

## MUTILADOS EN EL VANGUARDISMO DE ENTREGUERRAS

*Christian Casildo Rendón*

¿Qué importa la pérdida de una mano si he creado al hombre del futuro, el hombre-máquina?

DR. ROTWANG, en *Metrópolis*<sup>1</sup>

### INTRODUCCIÓN

Según el Diccionario de la Real Academia Española la palabra *prótesis* procede del griego “πρόσθεσις *prósthesis*, alterado por influjo de πρόθεσις, *próthesis* traducida como ‘exposición’”. Al ahondar en el origen etimológico del término, encontramos que proviene de dos vocablos: προ (*pro*, referido a las palabras antes o delante) y θεσις (*tesis*, que significa colocación, disposición, ordenación). Algunos diccionarios aluden a usos etimológicamente más literales de este término en la Biblia: poner delante, designio, voluntad. Asimismo, encontramos significados que pueden parecernos más “usuales”:

<sup>1</sup> Fritz Lang, *Metrópolis* (película muda), 1927.

1. f. Med. Pieza, aparato o sustancia que se coloca en el cuerpo para mejorar alguna de sus funciones, o con fines estéticos.
2. f. Med. Procedimiento mediante el cual se repara artificialmente la falta de un órgano o parte de él; como la de un diente, un ojo, etc.
3. f. Fon. Adición de algún sonido al principio de un vocablo, como en amatar por matar.<sup>2</sup>

Estos usos del término parecen contradictorios. Sin embargo, el objetivo de este trabajo es conciliar ambas orientaciones de sentido al plantear lo protésico, no como un concepto, sino como una operación alegórica que permita esbozar el papel sociopolítico de la construcción del mutilado y la prótesis como significantes y, con ello, sugerir puntos de partida para pensar la dimensión sociopolítica de la enemistad. En las siguientes líneas, la crudeza de la carne, la objetualidad de la prótesis y las metáforas de la órtesis se mostrarán como indistintas, dando cuenta de los procesos de subjetivación política que intervienen en los acontecimientos políticos. En este ensayo, se abordan las representaciones del mutilado y la prótesis en el vanguardismo alemán posterior a la Gran Guerra. A pesar de lo irreconciliable de las adscripciones vanguardistas, un elemento común emerge de dichos posicionamientos: la configuración del cuerpo como signo en la obra artística.

#### LA REPRESENTACIÓN DEL CUERPO Y LA GUERRA: METONIMIA

El salto de la hegemonía del arte figuracional al no figuracional, a principios del siglo XX, había transformado la representación

<sup>2</sup> Real Academia Española. En <http://dle.rae.es/?id=US6Q9JZ>.

de los objetos y, con ella, la del cuerpo humano, en particular de cierto tipo de cuerpo: el del mutilado.

La Gran Guerra instaló al mutilado no sólo en la vida cotidiana, sino también frente al escrutinio de la comunidad política y del poder del Estado. Una visibilidad adquirida justamente cuando los adelantos médicos permitieron que los mutilados no perecieran por infecciones, desangrado, gangrena o dolor. Una visibilidad que les permitió desempeñar un papel importante en la redefinición del Estado y sus regímenes, en especial en Alemania.

El dadaísmo, la *Neue Sachlichkeit* y el expresionismo concibieron el cuerpo de distinta manera que los futuristas, los cubistas y otros intérpretes de un cuerpo no figuracional. Estos últimos eran cuerpos más que completos que desafiaban las leyes de la experiencia física de la dimensionalidad: el *Desnudo bajando la escalera* (1912) de Duchamp, más cercano al futurismo que al *dadá*, muestra un cuerpo cuya materialidad y tiempo son omnipresentes en el despliegue de todos sus movimientos, en un mismo espacio (el cuadro) y en un mismo instante (la mirada). Se trata de un cuerpo desdoblado, totalmente expuesto; un cuerpo *hipercompleto*.

En contraste, el cuerpo que nos presentan las vanguardias de la guerra y la posguerra es distinto; se podría decir que el motivo latente y la condición propia de sus obras, apunta a la relación entre la mutilación y la prótesis, misma que se presenta desde las posiciones políticas expresas de los artistas, hasta cuestiones estructurales y técnicas del arte como los formatos de la obra artística.

Entre las diversas representaciones de la mutilación entre los expresionistas, son dignas de resaltar la de Ernst Ludwig Kirchner, quien en toda su obra pintó solamente a un mutilado: a él, en un cuadro titulado *Autorretrato como soldado* (1915). En éste se presenta a sí mismo con su uniforme militar y una mano cercenada. Es digno de remarcar que el artista sirvió en el frente, sufrió estrés y ansiedad y fue recluido en un sanatorio mental; un neurólogo lo declaró no apto para cualquier otra cosa salvo para el trabajo, como sucedió con muchos de los veteranos que sufrieron “neurosis de guerra”.

