

A silhouette of a person, possibly a woman, is shown from the side, looking towards the left. The person's hair is long and appears to be blowing in the wind. The background is a bright sunset or sunrise, with the sun low on the horizon, creating a strong glow and casting long shadows. The sky is filled with soft, horizontal clouds. The overall mood is contemplative and serene.

Cuerpo abyecto y cuerpo mercantil: *La novela del cuerpo* de Rafael Courtoisie

Ingrid Sánchez Téllez

 ingrid.sanchez.tellez@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0001-7299-9878>

Introducción

En el siglo XIX, el capitalismo produjo obras arquitectónicas, como los centros comerciales, que generaron nuevas disposiciones en los cuerpos y en los afectos de los consumidores. Es decir, la moda y la disposición de los espacios comerciales maquinaron formas de comportarse, *habitus* de clase e, incluso, una educación en el consumo de ciertos productos. El cuerpo del consumidor se moldeó según la moda y los afectos que la mercancía produjo en él. La transformación del cuerpo operó desde la sensibilidad decimonónica y las experiencias sociales, políticas y económicas de su tiempo. De modo que las obras arquitectónicas de la época develan las modificaciones de los imaginarios sociales y políticos de los consumidores que repercuten en el cuerpo.

En la actualidad, la literatura evidencia la preocupación por la corporeidad, las cirugías cosméticas y la enajenación de los productos de belleza que se exhiben como alienantes de la sociedad. Las novelas *Mano de obra e Impuesto a la carne* de Diamela Eltit; *Salón de belleza* de Mario Bellatin; *La piel* de Juan Terranova; *Tatuaje* de Junichiro Tanizaki; *La novela del cuerpo* de Rafael Courtoisie, entre otras, son algunos ejemplos. El espacio de los centros comerciales no son los únicos operadores de las prácticas económicas y sociales que repercuten en las modificaciones corporales; las empresas que se dedican al espectáculo reparten un discurso que codifica en los espectadores las representaciones del cuerpo.

Por lo anterior, cabe preguntarse ¿cómo se codifica el cuerpo a partir del morbo en los diversos espectáculos de *La novela del cuerpo* de Rafael Courtoisie? Este capítulo parte del interés por analizar de qué manera el morbo del espectador, como centro rector de todas las relaciones en la novela de Courtoisie, construye nuevas relaciones económicas y políticas que repercuten en el cuerpo de los personajes. En la novela el morbo forma parte de las dinámicas mercantiles del entretenimiento; asimismo, convierte el cuerpo de los personajes en mercancía.

El objetivo es analizar, a partir del término *morbo-mercancía*, las redistribuciones de las dinámicas de consumo y poder que se generan

en la novela. El capítulo constará de tres partes. En la primera parte “El espectáculo como origen de la *morbo-mercancía*”, rastreo la importancia del morbo en la producción del espectáculo y la exposición de los cuerpos: la institución del morbo en la sociedad neoliberal. En la segunda parte “El sistema monetario de la *morbo-mercancía*”, explico cómo el morbo se introdujo en la lógica de la oferta y la demanda convirtiéndose en mercancía. Por último, en “Las nuevas relaciones a partir del morbo: el estatuto de lo legal” interpreto cómo las relaciones políticas, sociales y económicas, producidas tras posicionar el morbo como el eje central de la sociedad neoliberal, originan un cuerpo incapaz de ser nada más que un producto.

El espectáculo como origen de la morbo-mercancía

Desde el 2013, Rafael Courtoisie debutó como miembro de la Academia Nacional de las Letras y recibió por sus novelas, *Cadáveres exquisitos* y *Vida de perro*, tres importantes premios de la narrativa latinoamericana: el Premio de la Crítica, el Premio Nacional de Narrativa del Ministerio de Educación y Cultura de Uruguay y el Premio Rómulo Gallegos. La entrega del 2015 del escritor uruguayo, publicada por la editorial HUM, es *La novela del cuerpo* e incide en las polémicas del tratamiento del cuerpo, las dinámicas capitalistas y la idea del cuerpo como flujo mercantil, a partir de microhistorias, diálogos y reflexiones.

En la novela, tanto la estructura como los personajes han sido recreados por medio de fragmentos. Por un lado, los pedazos del cuerpo y el cuerpo son los personajes principales. Se describen partes —pies, manos, nalgas y bocas— que interactúan entre sí, que accionan dinámicas y relaciones entre los seres y los sucesos de la novela. Por otro lado, la estructura novelística está formada por escritos híbridos que oscilan entre los discursos científicos —resultado de la formación como químico y matemático del autor— y discursos populares, entre elementos que pertenecen a la cultura de masas y a la alta cultura. Por lo anterior, resulta

necesario analizar las funciones del fragmento en la estructura y en la trama novelística.

El fragmento es el componente que posibilita que los cuerpos de los personajes puedan cosificarse, a partir del morbo en el espectador/lector y convertirse en mercancía. Por una parte, es posible porque el fragmento redirige la mirada del lector/espectador hacia partes corpóreas que han sido destituidas de su conjunto y expuestas como piezas de un espectáculo. Como resultado, la mirada se dirige hacia elementos autónomos y no humanos.

