



Un monumento anticuerpo: más allá del tejido orgánico en “El cuerpo de Afonso”

Doi: <https://doi.org/10.59514/2954-7261.3125>

Fabián Cevallos Vivar. Investigador en la Universidad de Lisboa, Facultad de Bellas Artes (FBAUL). Doctorado en Postcolonialismo y Ciudadanía Global de la Universidad de Coimbra. Trabaja en los campos de las Ciencias Sociales, Artes, Estudios Postcoloniales y Subalternidad. (Email: fabiancvivar@gmail.com) - (<https://orcid.org/0000-0001-7743-2846>).

Lucas Camargo de Barros. Cineasta y candidato a doctor en Artes Escénicas e Imagen en Movimiento en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Lisboa (FBAUL). Su investigación se centra en el análisis cinematográfico, el cine contemporáneo, la semiótica psicoanalítica y la teoría de cineastas. (Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-5768-1981>).

Para citar este artículo / To reference this article / Para citar este artigo

Cevallos Vivar, F., & Camargo de Barros, L. (2023). Un monumento anticuerpo: más allá del tejido orgánico en “El cuerpo de Afonso”. *Revista Calarma*, 2(3), 23–38. <https://doi.org/10.59514/2954-7261.3125>

Declaración de autor

Los autores declaran que han participado en todo el proceso científico de esta investigación que incluye la conceptualización, metodología, redacción y edición. También declaran que no tienen ningún conflicto de interés potencial con respecto a la autoría y publicación de este artículo.

Resumen

En este artículo estudiamos la subversión de la corporeidad en la película “O corpo de Afonso” del director portugués João Pedro Rodrigues. A partir de esta nueva relación con el cuerpo, nos interesa la lectura de la masculinidad heteropatriarcal desplazada de su posición de poder. El relato propone romper con una somateca hegemónica para comprender otras formas de conocimiento y representación que producen el cuerpo y que se alejan de la patología sano/patológico. Así, proponemos estudiar la somateca como metodología para producir nuevos conocimientos.

Palabras clave: cuerpo; somateca; narrativas histórico pornográficas.

Introducción

El cuerpo y el cine están tan entrelazados en la contemporaneidad que es imposible disociarlos. El cine fue la primera invención tecnológica capaz de dar movimiento y vida a las imágenes, generando cuerpos sin carne (García & Lyra, 2002). Esta amalgama de órganos y tejidos es la base primordial de la construcción de la imagen humana. A partir de este soporte orgánico (cada vez menos orgánico, es cierto), se impone la capacidad de crear imágenes. Esta capacidad no es una elección: nacemos y una imagen está producida. No existe un ser humano sin imagen. Pero, ¿qué imagen producirán los rostros, piernas, brazos y torsos? ¿Cuáles son las implicaciones de la representación cinematográfica de este objeto? Es desde este abismo tan profundo y poroso que este artículo se propone examinar. A partir del cortometraje “El cuerpo de Afonso” del director portugués João Pedro Rodrigues, nos desafiamos a recomponer una contra-narrativa del cuerpo para comprender sus potencias imaginativas e implicaciones estilísticas.

La hipótesis de estudio de este trabajo es que, a través de la fricción entre una historia hegemónica y cuerpos extrañamente disidentes, el cortometraje presenta al mundo otro tipo de objeto corporal. “El cuerpo de Afonso” parte de una premisa simple para cuestionar cómo sería el cuerpo del primer rey de Portugal, D. Afonso Henriques, una figura tutelar y objeto de múltiples mitificaciones a lo largo de la historia. Rodrigues afirma:

“El cuerpo de Afonso” habla literalmente del cuerpo de nuestro primer rey en Portugal. Él es un personaje mítico. Realmente no sabemos cómo era. [...] En algunas descripciones,

se dice que medía más de dos metros. [...] La película consiste, por tanto, en una reflexión sobre un casting para encontrar el cuerpo de este rey. [...] (Rodrigues & Mata, 2013, p. 5)¹.