Sin embargo, lo más criticado del expresionismo por parte de las demás vanguardias es su poco o nulo interés por el contexto sociopolítico. En la obra de Kirchner aparece uno de los personajes recurrentes en el paisaje social de la Alemania de guerra y posguerra; en un arte que se dice blindado respecto a las condiciones sociales en las que se desarrolla: el mutilado. La vida de Kirchner, así como la de muchas otras personas, fue trastocada por dicho suceso, pues la declaración de inaptitud le sustrajo de muchas cosas. La pérdida se transformó en una condición cotidiana de la vida bajo y tras la guerra, sin importar el bando: los seres queridos, las posesiones, la salud, la tranquilidad, la comodidad, todo tipo de certezas. La obra de Kirchner refleja un sentimiento generalizado de sustracción, de pérdida e inhabilitación.

El expresionismo no jugó demasiado con la figura del mutilado; las apariciones de éste son lacónicas. Por ejemplo, Heinrich Campendonk retoma una pintura de Brueghel —*Los mendigos* (1568), también conocida como *Los mutilados*— para realizar una xilografía titulada *Los mendigos después de Brueghel* (1922). El cuadro del siglo XVI muestra en el centro de una calle a cuatro mendigos, todos con muñones en lugar de pies, levantándose del suelo con la ayuda de muletas. En la obra del alemán, independientemente del obvio cambio de estilo, las cuatro figuras protagonistas del cuadro permanecen en sus mismas posiciones (salvo por la inversión que se realiza con la impresión) con sus mismos utensilios e indumentaria, y la misma expresión en sus rostros. El resto cambia: la escenografía, es decir, se observan otros personajes que no aparecen en el original.

Tanto el título como la inmutabilidad de los mutilados, en la obra de Campendonk con respecto a la de Brueghel, parecen indicar que el primero reconoció la contemporaneidad de la escena que el segundo planteó. Es revelador recalcar que uno de los principales temas del flamenco es la pintura de motivos apocalípticos, además de la cotidianidad de la vida campesina, algunas veces dando tratamientos absurdos, exagerados o fantasiosos a la misma.

Campendonk caracteriza mediante una representación teatralizada de la mutilación (la de Bruegel) a su propia época, o, al menos la contempla.

En contraposición, la *Neue Sachlichkeit* (en español: nueva objetividad) se propuso representar la crudeza de su tiempo. En las obras de Otto Dix y George Grosz los mutilados no son sólo personajes recurrentes sino incluso imprescindibles. El primero parece documentar un contexto cotidiano que poco a poco comienza a poblarse de mutilados: los personajes de Dix son trasplantados con la cara deshecha —*Trasplante* (1920)—, mutilados que viven en la mendicidad en las calles —*El vendedor de cerillos* (1920), *Calle de Praga* (1920), *La gran ciudad* (1927-1928)—, gente que regresa de la guerra —*Mutilados de guerra* (1920)—, personas que se integran a la vida civil —*Los mutilados jugadores de cartas* (1920)— arrastran muñones y prótesis.

A pesar del carácter “documental” de la obra de Dix, una cuestión se hace evidente: el mutilado se convierte en el símbolo de la guerra, un personaje que carga en todo momento con el espectro de la catástrofe bélica. Por eso el mutilado en la obra de este artista siempre portará el uniforme militar o remedos del mismo. El contenido latente (el traumatismo de la guerra) es condensado en el contenido manifiesto, representado por los tullidos, los trasplantados, los protésicos. El mutilado es el espejo de una pérdida que no sólo es física y que sólo a él compete, sino, simbólicamente el síntoma que emerge de una negación. El civil y el militar no marcado físicamente por la conflagración, hacen del mutilado el medio por el cual pueden enfrentar las desdichas de la guerra y la posguerra. Mientras en *La gran ciudad* (1920), hombres y mujeres bailan en atuendos flamboyantes al ritmo de la orquesta, el tullido observa desde una esquina enfundado en su vetusto y descolorido uniforme.

En otros representantes de la “nueva objetividad”, el mutilado se articula como comentario social, como narrativa política; el tullido se transforma en un comodín retórico que permite sostener posicionamientos en el convulso contexto político de la República

de Weimar. No es ni amigo, ni enemigo; la mutilación por guerra como fenómeno real es tomado por los artistas y transformado en un símbolo que les permite posicionarse en contra de la misma, poniendo en perspectiva otras circunstancias que acompañan el desarrollo y el fin de la conflagración: el colapso económico, las abismales diferencias entre clases sociales, la corrupción gubernamental, las consecuencias de las disputas por el poder, el impacto en la vida civil de las nuevas subjetividades producidas por la guerra.