Por otra parte, la autonomía de las partes corpóreas desaparece en el lector los juicios morales que pudieran surgir a lo largo de la trama. Las fracciones no sangran, no sufren dolor, tampoco están conectadas a un sistema nervioso y mucho menos forman parte de la psique. Los trozos son solo eso: objetos museográficos que se admiran desde lejos. Por tanto, los pedazos del cuerpo de los personajes pueden convertirse en mercancía porque han sido cosificados a partir de la mirada fija del espectador en el fragmento. Además, la mirada fragmentaria —ver solo una parte—, y no observar el cuerpo en su totalidad, posibilita la cosificación. Los espectadores no observan: ven el acto como un espectáculo fugaz, pasajero y sin nombres. Los contrincantes son solamente eso: partes del cuerpo sin denominación.

Los *winner*s se salvan si se enfrentan a una gallina, si se enfrentan dos *winner*s en la misma contienda, la muerte está cerca. Ambos revientan, uno contra otro, estrellados, o uno muere y otro queda malherido. De lo que resta, siempre puede aprovecharse algo. Órganos. Un hígado, un páncreas. Un par de jóvenes riñones con la función nefrítica intacta o casi intacta. Córneas, partes de piel, retazos de tejido. (Courtoisie, 2015, p. 22)

En el primer espectáculo, el cuerpo es visto desde el enfrentamiento de dos bandos: *winner*s o gallinas. En la trama novelística, no importa si al final de la contienda exista un ganador o un perdedor: el cuerpo es solamente

materia de producción. Forma parte de un sistema económico donde se rescatan los fragmentos. Los espectadores son incapaces de percibir más que la fracción de los contrincantes.

La percepción del cuerpo como estatuto fragmentario puede explicarse desde el drama que Jacques Lacan (2006) nombró como “el estadio del espejo”, es decir, una falla en la función de la *imago* y la relación del organismo con su realidad. Para Lacan, el “Yo” se mantiene en una línea de ficción, en la que la percepción de la forma total del cuerpo no es otra cosa que una *Gestalt*. Cuando el sujeto se observa en el espejo, su mente debe producir una operación a la inversa que le regrese la imagen que percibe fuera de sí (p. 88).

El espejo incide en la percepción de la *imago*; establece una relación del ser —o del organismo, como lo refiere Lacan— con la realidad (del *Innenwelt* con el *Umwelt*) (p. 89). El verse en el espejo dota al niño, por primera vez, de una imagen completa, no fragmentada de sí mismo. El espejo es el eje para la formación de la imagen completa del “Yo”. No obstante, Lacan explica que la identificación del sujeto frente al espejo es alienante por tres razones. La primera: el niño reconoce que no es él mismo sino otro quien se le presenta en el espejo. La segunda es que su imagen está afectada por la simetría especular. Por último, el sujeto del espejo no tiene las limitantes que posee el sujeto frente al espejo.

Por tal razón, Lacan explicará que el yo ideal es inalcanzable. Como resultado del yo inalcanzable surge el “estadio del espejo”: la dialéctica en la proyección del individuo. El “estadio del espejo” es, en el fondo, el retorno al cuerpo fragmentado, ya que no hay una identificación con el otro, sino una falla en la percepción de la imagen. Por consecuencia, se producirá un deseo del otro como rivalidad y no como equivalencia (p. 90).

El texto de Lacan *El estadio del espejo como formador de la función del yo (Je)* (2006) resulta indispensable para comprender la estructura de la subjetividad en el proceso de la identificación del yo. Asimismo, permite comprender que, bajo la falla en la imagen, la existencia del otro es la

idealización del sujeto. Es precisamente esta génesis en la desviación de la imagen del sujeto lo que puede interpretarse como el núcleo de la imagen producida, primeramente, por el capitalismo y, después, por el neoliberalismo. Es decir, el estadio del espejo y la imagen del cuerpo que genera el neoliberalismo tienen en común la imposibilidad de percibir el cuerpo completo, sino como un fragmento.

El objetivo del neoliberalismo es utilizar el fragmento (grietas en la percepción total del sujeto) para introducir la lógica del deseo en partes del cuerpo que siempre están en falta y podrían mejorarse. De esta manera, a partir de la observación en el propio cuerpo y en el cuerpo expuesto, los personajes encuentran detalles que siempre pueden perfeccionar. El deseo se insemna en ellos a partir de la falta que la compañía dedicada a la venta de partes del cuerpo inventó. Según Courtoisie (2015): “Mercado del Cuerpo Inc. Asegura poseer el órgano que uno soñó para hacer con él lo que quiera” (p. 40).

La mirada es el eje rector de la novela. Las experiencias y los deseos entran por el ojo para detonar la pulsión escópica.¹ La mirada del otro y la del lector-espectador quedan así unidas por el morbo. El acto contemplativo que implica el morbo se produce mediante una dinámica de exposición neoliberal.

Dado que existe una correspondencia entre el fragmento y el morbo, es necesario definir el adjetivo *morboso* para dilucidar la problemática que surge en el acto contemplativo: se ha relacionado a la enfermedad — física o social— por referirse al indicio de reacciones mentales insanas. Lo morbo es como el hilo de una idea que se desata y ata sobre las mismas obsesiones, una y otra vez, como colmado por una inclinación hacia el deterioro. María Lema, en el artículo titulado “El morbo: ¿solo atracción malsana? Análisis de su conceptualización en dos culturas” (2011), explica que es la manera de cada uno acercarse a un objeto (p. 2). Sin embargo, en *La novela del cuerpo* el morbo en el espectador es generado por la misma maquinaria de producción neoliberal: se utiliza para producir una especulación financiera sobre las partes del cuerpo.