A partir de este conflicto entre el cuerpo literalmente majestuoso del primer rey portugués del pasado y los fisiculturistas candidatos a encarnarlo en el presente, pretendemos explorar ideas que se acerquen a una idea de cuerpo contemporáneo, polifónico, amorfo y que se expande más allá del tejido orgánico (Crenshaw, 1989; Preciado, 2008).

Este espacio físico corporal está marcado por intersecciones que lo desgarran y permiten que se reconfigure de otras maneras, en otros espacios. En la investigación del cuerpo del primer rey de Portugal, figura fundamental en la construcción del mito del Hombre Portugués, se cuestiona dónde puede terminar el legado de la historia y comenzar la aventura de la representación en historias y representaciones.

En relación con esta búsqueda de un cuerpo para representar otro, nos interesa introducir el concepto de “regímenes de control del cuerpo contemporáneo” como una forma de estudiar y analizar el archivo de manera conectada y viva. Esta forma de archivo en movimiento que utiliza el cuerpo como fuente de conocimiento es denominada por el filósofo contemporáneo Paul B. Preciado como Somateca (Preciado, 2008). Este concepto consiste en la posibilidad de pensar en un nuevo archivo² para la reconstrucción de la historia desde una perspectiva subalterna que reorganiza el conjunto de conocimientos y saberes situados en los cuerpos. Como argumenta Haraway:

Desde el siglo XVIII hasta mediados del siglo XX, las grandes construcciones históricas de género, raza y clase se incorporaron orgánicamente a los cuerpos marcados de la mujer, el colonizado o esclavizado y el trabajador. Aquellos que habitan estos cuerpos marcados han sido simbólicamente diferenciados del supuesto yo racional ficticio de la especie humana universal y, por lo tanto, de un sujeto coherente (Haraway, 1991, p. 210).

¹“Le Corps du roi parle littéralement du corps de notre premier roi au Portugal. C’est un personnage mythologique . On ne sait pas vraiment à quoi il ressemblait. [...] Dans certaines descriptions, il faisait plus de deux mètres. [...] Le film consiste donc en une réflexion sur un casting pour trouver le corps de ce roi”. [...]. (Rodrigues; Mata, 2013, p. 5). Todas las traducciones son nuestras.

²Para una perspectiva crítica de la idea de archivo en movimiento ver a Barros & Vivar (2021).

Por lo tanto, el gesto de este artículo es el de desgarrar la propia película para comprender el lugar atravesado de los hombres que producen nuevas imágenes con su propio cuerpo. Es precisamente un gesto opuesto al pensamiento moderno-occidental hegemónico (particularmente de la tradición positivista) que cree que el sujeto pensante no tiene cuerpo. Es decir, el pensamiento es una realidad desincorporada (como afirma el dualismo cartesiano mente-cuerpo). Esta lógica propone que el cuerpo pertenezca únicamente a un aparato somático denso, estratificado, saturado de órganos. En términos de Oyěwùmí:

Si los cuerpos aparecían, se retrataban como el lado inmoral de la naturaleza humana. El enfoque preferido estaba en la mente, elevándose noblemente por encima del dolor de la carne. La oposición binaria entre cuerpo y mente surgió tempranamente en el discurso occidental. El famoso dualismo cartesiano era simplemente la confirmación de una tradición en la que el cuerpo era visto como una trampa de la cual cualquier persona racional debía escapar. Irónicamente, incluso cuando el cuerpo permanecía en el centro del discurso y de las categorías sociopolíticas, muchos pensadores rechazaban su existencia para ciertas categorías de personas, principalmente para ellos mismos. Las mujeres, los primitivos, los judíos, los africanos, los pobres y todas las personas etiquetadas como “diferentes”, en diferentes períodos históricos, eran considerados como seres encarnados, dominados por el instinto y la emotividad, ajenos a la razón. Eran la alteridad y la alteridad es un cuerpo (Oyěwùmí, 2001, p. 40).