Otros discursos pictóricos hacen del tullido, una víctima. En *El infierno* (1919), de Max Beckmann (quien sirvió como médico hasta sufrir neurosis de guerra, y tras lo cual adoptó un estilo expresionista), vemos a un soldado mutilado y desfigurado, en primer plano, siendo arrinconado contra una farola por un hombre vestido de civil con actitud ansiosa. En el fondo, dos siluetas en muletas completan la escenografía urbana. Beckmann sintetiza un sentimiento popular en la época: la idea de que las poblaciones de las naciones en conflagración fueron embaucadas en una guerra que no representaba sino los intereses particulares de sus élites, aristocracias y plutocracias. Ante ello, la idea de que los adversarios en los distintos frentes pudiesen familiarizarse entre sí, reconocerse y fraternizar, aterrorizaba a los oficiales, quienes idearon sistemas como la rotación semanal de la tropa en las trincheras del frente occidental para evitar cualquier identificación con el adversario.

Esta clase de dinámicas contribuyó a la modernización de la guerra, no sólo en términos de su alta tecnificación, sino también de otros procesos como la despersonalización de la tropa. Entre estos elementos, además del “ciclo de las trincheras”, se encontraban el cambio en la lógica de la diferenciación de la indumentaria: en el caso de Alemania se pasó del uso de uniformes locales a uniformes diferenciados por la función que ocupa al sujeto en la estructura del ejército.

Asimismo, dinámicas de fraternización usadas para el enrolamiento masivo eran después desmanteladas: el sistema de enlistamiento voluntario británico, llamado *Pals battalions*, consistía en la conformación de batallones voluntarios basados en comunidades como clubes deportivos, fábricas, barrios, gremios, pandillas, *palomillas*. Sin embargo, demostraron ser políticamente inefectivas, ya que cuando un batallón entero era eliminado, las comunidades a las que pertenecían sus integrantes terminaban desmoralizándose y criticando junto con la guerra, a los gobiernos que habían mandado a la muerte a sus seres queridos. Pronto los *Pals battalions* fueron disueltos, amalgamados, sometidos a prácticas de desfamiliarización (la conformación de batallones de fusilamiento para los casos de cobardía entre sus propios camaradas) y finalmente sustituidos por la conscripción.

El manejo de anónimos y masivos contingentes de personas había también funcionado como medida de despersonalización. Tan sólo en el primer día de la batalla del Somme se reportaron, entre todos los bandos, 74 000 bajas.<sup>3</sup> Ello, aunado a las terribles condiciones del frente: la paulatina carencia del alimento sumada a su precarización, la imposibilidad —muchas veces— de no poder dar sepultura a los cadáveres y tener incluso que convivir con ellos, padecimientos tales como la neurosis de guerra (*shell shock*), el pie de trinchera, la interfaz mecánica del adversario (presentándose tras armaduras, máscaras de gas, al interior de vehículos blindados). El hecho de presenciar el abandono de personas agonizantes en la *No man's land* o Tierra de Nadie,<sup>4</sup> entre otras circunstancias, llevaron también a la despersonalización al extremo de lo que los propios veteranos identificaron como deshumanización.

<sup>3</sup> Llevada a cabo entre el 1° de julio y el 8 de noviembre de 1916, entre franceses, británicos y alemanes. Pasó a la historia como una de las batallas más desgastantes y sangrientas de la Primera Guerra Mundial al registrar más de un millón de bajas.

<sup>4</sup> Territorio existente entre las líneas de ambos bandos en la guerra de trincheras.

EL *WILD DESERTER* COMO SIGNIFICANTE POLÍTICO

No es de extrañar que la imaginaria del frente estuviera plagada de utopías o distopías en los espacios más indómitos y cotidianos del campo de batalla. La *No man's land* fue el escenario que vio nacer a una figura retórica: los *wild deserters*. Grupos compuestos por desertores, soldados heridos y olvidados o dados por muertos que comenzaron a vivir en los túneles abandonados o arrebatados a las fuerzas beligerantes, o en los cráteres y grutas dejadas por el fuego de artillería en la tierra de nadie.