1. Jacques Lacan (1987) analiza en *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis* la pulsión escópica por medio de la distinción entre la función fisiológica de ver y la mirada. Para Lacan, el sujeto se reconoce en la dependencia de su deseo; en ese sentido, la mirada implica lo inasible: la mirada contiene el objeto.

— ¡Engrásame el caño de mi pistola, so guarra!!— grita un oligofrénico en medio de la multitud.

— Cinco a uno a que vence Jessy.

— Acepto la apuesta. Marta es mi favorita. Lleva tres enfrentamientos invicta. (Courtoisie, 2015, p. 30)

Anteriormente, el *voyeur* clásico existía para observar deseoso la exposición de los cuerpos. Ahora es manipulado por las empresas de entretenimiento; se le ve envuelto en las seductoras y sutiles leyes dictadas por los medios masivos. Las consignas de las empresas inscriben en el cuerpo la norma de la figura perfecta; manipulan y redirigen la mirada del voyeur hacia un cuerpo que se exhibe bajo los preceptos del mercado y obliga al espectador a observar de determinada manera. Por lo anterior, no solamente el cuerpo es parte de un proceso económico, la mirada del espectador también se introduce en la lógica de la especulación financiera: del proceso de producción y consumo.

En la lógica de producción y consumo, el morbo es mercancía. En otros términos, el espectáculo de la novela funciona con leyes similares a las de un *reality show*. El espectáculo genera una experiencia de la realidad que ocasiona la ilusión de lo verdadero. Los espectadores se incluyen en el acto desde la mirada: se incorporan en la intimidad de los participantes y los convierten en su espejo.

Marta Páramo (2016) explicó que el régimen de visibilidad entre los espectadores y los participantes de un *reality show* inscribe relaciones de poder —amos y esclavos— entre el espectáculo y su público (p. 5). De esta forma, el mirar y ser visto en el espectáculo engendran formas de goce entre los espectadores y participantes. Bajo esta lógica, no solo el cuerpo es susceptible de ser capitalizado, también las emociones se producen en serie. En la novela, a través de la mirada, los objetos de deseo son objetos de consumo, pues ambos son producciones del capitalismo. La empresa del cuerpo origina necesidades que se convierten en objetos de deseo para después posicionarse como artículos de consumo masivo.

Finalmente, en el segundo espectáculo de la novela las partes del cuerpo de los participantes son expuestas con el único fin de perpetuar el acto contemplativo y manufacturar deseo en el espectador. Las chicas, al exhibirse sin bragas y mostrando el culo, se convertirán en material para el comercio y aumentarán el goce al ser material de deseo.

Las apuestas suben. [...] Mira al público. Sonríe. Se da vuelta, muestra las nalgas, las sacude, las bambolea.

La gente aúlla.

—¡¡Loba!! ¡¡Yegua!! ¡¡Putaza!! (Courtoisie, 2015, p. 29)

La exposición pública de la vida privada es, en el fondo, el goce por la pulsión escópica. El sujeto no solo goza la exhibición con la exposición de los cuerpos, sino que el espectador participa, por medio de la mirada, de la acción. Tal como refiere Marta Páramo, los participantes en un *reality show* son parte del sueño del televidente (p.7). De igual modo, en el espectáculo es posible observar la identificación proyectiva del espectador por las participantes. La identificación proyectiva en *La novela del cuerpo* se evidencia en la conversación que sostiene uno de los espectadores con otro para referirle las aventuras sexuales que sostuvo con una de las participantes:

—Apuesto mil quinientos pesos a que vence Marta. Es mi gatita, mi regalona. Ayer dormí con ella y es una fiera.

—¿Cómo que durmió con ella?

—Me cobró nada más que quinientos, y créame, fue una *fellatio* colosal. [...]

—¿Y solamente le cobró quinientos? ¿Y durmió con usted toda la noche? ¡No le creo!

—Es verdad, tan cierto como que yo mismo la encadené a la cama, para que no se fuera, para que no me robara la billetera después de succionarme el miembro. (Courtoisie, 2015, p. 32)

La historia sexual, en el fondo, es la proyección del deseo del espectador por poseer el cuerpo expuesto de la participante, así como por formar parte del círculo mediático del espectáculo. El espectador descubre que su participación en el show puede ser anecdótica y sexual. Por tal motivo la contemplación del otro sugiere que el cuerpo deja de pertenecer a los personajes para convertirse en propiedad de la maquinaria del entretenimiento y del espectáculo.

El sistema monetario de la *morbo-mercancía*

En el sistema neoliberal la imagen se comercializa y el cuerpo se observa como algo ajeno a sí mismo, como un objeto que se anhela. Uno no puede anhelar lo que es. Para admirarse, se requiere distancia y perspectiva. Se requiere tiempo para proyectar sobre el cuerpo las piezas faltantes y consumir después aquello que se carece. Horacio Pérez-Henao (2011) develó la existencia de un relato que debe seguirse en los *reality shows*. El cuerpo, como parte del relato, se estructura alrededor de un estado inicial de deficiencia, seguido por un proceso de mejoramiento y finalizado con la adquisición de un estado de satisfacción (p. 52). Es decir, lo que importa en la trama del cuerpo, al exponerse y someterse a cirugías estéticas, es la condición deficitaria. El cuerpo, carente de nalgas, penes y senos inmensos, se somete no solo a intervenciones quirúrgicas, sino a contratos de compra-venta, pues el cuerpo solo puede venderse en tanto esté fragmentado.

