de otras voces que, acusatorias y desagradables, se superponen al trauma. Y entonces hablamos de patología. Pero en otras ocasiones, como en los demás muñecos parlantes, esas voces que transitan, freudianamente, por el Ideal del Yo añaden al legado de la doble identificación con los padres otras muchas percepciones de personas, reales o imaginarias, que han influido y están influyendo en el sujeto, en realidad en todos los sujetos porque son las mismas voces para todos.

Sin embargo, vuelve a tener razón Zizek (2011: 157): hay que evitar la tentación de “deconstruir” apresuradamente el límite que separa lo “normal” de lo “patológico”. La diferencia entre el sujeto que sufre la Personalidad Múltiple y el sujeto que se expone a los medios de comunicación no consiste en que, en el segundo caso, aún persista un núcleo del Yo anclado firmemente en la “verdadera realidad”. El múltiple está más bien demasiado firmemente anclado en la “verdadera realidad”: lo que le falta es, en cierto sentido, el vacío que explica la dimensión constitutiva de la subjetividad. Me explico. Los múltiples yoes que interiorizo desde las pantallas son “lo que yo quiero que sean”, el modo en que me gustaría verme, la representación más o menos completa de mi Yo Ideal por muy cambiante que sea. Son, por tanto, como las capas de una cebolla: no hay nada en el medio y el sujeto es, precisamente, esa “nada”. Recordemos que el “sujeto descentrado” de Lacan no es únicamente una multiplicidad de yoes o de centros parciales. El “descentramiento”



de Lacan es el vacío del sujeto respecto de su contenido (el Yo, el haz de identificaciones imaginarias y simbólicas). La escisión es, entonces, entre el vacío del sujeto y el “personaje” fantasmático que es la “materia del Yo”. Por recurrir, como hace Žižek, a un lenguaje topológico: la división del sujeto no es la división entre un yo y otro, entre dos contenidos, sino la división entre algo y nada. Dicho de otro modo, el propio proceso de cambiar entre múltiples identificaciones presupone algo así como una banda en blanco que permite pasar de una identidad deshabitada a otra. Y esa banda vacía es el propio sujeto. En ella campean a sus anchas una multiplicidad de agentes en competición, una pluralidad de autoimágenes sin un centro global de coordinación. Y ahora ya sí, todos somos todos. Aunque hay algo peor: al ser conscientes de esa multitud nuestra de identidades cambiantes, de máscaras sin una persona “real” tras ellas, lo que queda ante nosotros es la violencia y arbitrariedad inmanentes al mecanismo ideológico de la producción del Yo.

### Bibliografía:

- Bhabha, H., (2002) *El lugar de la cultura*, Buenos Aires, Manantial,
- Bodei, R., (2002) *Las lógicas del delirio. Razón, afectos, locura*, Madrid, Cátedra.
- Foucault, M., (1967) *Historia de la locura en la época clásica*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Janus, E., (1998) [1994] *Hacia una gramática psicodramática de las imágenes en movimiento: una conversación con Tony Oursler*, catálogo de la exposición en Rekalde, Bilbao.
- Kemp, M., Wallace, M., (2000) *Spectacular Bodies. The Art and Science of the Human Body from Leonardo to Now*, Londres, Hayward Gallery.
- Malsch, F., (1995), *Tony Oursler*, Portikus.
- Mercurio, G., Paparoni, D., (2011) *Tony Oursler: Open Obscura*, 24 Ore Cultura.
- Pardo, J. L., (1996) *La intimidad*, Valencia, Pre-Textos.
- Sareyan, A. (1994) [1993], *The Turning Point: How Men of Conscience Brought about Major Change in the Care of America's Mentally Ill*, American Psychiatric Pub.
- Zaya, O., (1996) *La casa de los alters de Tony Oursler*, catálogo de la exposición, Madrid, Soledad Lorenzo, noviembre-enero.
- Žižek, S., (2011) *El acoso de las fantasías*, Madrid, Akal.
- VV.AA., (2000), *Tony Oursler, the influence machine*, Artangel.

### Notas

[1] Para más información sobre este tema se puede consultar el libro (Sareyan, 1994)

[2] Citado por Zaya, 1996, 13) Ya en 1994, en la primera edición del DSM IV, el nombre de este trastorno se cambió a Trastorno Disociativo de Identidad. Es posible que Oursler no conociera este dato.

[3] En este sentido se puede consultar su ensayo Geometría de las pasiones. *Miedo, esperanza y felicidad: filosofía y uso político*, (1997) México, Fondo de Cultura Económica.