En sus memorias, *The squadron* (1920), un teniente coronel de la caballería británica llamado Arthur Hulme Beaman, documenta la existencia de grupos federados de *wild deserters* franceses, alemanes, ingleses y australianos viviendo juntos, saliendo por la noche para despojar a los muertos de sus pocas pertenencias, algunos sosteniendo luchas intestinas e incluso incurriendo en actos de canibalismo, y otros auxiliando a los perdidos o heridos en el frente. De la misma forma, el escritor y veterano de la Gran Guerra, Osbert Sitwell, advierte sobre la popularidad de estos relatos entre la tropa, y —en caso de que estas personas existieran— la voluntad de los oficiales de acabar con ellos gaseándolos.<sup>5</sup>

Los *wild deserters* eran la metáfora de la esperanza en medio de la masacre, en virtud de una fraternidad internacionalista obtenida tras descender a la dimensión de lo salvaje. Una metonimia del encono total pero que, sin embargo, no puede considerarse sinónimo de enemistad. Más allá de la supervivencia y la locura, la guerra pierde sentido, al menos entre la carne de cañón. Es curioso encontrar un paralelismo entre los relatos fundacionales del Estado moderno y el mito de los *wild deserters*; ellos evocan un estado de naturaleza, caracterizado por buenos o cruentos salvajes, la fraternidad o la *guerra de todos contra todos*. En definitiva, el punto de

<sup>5</sup> Paul Fussell, *The Great War and modern memory*, Nueva York, Oxford University Press, 2013, p. 92.



criticismo de este momento de la modernidad, respecto a la retórica del pacto social ilustrado se deja ver: lo que veló este último —la aniquilación de la diferencia que no se deja fiscalizar por el Estado y sus categorías nominales— se hace presente en la voluntad del gaseo contra el caníbal. Por el otro lado, todo es incertidumbre, el buen salvaje se pierde en un fuego de artillería que no va dirigido a él, o tal vez, en la huida del frente tras el final de la guerra.

El *wild deserter* sostiene una diversidad de productos de sentido para actores sociales contrapuestos. En las historias de barbarie se conmina a la tropa a no desertar, a ocuparse del adversario codificado por la política oficial, a dejar la situación en manos de los representantes del Estado: los oficiales y su potestad sobre las baterías químicas y de artillería. Es decir, la discursividad mantiene a la hegemonía en su lugar, el miedo al desertor salvaje se transforma en el elemento que constriñe al sujeto a las instituciones y al poder franco del Estado, así como a su guerra contra el enemigo alemán, británico, americano o francés. Simultáneamente, es una amenaza implícita contra los potenciales desertores o contra quien albergue una posición contraria a la confrontación bélica.

La guerra puede ser tanto un momento de puesta en escena de un poder extensivo y total, en palabras de Foucault “atravesado de jerarquía, de vigilancia, de inspección, de escritura [...] la prueba en el curso del cual se puede definir idealmente el ejercicio del poder disciplinario”,<sup>6</sup> así como también uno de gran escepticismo hacia el Estado, sus instituciones y sus disposiciones. En este sentido, el *wild deserter*, en su papel de significante volátil, puede remitir a una narrativa que, según Foucault, es anterior a la “guerra social” que funda el discurso que sostiene la existencia del Estado moderno: “tenemos que defendernos de nuestros enemigos porque en realidad los aparatos de Estado, la ley, las estructuras del poder no sólo no nos defienden de ellos, sino que son instrumentos median-

<sup>6</sup> Michel Foucault, *Vigilar y castigar*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2002, p. 182.

te los cuales nuestros enemigos nos persiguen y nos someten [...] tenemos que defendernos contra la sociedad”.<sup>7</sup>

El francés, el alemán, el británico o el estadounidense representan un enemigo externo, enemistad que sirve para normalizar, pero que en ciertos momentos de la guerra terminará perdiendo eficacia simbólica y, con ello, el ejercicio del poder se volverá inútil. El desertor salvaje se transforma en el enemigo interno, incluso íntimo, y nuevos miedos o enemistades harán que se mantenga la idea de “sociedad”. De vuelta a Foucault, se podría decir que instaaura una nueva “guerra de razas” (en razón de la invención de un enemigo) que genera instituciones y sostiene la guerra perpetua del Estado contra los enemigos que sigue construyendo. La *autopoiesis* de la condición de enemistad con otro tiene, aquí, la tarea de procurar y naturalizar la efectividad de los mecanismos de ejercicio del poder. La canalización de la fantasía procura la normalización y el ejercicio del poder, pero también, en otras codificaciones, la disidencia.

La atmósfera que el *wild deserter* y la guerra de trincheras evocan llegará a películas de zombis como *Night of Living Death* (George A. Romero, 1968). La despersonalización de la que éstos, como los desertores salvajes y los mutilados son víctimas, los transformará en significantes claros y distintos, pero vacíos y abiertos, que anclan y sostienen lecturas de lo social y lo político. Ya sea en el cuadro, las políticas públicas o los posicionamientos de los partidos políticos para el caso de los mutilados; los rituales, discursos y disposiciones castrenses o los anhelos de los combatientes y opositores a la guerra en el caso de los *wild deserters*; los filmes y la forma en que la sociedad en ella es dispuesta, en el caso de los zombis.