La preocupación por el cuerpo ajeno y el propio cuerpo en la novela es, sin duda, resultado de la manipulación del morbo motivado por este tipo de espectáculos. Por esta razón, conviene analizar cómo el morbo por el cuerpo del otro adquiere en el espectáculo un valor monetario y determina las modificaciones del propio cuerpo.

El término *morbo-mercancía* designa la capitalización de lo morboso. El morbo, como enfermedad malsana, se transforma en un producto suscrito a las normas del mercado. De tal manera que la noción de *morbo-*

mercancía explica tres procesos por los que debe pasar para introducirse en el sistema económico y adquirir cotización.

El primer proceso, tal como se esbozó en el apartado anterior, prueba que el sistema de producción del entretenimiento utiliza el morbo como parte indispensable de sus dinámicas de ventas. Las empresas de marketing necesitan del morbo; lo moldean para producir una atención malsana por el acto que se presentará. surge como un artificio de la sociedad del espectáculo. El morbo es una necesidad implantada por el show más que un placer arbitrario del espectador. Al igual que en los *reality shows*, la cotidianeidad del personaje es un factor importante para producir la curiosidad en el televidente.² En *La novela del cuerpo* es la exposición y la especulación mórbida lo que produce el interés del espectador. La vida cotidiana se traduce en la venta y exposición de los cuerpos, en el intercambio de partes y la fragmentación. El cuerpo es un objeto que, si no se vende por partes, se utiliza como utilería:

El cuerpo estaba carbonizado. No servía ni para venderlo al parque de diversiones, para ser eventualmente empleado como momia para el tren fantasma. (Courtoisie, 2015, p. 30)

El espectáculo del cuerpo devela al lector el núcleo de una maquinaria de producción. Lo que se observa no es la batalla de dos cuerpos, sino la cadena productiva en su más descarnada expresión: la mercancía no tiene como referente el oro —como en el capitalismo—, sino la especulación financiera: fluctuación de precios, liquidez financiera de los mercados, etc. La hegemonía neoliberal produce un nuevo régimen escópico en el que la mirada del espectador y el acto representativo accionan la maquinaria del espectáculo. Esto se debe a que el cadáver solo retorna como mercancía y se expone para colmar la mirada de sus consumidores. Surge entonces un *morbo-consumidor* que aspira al horror y, más aún, a poseer para su goce un cuerpo inmundo.³ En la mirada del espectador es posible implantar la falta y el goce. El imaginario social, construido por los medios de comunicación y por el aparato neoliberal, impacta en la manera en la que el sujeto observa o desea.

2. *Lenin Linares Tovar explica, en la tesis titulada El Reality show como género televisivo; historia, análisis y perspectivas (2012), que los reality shows tienen características particulares: el hombre común y el mundo cotidiano, los elementos grotescos, la identificación y proyección de la audiencia, la necesidad de mirar (pulsión escópica), la avidez morbosa por conocer la vida del protagonista, las situaciones domésticas y la exposición (p. 82). Estas características, presentes en los reality shows, están también en cualquier espectador que se enfrente ante espectáculos en los que el cuerpo, sus modificaciones y la exposición, sean los elementos principales de la acción.*
3. *La acepción del adjetivo inmundo se ha tomado del libro de Jean Clair, De inmundo (2007), para explicar el interés de la sociedad actual por el arte de la abyección que, en el fondo, es el arte del cuerpo entregado a lo inmundo.*

4. *El principio general de equivalencia fue propuesto por Karl Marx en su libro El Capital (2011) para mostrar que el trabajo o la plusvalía pueden ser causa y medida del valor. A partir de la simbolización M-D-M y D-M-D, Marx demuestra el proceso del intercambio. El primero (M-D-M) significa venta y compra de la mercancía; o bien, el valor de uso: cuando los bienes están al inicio y al final de la cadena. La segunda simbolización (D-M-D) surge cuando el valor monetario determina el valor de la mercancía (valor de cambio). El principio general de equivalencia permite explicar cómo, en la novela, el valor de uso y de cambio quedan unidos por la distribución del deseo.*

Por lo anterior, el segundo proceso surge cuando el morbo se convierte en parte del sistema neoliberal porque se introduce en la lógica de la oferta y la demanda para codificar las representaciones del cuerpo y el costo de sus partes. La fluctuación financiera se traduce en el costo de los miembros según su uso:

- ¿Cuánto por este brazo?
- Setenta y ocho pesos.
- ¿Y ese riñón?
- Quinientos pesos.
- ¿Y esa vagina?
- Veinte pesos. Está usada. Muy usada. Yo que usted, no la llevaría. (Courtoisie, 2015, p. 9)

Del fragmento anterior surge la pregunta, si todos los órganos cumplen la misma función, ¿cuál es el criterio para ponderar qué órgano vale más? La respuesta puede encontrarse en el principio general de equivalencia propuesto por Karl Marx: toda mercancía tiene un valor, ya sea de uso o de cambio.⁴ La pregunta es ¿quién coloca el valor? El genuino creador del valor no es más que la distribución del deseo. El valor de las mercancías es el valor de cambio producido por el deseo. De tal manera que una vagina usada puede depreciarse porque no produce el mismo deseo que una vagina virgen. Las partes del cuerpo se someten a las prescripciones del mercado del deseo.