En contraposición a la celebración positivista moderna, la condición corporal de la experiencia demuestra, por ejemplo, que la empatía, la imitación y la imaginación son mecanismos de formación de conocimiento en toda experiencia. En el cortometraje, a partir de los cuerpos de hombres que se desnudan para intentar ser D. Afonso Henriques, emergen imágenes dispares y desafiantes.

Narrativas histórico-pornográficas

“¿Cómo sería el cuerpo del primer rey de Portugal, D. Afonso Henriques, figura tutelar, objetivo de mitificaciones sucesivas a lo largo de nuestra historia?” (Blackmaria, 2023) plantea la sinopsis oficial del cortometraje. Encargada por la Capital Europea de la Cultura

³ Las prácticas somáticas están regidas por el “habitus” (Bourdieu, 1984), las “técnicas del cuerpo” (Mauss, 1934), funcionando como “dispositivos de subjetivación” (Foucault, 1999) y como “procesos de incorporación a la norma” (Butler, 2003).

(CEC) en 2011, esta es la penúltima de la serie “Histórias de Guimarães”⁴, que incluye diez películas de cineastas portugueses sobre la ciudad donde nace la narrativa de la fundación de Portugal. Aunque no existe una documentación precisa sobre su nacimiento, los historiadores consideran a Guimarães como la ciudad probable de nacimiento de Dom Afonso Henriques, “el Conquistador”, quien fue el primer rey de Portugal (1128 a 1185).

El primer rey de Portugal, D. Afonso Henriques (ca. 1109 - 6 de diciembre de 1185), era hijo de D. Henrique de Borgoña y D. Teresa de León. A lo largo de los siglos, las invocaciones a su figura, muchas de ellas poco creíbles, han creado una niebla de misticismo e incertidumbre en torno a su figura real. En el siglo XV, en el apogeo de la expansión de los “Descubrimientos”, D. Manuel I trasladó sus restos mortales a una nueva y esplendorosa tumba. Cincuenta años después, D. Sebastião le rindió homenaje empuñando la espada “siempre vencedora” de D. Afonso, prometiendo que la usaría contra los moros de África. En el siglo XIX, D. Miguel, en busca de legitimación, decidió abrir la tumba de su predecesor. En el siglo pasado, Salazar se presentó como el “defensor de Portugal”, emulando la popular escultura erigida en Guimarães. El intento más reciente de abrir la tumba de nuestro primer rey data de este siglo, pero fue frustrado en el último momento, dejando sin revelar su verdadero contenido (Rodrigues & Mata, 2013).

Además de las batallas ganadas y la conquista de territorios cercanos al actual, el mito del “Conquistador” está formado por muchos otros elementos, desde un encuentro con Jesús en la victoria de una batalla hasta su tamaño físico descomunal. Es a partir de este cuerpo portugués moldeado a lo largo de los siglos sobre la base del patriarcado, la masculinidad, la valentía y el patriotismo, que se compone “O Corpo de Afonso”. En otras palabras, más allá del cuerpo del rey fundador de la nación, Rodrigues termina investigando el cuerpo del propio país, la patria. Atravesado por datos cinematográficos y extracinematográficos, un simple casting se convierte en una representación de un espíritu nacional, mezclando mitos y elementos que moldean la sociedad portuguesa hasta el día de hoy. Sin embargo, según el testimonio de Rodrigues, la mayor parte de la filmación tuvo lugar en Galicia.

Fui a Galicia por una razón, y también elegí fisicoculturistas por una razón. En la leyenda, este rey era un hombre muy alto y fuerte, capaz de levantar una enorme espada. Es una mitología que fue apropiada por el régimen fascista. En la película, hay esta imagen de Salazar que pretendía hacer creer que era la reencarnación de este primer rey que fundó

⁴ La Capital Europea de la Cultura, iniciativa de la Unión Europea, tiene como objetivo promover durante un año a una ciudad dentro del bloque económico. Además del cortometraje de Rodrigues, en 2012, Guimarães produjo obras de directores como Jean-Luc Godard, Peter Greenaway, Aki Kaurismäki y Edgar Pêra.

el país y salvó a Portugal (...). En Galicia no hablan español ni portugués. Es el idioma que más se acerca al que se hablaba en la época del rey, el galaico-portugués (Rodrigues & Mata, 2013, p. 6)⁵.