El zombi, más que representar algo —que sí lo hace— como la mendicidad contemporánea, los victimarios y las víctimas de la dominación y la ideología, la falta de conciencia o el foco infeccioso de la pandemia médica o sociopolítica, es una maniobra narrativa que exhibe un estado de la realidad social. Lo que llama

<sup>7</sup> Michel Foucault, *Defender la sociedad*, Buenos Aires, FCE, 2000, p. 65.

la atención de las películas de zombis no es lo que estas criaturas pueden ser o hacer, sino la forma en que los “normales” (normalizados) se desenvuelven y organizan, y los dramas —generalmente relativos al poder— que esta organización provoca.

De esta forma, estos relatos nos plantean escenarios peculiares, ponen a las instituciones en perspectiva, sustentan prescripciones sobre lo social. Es así como vemos al protagonista de *World War Z* (Marc Forster, 2013) circulando entre la ONU, la CIA, los gobiernos nacionales, los ejércitos, la ciencia y la técnica médica para triunfar y acabar con el apocalipsis zombi, en una clara exaltación de los dispositivos y discursos sobre el Estado y la seguridad interior y exterior. En estos relatos el enemigo es externo, pero siempre existe la sospecha de que esté entre nosotros. La supervivencia de los “sanos” exige el sacrificio de los seres queridos, un plano recurrente en la cinematografía de los no muertos. Los mismos dispositivos y dilemas se plantean en el contexto del *wild deserter* con la legitimidad de los oficiales pendiendo sobre el argumento de la procuración de la seguridad de la tropa leal y con los fusilamientos entre camaradas en los casos de cobardía.

*Pride and Prejudice and Zombies* (Burr Steers, 2016) muestra de mejor manera la ambigüedad político-narrativa del *wild deserter* en el contexto del apocalipsis zombi. El señor Whickham representa un discurso que intenta fundar un contrato social en el cual el zombi no es un enemigo, sino un elemento que debe controlarse políticamente (evitando su organización) y biopolíticamente (controlando su dieta). Además, en la sociedad humana representa la movilidad social y la crítica al sistema aristocrático. El señor Darcy, por su parte, encarna al *statu quo*, con sus ritos y jerarquías castrenses, sus excesos aristocráticos, su Estado configurado en la forma específica del Imperio británico, su sistema patriarcal con pequeños guiños a la corrección política contemporánea. Todo ello fundado en el combate a un sujeto que se interpreta y es simbólicamente reproducido como enemigo: el zombi. Al final, al igual que con el desertor salvaje, Leviatán triunfa.

Tanto el zombi como el *wild deserter* son enemigos pero también se transforman en narrativas que apuntalan enemistades y alianzas, órdenes sociales, proyectos políticos, anhelos y críticas y, con ello, dominación o disenso. El mutilado desempeñará un papel similar. Si la figura de éste no es sorprendente en el frente de la misma manera que en la vida civil, el *wild deserter* será en las trincheras la forma radicalizada del amputado como operación significativa.

#### EL MUTILADO Y LA ALEMANIA DE ENTREGUERRAS

Al final de la guerra, el mutilado cumple el papel de conducto discursivo, de elemento retórico que articula para algunos la crítica, la herida, la disidencia. El mutilado es un discurso, un contenido, una conversación e incluso una *Gestalt*, respecto al poder, a la política, la sociedad de la época y las instituciones de la misma. La volatilidad del mutilado como significante viene dada por una causal que incrementa la despersonalización: la laceración o la desfiguración. Así, el tullido es una figura que roza lo inhumano.

El ejemplo de este tratamiento puede encontrarse en la obra de Gottfried Brockmann en la serie de pinturas llamada *La existencia de un mutilado* (1922) representa a los mutilados como maniqués sin rostro, sin ropas, sin marcas —salvo sus muñones—, hechos de volúmenes sintéticos que les dan una apariencia aséptica al arrastrarse o deambular por las calles. En Brockmann, el mutilado es una especie de robot contemporáneo, estilizado y minimalista, articulando otro lenguaje para la soledad, la desolación, el aislamiento y la deshumanización de la cual el amputado pudo ser víctima.

En contraposición, George Grosz representa como mutilados a los grupos que ostentan el poder, enfundados en prótesis, a los que llama “autómatas” y cuya principal característica es la total deshumanización. Los autómatas no son víctimas, sino personajes que se construyen retóricamente como el objeto de una crítica a la guerra y a los grupos hegemónicos en la República de Weimar.