El proceso de deseo por medio de la negación de la vida es el centro mismo del espectáculo. Para Guy Debord (2009) el espectáculo es una dialéctica. La afirmación es la apariencia como estatuto de lo social; mientras que la negación de la vida es lo que se torna visible: apariencia en la afirmación y visibilidad en la negación (p. 40). Esto implica que en el deseo por conseguir un cuerpo que refleje las normas sociales existe un cuerpo que se niega. La visibilización de su negación se consigue a partir de la exposición de sus partes y el juicio realizado sobre ellas.

El tercer proceso devela que el morbo, al formar parte del entretenimiento, estructura todas las relaciones sociales y económicas dentro de la novela. El espectáculo ocupa la mayor parte de la vida, incluso de la que no está en la cadena de producción. En ese sentido, tal como lo explica Debord (2009), el espectáculo es la permanente presencia: justificación y fin del sistema (p. 39). En la novela los personajes pueden adquirir mayor posición social, siempre que estén sujetos a las normas del mercado y al entretenimiento. Además, la posición social es el resultado de la relación de dominación entre los personajes y los diversos productos expuestos. La dominación se apoya de un mandato por seguir las “supuestas” normas sociales, que no son más que normas impuestas por el espectáculo: la falta, la necesidad, la exposición, la modificación y el consumo.

Por lo anterior, el fundamento de la dominación del espectáculo es la disciplina de los cuerpos. Las empresas dedicadas al espectáculo y al esparcimiento son grandes dispositivos reguladores de los cuerpos. Los personajes, por medio de la dirección que le han impuesto a la mirada del espectador, transitan por un disciplinamiento en su imagen corporal. En la novela la compañía del cuerpo prescribe conductas y educa el sentido de la vista: el espectador quiere emular las acciones, los comportamientos y las transformaciones estéticas de los otros. Entonces, el espectáculo regula el cuerpo al moldearlo mediante sus prácticas de consumo.

—¡¡Estas!! ¡Quiero estas!

—No son de su talla. Exceden en mucho la capacidad de sustento de su esquema óseo. Se le va a doblar la columna. Caminará doblada por el peso.

—No me importa. Me pongo sostén reforzado. [...]

—¡Pero pesan dos kilos cada una y miden 40 centímetros en su diámetro mayor!

—Las llevo. Quiero ver feliz a mi marido.

—Le van a quedar mal...

—Son las tetas con las que siempre he soñado.

—No. Déjeme mostrarle su figura con esos senos en el simulador 3D.

—...

—¿Y? ¿No cree que es demasiado?

La mujer suspira. Solloza. Antes de que se ponga a llorar a moco tendido otra vez, el vendedor concede:

—Ok. Usted decide. El cliente siempre tiene la razón. (Courtoisie, 2015, p. 59)

La mayoría de las veces, los personajes de la novela son seres vacíos, incapaces de entender las limitantes de su propio cuerpo. El Mercado del Cuerpo ha originado el deseo a partir de imágenes falsas que no concuerdan con la fisionomía de cada individuo. Por consiguiente, a los personajes les está impedido percibir el cuerpo en su totalidad: notan las partes que pueden perfeccionarse para acercarse a la imagen deseada. El espectáculo, al dividir el cuerpo fracciona la mirada. En contraste, Debord (2009) afirma que el espectáculo no debe identificarse con la mirada ni con la escucha, ya que escapa a la actividad de los hombres (p. 43).

El espectáculo es aquello que uniforma a los individuos, pero también produce placer. Las imágenes enajenantes del cuerpo, la sociedad y los afectos, niegan que exista un afuera del capitalismo: todo está hecho por el capital y es espectáculo. Como resultado, la cultura y la política son también espectáculos: producen una imagen. En ese sentido, conviene añadir que, en el espectáculo de la novela, la mirada enajenante que adquiere placer, y vive únicamente por el placer, es la del *morbo-consumidor*. Es decir, la mirada del *voyeur*, cuando los medios productivos la dirigen, deja de ser mirada humana para convertirse en la mirada de un *morbo-consumidor*. El *morbo-consumidor* se caracteriza por una mirada mediada por la dominación económica: las imágenes del espectáculo. El morbo es la imagen.

El resultado de la reflexión en dicho término permite explorar el desarrollo de la dominación neoliberal sobre los cuerpos a partir del espectáculo. Esto se debe a que el espectáculo como producto genera deleite en los *morbo-consumidores*. Antes de adquirir las partes del cuerpo físicamente en tiendas, lo obtienen a través de una exposición masiva en donde la mirada es el principio que rige todas las relaciones comerciales. El deseo entra por los ojos antes de tomarse con las manos. El *voyeur* ya no debe esconderse detrás de la mirilla para observar: sale a las calles y se reúne con otros que comparten el mismo sentimiento por el objeto. Por tanto, es posible concluir dos elementos que caracterizan a la *morbo-mercancía*. Primero, el morbo pertenece a un sistema monetario cuando se transforma en mercancía. Segundo, el morbo del consumidor normaliza y legaliza la violencia sobre el cuerpo y, por tanto, posibilita el consumo.