Visualmente, las decisiones estéticas y políticas convergen de manera clara para dar concreción al mito. El uso del chroma-key, evidenciado desde el inicio de la narrativa, se convierte en el punto clave para comprender la construcción de la imagen del cuerpo. El fondo verde, abierto a infinitas posibilidades, es el espacio ideal para una reimaginación del cuerpo del primer rey de Portugal. A medida que los candidatos a D. Afonso Henriques son presentados y se van desnudando, los propios cuerpos de los hombres musculosos también se convierten en otra especie de chroma-key, es decir, pueden transformarse en lo que el director desea. Rodrigues afirma que la película “es una especie de cuerpo con muchas cabezas” (Silva, 2012), casi como la Hidra de Lerna⁶, extremadamente difícil de derribar.

Este tipo de enfoque remite al primer cine realizado a finales del siglo XIX. En la tesis de Camargo de Barros, *Patologias Filmicas: Subversão formal em narrativas doentes* (2020), se identifica la producción imagética científica de nombres como Marey (1830-1904) y Lorde (1858-1917), una construcción de una iconografía bastante extensa sobre el cuerpo humano. Esta “prehistoria cinematográfica” (Machado, 2014) resuena en el trabajo de Rodrigues en la medida en que el aparato cinematográfico se encuentra totalmente expuesto, al igual que su gesto estético-narrativo. Este tipo de producción marcó el nacimiento de la iconografía científica de la época y continúa influyendo en la producción cinematográfica hasta el día de hoy.

Pero este primer acercamiento visual a través de la fotografía y el pre-cine tenía una función muy específica, destinada a las páginas de libros y revistas científicas (siguiendo el modelo de la Iconographie de la Salpêtrière). (...) La intersección de estos dos mundos, el científico y el visual, no era casual, se encontraba en plena efervescencia (Barros, 2020, p. 21).

⁵ Je suis allé en Galice pour une raison, et j’ai aussi choisi des bodybuilders pour une raison. Dans la légende, ce roi était un homme très grand et très fort, qui pouvait soulever une épée énorme. C’est une mythologie qui a été reprise par le régime fasciste. Il y a dans le film cette image de Salazar qui voulait faire croire, d’une certaine façon, qu’il constituait la réincarnation de ce premier roi qui avait fondé le pays et sauvé le Portugal (...) C’est la raison pour laquelle ça faisait sens. En Galice, ils ne parlent pas vraiment espagnol ou portugais. C’est cette langue qui se rapproche le plus de celle que l’on parlait à l’époque du roi, le galaico-portugais.

⁶ Monstruo de la mitología griega compuesto con siete cabezas, muerto por Hércules.

Si bien Marey analizaba al hombre en movimiento para comprender la fisiología del atleta, Rodrigues disecciona otros afectos.

“O Corpo de Afonso” es un ejercicio anatómico, una especie de disección. Busca al primer rey de Portugal, Dom Afonso Henriques o Alfonso I, en los cuerpos de los fisiculturistas gallegos durante un casting. Los elementos de la película se desarticulan, se desmembran: los hombres y las partes cortadas de sus cuerpos se exhiben. (...) Todos estos “Hércules Desempleados” (hacen referencia al desempleo que afecta a España, y este extraño elenco los muestra desnudos, ociosos) están dedicados al estudio tanto del músculo como de la piel, esos contornos muy claros de cuerpos bien formados, su aparente consistencia sobre la cual la película arroja una especie de duda o sospecha. ¿Este cuerpo lo sostiene bien? ¿Y para qué sirve esto? (Rodrigues, 2016, p. 210).