Por ejemplo, en *Autómatas republicanos* (1920), Grosz representa los cuerpos de los mutilados a la manera de Brockmann, pero los enfunda en pulcros y elegantes trajes, y tienen por rostro y pensamiento, números. En ellos, la prótesis es trascendida, además de los pinchos y las pinzas, un engranaje se deja ver como parte del cuerpo de un tullido. Está de más indicar que este arreglo revela el escepticismo de Grosz en torno a los bandos desplegados en el panorama político al que asiste.

En *El convicto* (1920), el pintor nos muestra a un hombre de aspecto endurecido vestido con uniforme militar; en el lugar en que se supone debería estar el corazón hay maquinaria. Grosz retrata la incapacidad del veterano de reincorporarse a la vida civil, ya sea por cuestiones como la mutilación y sus discapacidades físicas, la desfiguración, el desempleo, la disolución de un ejército oficial, la desmoralización de la derrota, la incompatibilidad política o la desaparición no sólo del régimen sino del Estado como lo conocían. El veterano no es aquí ninguna víctima, es un sujeto activo y complejo en su panorama, tal como lo ilustra el contexto. Puede ser el desplazado y marginado y, al mismo tiempo, el miembro de las *Freikorps* ultranacionacionalistas, dando sentido a su vida tras la desmovilización, mediante la paramilitarización de su cotidianidad o tomando parte en la arenga política de la atribulada República de Weimar.<sup>8</sup>

Sin embargo, la operación estética que realiza Grosz apuntala la idea de una *Gestalt* de la mutilación, como lógica de articulación de un significante. Este significante es el mutilado, y sus diversos significados vienen a serle otorgados por la prótesis. El artista construye a quienes considera enemigos a través de la supresión de su

<sup>8</sup> El papel del exmilitar fue crucial en el plano electoral y como grupo armado de presión en el ascenso del fascismo al poder. Y en estos escenarios, el papel de los mutilados fue importante, por ejemplo, la regulación (o las irregularidades) en la gestión y determinación de sus pensiones durante la República de Weimar o la Alemania fascista, determinaron rumbos electorales y reconfiguraciones de su lugar en la política.

humanidad por vía de la mutilación, para caracterizarlos y definirlos después a través de la prótesis. Ejemplo de este proceso lo encontramos en obras como las anteriormente mencionadas, pero de manera más visible en *Una víctima de la sociedad* (1919), donde —a manera de prótesis— reemplaza el cráneo de un hombre con una estructura que sostiene un signo de interrogación, la nariz por un artilugio mecánico, su boca por la de alguien más y aunado a ello coloca una navaja en el cuello del retratado. En *Los pilares de la sociedad* (1926) y *Eclipse de Sol* representa a figuras hegemónicas: militares y políticos, cercenando —en la primera obra— parte del cráneo de estos últimos para colocar en su lugar otros elementos, o en el segundo decapitándolos totalmente. En *Daum se casa con su pedante autómatas George en mayo de 1920*, *John Heartfield está feliz por ello* (1920) una mujer se casa con un hombre protésico que tiene una tarjeta con números por nariz, un altavoz por boca, miembros de hierro atravesados por una maquinaria.

El comentario social de Grosz se articula en torno a la forma en que las prótesis definen a los protagonistas de su crítica. Los mutilados y sus prótesis son la forma de expresar la “constitución simbólica de lo social” —en términos de Rancière— sostenida por este sujeto, es decir la forma en que se define lo común (realidad). O, dicho de otra manera, la *aisthesis*: la partición de lo sensible, simplificada, la percepción y construcción de los objetos en el mundo.<sup>9</sup> En Grosz, la prótesis deja de ser la forma de lidiar precariamente con una condición dada por la mutilación; es un apéndice que está más allá de la necesidad física. Estamos ante *πρόθεσις*, la voluntad, la exposición y también ante el mutilado protésico transformado en *cyborg* en una práctica de *personalización política* discursivo-corporal ejecutada por la prótesis.