En definitiva, las dinámicas mercantiles del entretenimiento se sirven del morbo para comercializar con el cuerpo de los personajes. La mercantilización del cuerpo que es, en el fondo, una dominación de empresas privadas, organiza administrativamente la cosificación del cuerpo mediante el estatuto de lo legal.

Las nuevas relaciones a partir del morbo: el estatuto de lo legal

En una sociedad marcada por el consumo, lo legal no reside en la defensa de los derechos humanos, sino en la defensa de los valores estéticos que se delimitan con las demandas del mercado. Se adquieren deudas para mejorar el cuerpo y para mantener la salud y el goce; no se sustenta en sí mismo, sino en el otro. Ese cuerpo obtiene plenitud cuando se puede vender y hay alguien interesado en comprar la imagen que se ha construido; el reside en la posesión hacia el otro. La mirada sobre el otro es la de un *voyeur* "con manos" capaces de alcanzar, pagar y someter al cuerpo que consume. El cuerpo, que nunca está completo, esboza el estado de perfección en tanto se invierte económicamente en él. La idea de la fragmentación del cuerpo posibilita el negocio.

En esos términos, el cuerpo no se presenta como una imagen total, sino por partes deficientes que pueden intercambiarse, moldearse, incluso sustraerse de otros cuerpos. Al igual que el morbo, las partes del cuerpo, como mercancías, estructuran relaciones políticas, sociales y económicas. Las relaciones que se producen en los espacios, repercuten en la constitución del cuerpo. Primero, porque el cuerpo se transforma en una abyección. Segundo, porque esa abyección genera un cuerpo inmundo, es decir, un cuerpo extraído por el mercado. Tercero, la abyección y la inmundicia perpetúan la representación del cuerpo como producto.

Julia Kristeva ha definido lo abyecto como la desaparición absoluta de lo humano. La abyección puede observarse de dos formas: en la fragmentación o en la expulsión. La primera, la fragmentación, define el cuerpo abyecto como aquello que siempre está en falta y que ha sido fragmentado por el capital; se justifica sobre la premisa de lo no completo: aquello cuya imposibilidad es la unidad. En la novela, el cuerpo abyecto es resultado de la fragmentación del cuerpo y del monopolio instituido por los empresarios que se han apropiado del derecho de venta del cuerpo. La imposición del cuerpo perfecto y las cambiantes leyes sobre las partes son la materia que los empresarios utilizan para adquirir los recursos monetarios. La empresa privada expropia el cuerpo del sujeto para convertirlo en un fideicomiso que se vende por partes porque el cuerpo pertenece a las empresas privadas. Estas se apropian del derecho de venta y así se cumple el ciclo comercial del cuerpo: exposición-venta-privación.

El derecho de venta que resulta en el cuerpo abyecto puede verse en la carrera entre *winner*s y gallinas. Los corredores deben firmar un contrato en el que se desprenden de su cuerpo en caso de morir o en caso de que ambos contrincantes salgan ilesos de la carrera.

Si queda fuera de combate, Mercado del Cuerpo tiene los derechos exclusivos para aplicarle la Eutanasia Contractual. La pueden llevar viva al desolladero, y mantenerla allí el tiempo necesario, incluso dejarla con vida mientras le van sacando dedos, pedazos de

intestino, músculos enteros, tendones, bíceps, tríceps, cuádriceps, un pulmón o una parótida, lo que sea menester según las demandas siempre cambiantes, siempre caprichosas, del mercado. Es por contrato. Todas las competidoras y competidores están obligados a firmar. Si no, no corren. (Courtoisie, 2015, p. 31)

La firma del contrato expulsa a los personajes legalmente de su propio cuerpo y, por ende, del territorio de lo humano, ya que su cuerpo es vendido por partes y solo vale en tanto se fragmenta. El flujo comercial se posibilita a partir de la partición del cuerpo y de las instancias legales que actúan sobre él. El cuerpo es mercancía porque se expone y entra en las normas de un trato de compraventa. Al convertirse en mercancía, el cuerpo se transforma en una abyección, ya que no tiene orden ni identidad. El cuerpo es solamente exposición.

La abyección, tal como lo define Kristeva (2004), se construye sobre el no reconocimiento de sus próximos: nada le es familiar, ni siquiera una sombra de recuerdos (p. 13). Tal como se explicó en el apartado anterior, aunque la carrera posea rasgos indistinguibles con los *reality shows* — un espectador que se incluye en la estructura de producción—, no hay un reconocimiento de los espectadores hacia los competidores. Los competidores serán vistos solamente como carne: materia de producción.

El cadáver es el extremo más hondo de la abyección en tanto que no es el sujeto el que arroja hacia el “afuera”, sino el “yo” es el que ha quedado expulsado del cuerpo. La muerte infestando la vida. El cuerpo expuesto incapaz de volverse sujeto, ya sea por la muerte o por su venta. El cadáver se presenta con toda su descomposición, con todos sus fragmentos al aire. Un cuerpo así, abyecto, pertenece al terreno de lo inmundo. La relación entre la abyección y lo inmundo es cercana: ambos son despojos. No obstante, mientras la *abyección* es el rechazo del cuerpo desde la psique, lo *inmundo* es el desperdicio (la exterioridad) del cuerpo.