Reside en esta desconfianza hacia esos cuerpos bien formados el tono irónico frente a estos hombres que supuestamente darán vida al primer rey de Portugal. Hay una clara mirada *queer* hacia estos hombres musculosos. El gesto estético presente en “Corpo de Afonso” se asemeja, entre tantas iconografías *queer*, al trabajo del artista estadounidense Andy Warhol. Entre 1964 y 1966, Warhol produjo casi 500 pequeñas películas en formato de 16 mm tituladas *Screen Tests*. La intimidad y, al mismo tiempo, la arbitrariedad del juego escénico impuesto por Warhol a sus “probados” está presente en el trabajo de Rodrigues.

Aunque la imagen seca, dura y poco propicia a las preocupaciones técnicas insista en eliminar la capa del deseo, es muy importante recordar que hay una memoria del cuerpo que es material y no solo narrativa. “Estos no pueden reducirse al lenguaje y la discursividad, aunque solo sean epistemológicamente accesibles a través del lenguaje y otras formas de expresión lingüísticamente interpretables, como gestos corporales, muecas, síntomas y fobias” (Benhabib, 1995, p. 121).

Un estudio más detallado permite pensar que hay una cercanía entre estas producciones y las películas pornográficas caseras que inundan internet como técnicas de producción de placer y nuestros deseos. Por lo tanto, es necesario “repensar los términos del debate pornográfico y sus relaciones con la historia del arte, las estrategias biopolíticas de control del cuerpo y la producción de placer a través de dispositivos de intensificación de la mirada” (Preciado, 2018, p. 24).

Fernando Curopos y Maria Araujo en *João Pedro Rodrigues ou comment ruser avec O Corpo de Afonso* investigan las relaciones del imaginario *queer* que la película cuestiona. Curopos y Araujo afirman que una de las características del discurso predominante en Portugal es que la

cuestión sexual y del placer/desplacer rara vez se invoca (Curopos & Araujo, 2021). Alexandre Melo, en la misma obra, también afirma: “El cuerpo no tiene lugar en los discursos comunes y dominantes en la sociedad portuguesa, y por eso todo sucede como si los portugueses no tuvieran cuerpo”. Rodrigues es uno de esos directores que rompen con esta barrera. Su obra cinematográfica está marcada por la investigación de un cuerpo portugués disidente. No parece fortuito que, incluso al intentar recomponer el cuerpo del primer Rey de Portugal, el realizador se atreva a producir un abordaje subversivo de lo que se podría esperar.

Una de las primeras imágenes a las que remite el casting, según Curopos y Araujo, es la de una iconografía predominante en las culturas estadounidense y europea occidental: los *beefcakes*, imágenes de jóvenes hombres musculosos en revistas contra fondos neutros en poses que destacan su físico esculpido (Curopos & Araujo, 2021). Sin embargo, en “O Corpo de Afonso” hay una subversión de este gesto:

Los primeros planos del bajo vientre, los torsos, ciertamente muestran un cuerpo desmembrado, pero sobre todo un “contraerotismo”. Además, esta aproximación es similar a un subgénero cinematográfico gay llamado “adoración muscular”, que erotiza la textura de los brazos y los músculos masculinos. En el imaginario erótico que Rodrigues pone en práctica, ninguna parte del cuerpo es privilegiada porque todas sus partes tienen el potencial de convertirse en una zona erógena, tanto receptiva como activa, lo que testimonia una emancipación de la tiranía del pene (Curopos & Araujo, 2021, p. 231).

La espada gigantesca de D. Afonso, símbolo fálico por excelencia, es prácticamente omnipresente en la narrativa. Esta construcción bélica/masculina es fundamental en este y en tantos otros mitos hipermasculinos.

Frente a ellas, el cuerpo masculino aristocrático se presenta como una nueva hegemonía político-visual, o incluso podríamos decir político-orgásmica: aquel que tiene acceso a la excitación sexual en público, en contraposición a aquellos cuerpos cuyas miradas deben ser protegidas y cuyos placeres deben ser controlados (Preciado, 2018, p. 28).