Las circunstancias que hicieron de la prótesis y de la desfiguración algunos de los conductos principales de la imagería socio-

<sup>9</sup> Véase Jacques Rancière, *El desacuerdo: política y filosofía*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1996, pp. 5-60.

política tienen que ver con fenómenos bastante particulares. Estadísticamente, sólo en Francia, la guerra dejó mutiladas a 300 000 personas, de las cuales 15 000 tenían el rostro desfigurado (los personajes de la obra de Hanna Höch nos recuerdan a los *gueules cassées*). En Alemania, Francia e Inglaterra, la figura del mutilado de guerra pasó de ser un elemento de la ritualidad militar a un elemento socialmente visible, cotidiano. Por ejemplo, actualmente, la reliquia más preciada de la Legión Extranjera es la mano de madera del capitán Jean Danjou, sobre la cual —a falta de una Biblia— su compañía juró no rendirse en la Batalla de Camarón, Puebla en 1863.<sup>10</sup>

La Gran Guerra transformó al amputado en un sujeto político. El mutilado es un sujeto que se construye conforme los bandos políticos lo operativizan. El veterano mutilado pasó de la codificación marcial a la política pública que invade espacios más allá del ejército. Francia y la República de Weimar establecían sistemas de pensiones, cuotas de discapacitados en centros de trabajo, la apertura de centros de readaptación y educación; en Berlín se abre el

<sup>10</sup> Es interesante notar, cómo en América Latina, específicamente en México, la figura del mutilado se visibiliza públicamente por el hecho de que algunas de sus figuras hegemónicas incorporaron al orden general civil del Estado la ritualidad castrense en torno a sus miembros amputados en momentos muy puntuales. La mutilación civil no existe en la esfera pública en estas latitudes, sino como espectáculo privado y privatizado, pero igualmente como un fenómeno socialmente opacado. Además, en lo que respecta a la división internacional del trabajo, Latinoamérica se caracteriza por ser una gran productora y exportadora de prótesis: México ocupa el noveno lugar en productos médicos en el mundo y el valor de su producción de prótesis es de 243.6 millones de dólares; Río de Janeiro es la sede de la tercera fábrica más grande de prótesis mamarias del mundo; Otto Bock, empresa fundada en Alemania en 1919 en producción de prótesis para mutilados de la Gran Guerra, invirtió 4.4 millones de dólares en 2014 en la fábrica cubana Ortop del Hospital Frank País. Estados Unidos y Europa son sus principales mercados, y dado que en estos lugares el reciclaje de prótesis está prohibido, los aparatos cuyos materiales no son útiles para otra industria (automotriz o aeronáutica) son revendidos o donados por medio de programas de caridad a naciones africanas y latinoamericanas.

Centro de Psicotécnica, el cual buscaba transformar la prótesis en una mejora del cuerpo en contraposición a su papel paliativo, y al mismo tiempo tratar de adaptar la tecnología usada en los centros de trabajo al cuerpo mejorado del hombre. Este principio es el que define al *cyborg*, respecto del hombre protésico; la Primera Guerra Mundial lo inventa y el arte lo retrata.

Sin embargo, este contraste entre la transversalidad social del mutilado y la ritualidad castrense desempeñó un importantísimo papel para Alemania. Llevar la codificación marcial a la vida cotidiana significó para el nacionalsocialismo procurarse la hegemonía. Con ello, la redefinición social del mutilado se transforma y la política pública deriva en un indicador de ello: mientras la República de Weimar, en un esquema civil, valúa los montos de pensiones de mutilados de acuerdo con la magnitud del daño físico, la Alemania nazi lo hace de acuerdo con la razón, y en vez del lugar y las circunstancias en las cuales resultó herido. El poderío de una *partición de lo sensible* se va definiendo en esta clase de detalles; el desacuerdo que funda la política, entendido como “contradicción de dos mundos alojados en uno solo”,<sup>11</sup> es una batalla que se libra en la construcción de los sujetos políticos, cuestión que rebasa la simplicidad de la tratadística aliado-adversario, amigo-enemigo.

Estos fenómenos contribuyeron a la politización radical —y con ello al papel cada vez más teatral— de la figura del mutilado y el sujeto protésico en el arte. Por ejemplo, John Heartfield (cuyo nombre real era Helmut Herzfeld) utilizó el *collage* y el fotomontaje basado en la construcción de cuerpos humanos mutilados y protésicos para criticar el ascenso del nacionalsocialismo al poder. En el montaje *Adolf: el superhombre* (1932) encontramos a Hitler convertido en un autómatas que en palabras de su autor “engulle oro y escupe basura”. Para ilustrar la portada del libro de Kurt Tucholsky, *Deutschland, Deutschland über alles* (“Alemania, Alemania por encima de todo”), Heartfield “construye” el retrato de un hombre cuyo

<sup>11</sup> Rancière, *op. cit.*, p. 42.



único rastro humano es la quijada, tiene un hueco por boca y el resto de la cara es una bandera del imperio alemán; una bandera republicana es su ojo derecho y el resto del cráneo es un *pickelhaube* o casco prusiano con un sombrero de copa encimado. En *La cara del fascismo* (1928) portada para la revista *Italien in Ketten*, la cara de Mussolini aparece descarnada, como en proceso de descomposición, escena usual en el frente durante la Gran Guerra.