Para Kristeva, el cadáver representa lo abyecto porque hay una expulsión del yo en el objeto. Para el sujeto inmerso en el capitalismo, el cadáver

es abyecto e inmundo porque no significa nada. No es cadáver —ya que no contuvo algún sujeto porque el sujeto le fue expropiado desde antes de su muerte— y no será solo inmundicia, ya que deberá ser retomado y reingresado nuevamente al capital. Tanto el espectáculo de *winner*s y gallinas, como el cadáver que se utiliza en el parque de diversiones en la novela, son desechos que se reintegran al capital: inmundicias reutilizables.

Por lo anterior, conviene analizar la etimología de la palabra *inmundo*. El análisis evidencia que, en la sociedad contemporánea, lo *inmundo* no refiere necesariamente a un cuerpo sucio o indecente, sino a uno sustraído del mundo por las dinámicas capitalistas. Lo *inmundo* proviene del latín *immundus*. A su vez, *immundus* posee dos acepciones: *in*, que significa “privado de” y *mundus*, “mundo”: aquello que está privado de mundo. No obstante, la palabra *mundus* posee un homónimo, *mundus*, que significa “limpio”. Este homónimo resultó en la concepción de su valor contrario: *immundus* (sucio, indecente o impuro). Por consiguiente, el lugar del cuerpo inmundo de la novela no es entre los vivos, sino detrás de los aparadores, en cuyas vitrinas se exhiben las utilidades de sus partes. El cuerpo es un útil expropiado del mundo: sirve para y tiene un fin.

Las características de lo abyecto e inmundo del cuerpo sujeto al capital manifiestan que las sociedades producen ciertos tipos de cuerpos. En la novela, el cuerpo se *describe* y se *prescribe*; se *describe* tal y como es — las características físicas que lo componen— y en su descripción puede develar la resistencia del sujeto al deterioro o a la enfermedad. El personaje evidencia aquellos mapas que empiezan a marcar indoloramente la piel hasta ostentar el envejecimiento. El cuerpo se *prescribe* tal y como debería ser. En la prescripción está inmersa la cultura que norma el cuerpo. El cuerpo debe ser delgado y atlético.

En la ostentación del cuerpo quedan prohibidos los juicios morales. La nueva sociedad no juzga, ya que todo sujeto (incluso el vendedor de la novela) es un producto de consumo y, como tal, le está velado la posibilidad de formular juicios morales frente a una cultura donde la cirugía estética se convierte en una práctica regular de la sociedad de consumo.

El lema de nuestra compañía, Mercado del Cuerpo Inc., es actuar. Primero actuamos, ofrecemos, solucionamos. Nos ponemos al servicio de lo que el cliente necesite. Luego, si se nos consulta, si se nos requiere opinión, comentamos, inferimos, conjeturamos. Jamás abrimos juicio moral, ¿me escucha? Jamás de los jamases abrimos juicio moral o formulamos declaraciones deontológicas sobre cómo y de qué manera emplean las partes de su cuerpo nuestros clientes. (Courtoisie, 2015, p. 49)

El mecanismo empresarial que Mercado del Cuerpo Inc. ha creado, suspende la apertura del sujeto hacia los juicios morales. El capitalismo queda imposibilitado para generar juicios morales porque se sustenta en el intercambio como valor de uso. Es decir, no es el capitalismo el que suspende los juicios morales, sino el sujeto inmerso en el capital que no puede originar juicios sobre su propio cuerpo —ya que su cuerpo le ha sido expropiado— ni sobre el cuerpo del otro —ya que la maquinaria del consumismo se ha encargado de moldear la figura perfecta, una sobre la cual no se tiene control: ajena a sí misma, abyecta.

El cuerpo puede manipularse según las demandas del mercado, según los estándares de belleza que se imponen: el peso, la talla y el tamaño. ¿Dónde queda la línea entre el comprador y dónde la mercancía? Cuando la última es el cuerpo o está en el cuerpo, todos —comprador, vendedor y mercancía— son uno. El paso del sujeto al objeto es instantáneo.

El personal de servicio en la novela tiene como objetivo principal sesgar la voluntad del otro a través de la persuasión. El servicio persuade al cliente para adquirir la mercancía. Implanta una fantasía que puede ser moldeada desde cualquier instancia mercantil: departamento de psicología, departamento de pagos, etc. De tal forma que la oposición del sujeto se reduce rápidamente al involucrarse organismos que procesan cualquier sentimiento o emoción diferente al establecido por las normas mercantiles. Zygmunt Bauman (2007) dirá al respecto que la constante transformación de consumidores a productos es una de las características principales de las sociedades del consumo:

En una sociedad de consumidores nadie puede convertirse en sujeto sin antes convertirse en producto, y nadie puede preservar su carácter de sujeto si no se ocupa de resucitar, revivir y realimentar a perpetuidad en sí mismo las cualidades y habilidades que se exigen en todo producto de consumo (pp. 25-26).