Como afirma Bell Hooks, “gran parte de la búsqueda de la masculinidad falocéntrica se basa en una demanda de heterosexualidad obligatoria” (Hooks, 1992).

Biopolíticas, necropolíticas y otras perversiones

Estrenada en 2012, la narrativa surge del deseo del realizador de encontrar al primer rey de Portugal. Sin embargo, lo que se encuentra es una decena de hombres musculosos

extremadamente vulnerables debido a la crisis económica. La palabra que más se escucha en los testimonios de los hombres es “desempleo”. Aunque se realiza en territorio español, hay un eco profundamente portugués aquí. Se nota que 2012 fue el año posterior a la firma del acuerdo de Portugal con la *troika*, el acuerdo con el FMI para la recuperación económica del país a través de un préstamo de 78 mil millones de euros (Diário de Notícias, 2012). En ese momento, la tasa de desempleo juvenil en Portugal alcanzó el 37,7% (Padrão, 2013).

Esos cuerpos contruidos con dificultad en los gimnasios por los hombres musculosos fueron absorbidos por el mundo y colocados en un estado de profunda desprotección. La construcción imaginaria propuesta por el realizador es subvertida inicialmente por la constitución extracorpórea de los entrevistados, atravesados por un elemento extradiegético. Los músculos ya no sostienen la imagen que deberían proyectar. Mientras los hombres leen fragmentos de la “Crónica de El-Rei D. Afonso Henriques”, escrita por Duarte Galvão (1445-1517) a principios del siglo XVI, el montaje describe cuerpos que contrastan con tal virilidad. Aquí hay, de hecho, una desnudez del lugar de la potencia masculina. Si dentro del estudio estos cuerpos se descomponen, en el exterior hay todo un sistema que contamina los tejidos biológicos con otras cuestiones. Es sintomático y simbólico que, en medio del proceso de recuperación económica, la agencia *Standard & Poor's* haya rebajado la calificación crediticia de Portugal al nivel BB, considerado “basura” (junk). En otras palabras, ya no hay cuerpos autónomos, sino una amalgama compuesta como resultado de una “gobernanza neoliberal” (Andueza, 2012).

La sexualidad moderna y sus placeres son el resultado no tanto de la represión de un deseo original, sino de configuraciones específicas de saber-poder: la modernidad desplaza el arte erótica tradicional en el que el placer surge de la experiencia y el autocontrol, en beneficio de una *scientia sexualis*, un conjunto de técnicas científicas (visuales, jurídicas, médicas...) destinadas a producir lo que Foucault denomina “la verdad del sexo” (Preciado, 2018, pp. 25-26).

En esta relación hipermasculina (tanto en la realización de la película como en la representación histórica del rey portugués), existe un evidente desajuste entre el cuerpo del rey (el perfecto) y el cuerpo de los hombres (imperfectos). Según Grosz (1994), la razón de esto es la prevalencia del sentido visual como el primer instrumento cognitivo del “cuerpo civilizado”. Así, los cuerpos se convierten en textos, sistemas de signos y simbologías que deben ser leídos e interpretados. El “cuerpo social” y el “cuerpo político” están incorporados y, por lo tanto, son susceptibles de ser leídos como expresiones de una materia psíquica interna. Ellos elaboran conductas en el sistema social.

La espada, el coraje y los músculos ejercen simbólicamente el poder. Mientras los candidatos al cuerpo de Afonso intentan encajar con dificultad en el mito, se evidencia un discurso cargado de jerarquías de poder heteropatriarcal que los pone en un lugar extremadamente cruel. Rita Segato (2018), antropóloga y feminista argentina que investiga cuestiones de violencia de género, denomina a este proceso como “pedagogía de la crueldad”.