Raoul Hausmann es quien compendia el uso simbólico-político de la prótesis. Sus obras están plagadas de sujetos integrados a la máquina, por ejemplo, en *Tatlin en casa* (1920) pinta al diseñador, artista y arquitecto constructivista Vladímir Tatlin, sustituyendo la parte superior de su cráneo con un mecanismo industrial, mientras un torso con los órganos expuestos forma parte del mobiliario de su hogar. Hausmann y Grosz eran reacios críticos de Tatlin y su constructivismo productivista, que además de sostener la integración del arte al mundo, contrastaba la estética con la funcionalidad, transformando a ésta en el valor que el arte debía conseguir. Hausmann declara que ve en el artista ruso a un hombre que sólo tiene maquinaria en la cabeza;<sup>12</sup> de nuevo, la prótesis sirve para representar la *πρόθεσις*.

La obra de Hausmann parece ver también en el lenguaje un elemento protésico: las unidades que conforman el cuerpo son suplantados por palabras, números y escalas. Ejemplos de ello son su autorretrato *ABCD* (1922), *Los críticos de arte* (1919-1920) y *Gurk* (1920). Por otra parte, su obra más famosa *Cabeza mecánica (el espíritu de nuestra época)* sintetiza su posicionamiento, al menos de manera formal; que consiste en una cabeza de madera la cual contiene como agregados una regla, maquinaria de reloj, un tornillo, una cartera, números, una escala y un lente de cámara fotográfica. Sin embargo, esta pieza no se entiende sin conocer su posicionamiento expreso respecto a la prótesis. En 1919, escribe el artículo “Eco-

<sup>12</sup> Pontus Holtén, *The machine, as seen at the end of the mechanical age*, Nueva York, MoMA, 1968, p. 111.

nomía protésica: pensamientos de un oficial de Kapp”, en el que toma el papel de un golpista de derecha para afirmar que las prótesis se hacen necesarias, y que los miembros artificiales jamás se cansan y ello podría permitir a los proletarios trabajar “25 horas al día”, estableciendo que el hombre protésico hecho a la medida del trabajo podría ser la solución para la reconstrucción de Alemania: una economía protésica en lugar de una dictadura soviética (haciendo alusión al intento de revolución socialista en 1919).<sup>13</sup>

#### EL ENEMIGO COMO PRÓTESIS, EL SUJETO COMO *CYBORG*

Al realizar una recapitulación, encontramos al mutilado como un ente; en palabras de Descartes, *claro y distinto*, inconfundible visualmente. Sin embargo, en su calidad de significante fluctúa: a veces enemigo y otras objeto de lástima, barómetro de su contexto, denuncia de los atropellos de sus élites, signo de acontecimientos históricos, partidario político, operario paramilitar, símbolo de profundos cambios generacionales, botín electoral, vanguardia tecnológica, metáfora de la deshumanización. Sujeto modelo del capitalismo, forma del opresor, puntal que da consistencia a enemistades que sostienen órdenes políticos enteros, etc. El mutilado es un significante vacío que se polariza de acuerdo con el orden social que pugne por prevalecer, y con la manera en que se quiera constituir lo social, con sus pugnas coyunturales, su historia, su memoria, sus sujetos, sus fronteras reales y simbólicas (y los habitantes dentro y fuera de las mismas).

Finalmente, tanto el mutilado, como el amigo o el enemigo son elementos contingentes, desenvolventes en su polisemia y los papeles que desempeñan; son aporías. No son componentes de una ontología moral, sino constructos, *prótesis* o *cyborgs* en diver-

<sup>13</sup> Carol Poore, *Disability in Twentieth-century German Culture*, Michigan, The University of Michigan Press, 2007, p. 33.

sos sentidos. Antes que cualquier otra cosa, amigo y enemigo son elementos simbólicos que construyen la definición de un sí mismo que los define, le dan sustento intersubjetivo en su existencia y en la tónica en que éste define lo real (acto primordialmente político), personifican un acto autorreferencial. Amigos, enemigos, adversarios, aliados, el *otro*, más que sujetos, más que *Selbs*, formas de establecer una relación con un sí mismo contingente e iniciático y con una realidad desbordante en todo sentido. Estas características de la existencia hacen necesario que a partir de *agregados* como las prótesis, devengamos *cyborgs* (qué es la *voluntad de poder* nietzschiana o la *tecnología* heideggeriana sino una prótesis que simplifica, para su habitabilidad, un mundo apabullante para las limitaciones sensibles humanas), la realidad como producto constante de sentido que construimos no es sino una *πρόθεσις* en todos sus aspectos.