En la novela, al eliminar la voluntad del comprador, se asegura el consumo. Sin embargo, al eliminar su propia voluntad, el vendedor se convierte en objeto de venta. El personal de servicio es también objeto para el servicio. Ante esto, es posible comprender que las necesidades convierten el cuerpo en un objeto cuyos hábitos de consumo alimentarán el flujo de la mercancía. La diferencia crucial que determina Bauman entre el consumo y el consumismo muestra que, mientras que el consumo es necesario para satisfacer las necesidades básicas y ha acompañado al ser humano durante toda la existencia; el consumismo pertenece al ámbito social (p. 47). En este sentido, la individualidad del sujeto se separa, se aliena de igual modo que la fuerza de trabajo en una sociedad. La individualidad se redifica, no para activar la gran maquinaria como lo haría un obrero, sino para movilizar a la sociedad de consumidores. En la sociedad del consumo solo se puede ser producto.

En síntesis, la búsqueda del cuerpo perfecto es, en el fondo, el encuentro con las partes deficitarias que han sido económicamente condicionadas por la sociedad del espectáculo. El morbo es la imagen del espectáculo que activa la dinámica de exposición capitalista y que, al introducirse en la economía del mercado, se convierte también en mercancía. De modo semejante, en la novela la imagen fragmentada que reflejan los diversos agentes del entretenimiento se introduce en la economía que culmina en la explotación del cuerpo. La explotación del cuerpo puede existir porque, por medio de la construcción escópica del espectáculo, los personajes se dividen en dos grandes grupos que son explotados de igual modo: los tributos y la fuerza barata de trabajo.

Por un lado, los tributos valen únicamente por sus partes, generando así que el sujeto-personaje solo pueda definirse por sus órganos y no por

su cuerpo. El cuerpo de los tributos se transforma en un material vivo abstracto, ya que solo es el receptáculo de los órganos, que sí poseen valor mercantil. Por otro lado, la fuerza barata de trabajo lo conforman los vendedores de órganos. Los trabajadores no son otra cosa que objetos producidos en el centro de una economía neoliberal para la cual no poseen voz, voto o juicios morales. La única preocupación de la transnacional de órganos será aumentar la eficiencia del personal, controlar los costos, reducir los gastos, disminuir los desperdicios y aumentar la productividad. El vendedor es otro recurso más en una serie de agentes que activan la maquinaria mercantil. En una sociedad donde, en apariencia, el cliente “tiene siempre la razón” en tanto pueda pagar con *Visa* o *Master Card*. En últimas, el sujeto se reduce a la firma de una tarjeta bancaria.

Por lo demás, es posible añadir que la maquinaria del espectáculo refleja la producción material de los cuerpos a partir de la *morbo-mercancía*. El proceso de la *morbo-mercancía* se inicia con las fantasías que despierta el contrato de compra, y se pretende cerrar con la adquisición del sujeto que anhela ser consumido. Sin embargo, el ciclo nunca puede cerrarse completamente ya que, tal como Zygmunt Bauman (2007) refirió, la sociedad de consumo está basada en la promesa de redimir plenamente los deseos, pero con la realidad de no tener la posibilidad de satisfacerlos nunca (p. 70). Un cliente insatisfecho perpetúa el consumo. Además, este cliente no solo invierte en el consumo de productos que satisfacen sus carencias, sino también en la adquisición de servicios que enaltecen su poder de compra.

De modo que, en la lógica neoliberal de la novela el lector no encuentra un caso de burgueses y proletarios, explotados y explotadores, fuera y dentro del mercado. El neoliberalismo no culmina en una lucha o revoluciones de clases: una clase social no está por encima de otra. El lector está frente a un suceso de objetivación absoluto: no existe nada fuera del mercado y no hay posibilidad de transformar la constitución económica. La conducta homogénea de clase tiene un solo objetivo: perpetuar la carencia.

Referencias

- Bauman, Z. (2007). *Vida de consumo*. Fondo de Cultura Económica.
- Clair, J. (2007). *De inmundo*. Arena Libros.
- Courtoisie, R. (2015). *La novela del cuerpo*. Editorial HUM.
- Debord, G. (2009). *La sociedad del espectáculo* (2ª ed.). Pre-textos.
- Kristeva, J. (2004). *Poderes de la perversión*. Siglo XXI editores.
- Lacan, J. (1987). La esquizia del ojo y de la mirada. En J. Delmont-Mauri y J. Sucre (trads.), *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Paidós.
- (2006). El estadio del espejo como formador de la función del yo (Je) tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica. En *Escritos J. Lacan Obras escogidas I*. Paidós.
- Lema, M. (2011). El *morbo*: ¿solo atracción malsana? Análisis de su conceptualización en dos culturas. *Revista Románica*, 1(2), 1-12.
- Linares Tovar, L. (2012). *El Reality show como género televisivo; historia, análisis y perspectivas* [Tesis de maestría, Universidad Central de Venezuela].
- Marx, K. (2011). *El Capital. El proceso de producción del capital*. Siglo XXI editores.
- Páramo Riestra, M. (2016, septiembre). *El cuerpo mediático: el Reality, un espectáculo en el que el sueño debe continuar* [Sesión de conferencia]. Federación Psicoanalítica de América Latina, Cartagena, Colombia. <http://www.fepal.org/wp-content/uploads/370-esp.pdf>
- Pérez-Henao, H. (2011). Reality show cambio extremo: el cuerpo como mercancía en la sociedad globalizada. *Cuadernos de información*, (29), 51-58. <https://doi.org/10.7764/cdi.29.235>