Llamo “pedagogía de la crueldad” a todos los actos y prácticas que enseñan, acostumbran y programan a los individuos a transformar lo que está vivo y su vitalidad en cosas. En este sentido, esta pedagogía enseña algo que va mucho más allá de matar, enseña a matar de una muerte desritualizada, de una muerte que sólo deja residuos en lugar del fallecido (Segato, 2018, p. 11).

Para Segato, los actos violentos de género son en realidad la etapa final de un proceso mucho más profundo que celebra y exige una potencia masculina violenta. La reproducción de los mitos heroicos (siempre masculinos o masculinizados) hace eco de esta pedagogía de la crueldad heteropatriarcal a través del dominio de la esfera pública y en la política del Estado-nación. El conflicto entre la imagen del mito y la imagen del cuerpo de los hombres desnudos es un intento de despojar de su monumentalización al Hombre y al saber heteropatriarcal (al menos simbólicamente), cuestionando las estructuras solidificadas de la institución, el archivo y el saber eurocéntrico que lo sustenta.

A medida que los hombres se despojan de sus ropas, también se desprenden de la capa hiper masculinizada que los cuerpos podrían imponer. Sus historias de desempleo, anécdotas de cicatrices, antecedentes de encarcelamiento, en fin, parece que todas sus narrativas tienen la función de destronarlos. Estos hombres no están en una posición de poder, todo lo contrario. Se encuentran en posiciones subalternas, siendo objetivos fáciles de una organización económica que corroe cuerpos disidentes como los suyos. Más que los poderosos hombres de los “beefcakes”, la relación aquí parece remitir a otro tipo de producción pornográfica amateur: el “gay-for-pay”. En este género de cine homoerótico, generalmente un director fuera de campo le ofrece dinero al entrevistado, que se supone que es heterosexual. La relación de poder queda al descubierto. En “O Corpo de Afonso”, la evidente fragilidad socioeconómica de los hombres entrevistados contrasta directamente con el poder político que una vez representó D. Afonso.

El abismo entre la representación y lo representado, más que una ironía, parece ser la representación misma de la subalternidad de estos hombres y de tantas otras identidades marginadas. Según Achille Mbembe, la noción de biopoder es insuficiente para pensar las

formas contemporáneas de opresión y las prácticas de separación. Foucault afirma que “las relaciones de poder no se encuentran en una posición de exterioridad con respecto a otros tipos de relaciones (procesos económicos, relaciones de conocimiento, relaciones sexuales)” (Foucault, 1999, p. 114).

Para Mbembe, la sumisión de la vida al poder de la muerte es fundamental para pensar las reconfiguraciones de las relaciones políticas de soberanía. Es decir, es la capacidad de decidir qué cuerpos pueden vivir y cuáles deben morir lo que determina las configuraciones sociales en las que existen “mundos de muerte”, es decir: “formas únicas y nuevas de existencia social en las que numerosas poblaciones son sometidas a condiciones de existencia que les confieren el estatus de muertos vivientes” (Mbembe, 2011, p. 75). En este sentido, se concluye que el cuerpo subalternizado, desde el punto de vista de la tradición moderno-occidental, ya sea enfermo o patológico, no tiene un estatus ontológico. Los hombres del casting de “O Corpo de Afonso” parecen estar realmente desmembrados de su subjetividad.

Consideraciones finales

En este recorte de tantos cuerpos, surge otro, una especie de anti-mito. Según Donna Haraway (1991), el cuerpo contemporáneo es una entidad tecnoviva conectada múltiple que incorpora tecnología, el sujeto está compuesto por la vulnerabilidad, la multiplicidad y la contingencia de cada individualidad. Ni naturaleza, ni cultura. Ni organismo, ni máquina. Con una comprensión y representación de estos otros cuerpos que llevan identidades subalternizadas.

A partir de la oposición con la idea freudiana de sujeto, Preciado, en su programa de investigación y docencia titulado “Somateca. Producción biopolítica, feminismos, prácticas *queer* y *trans*”, propone una lectura aún más subversiva del cuerpo. De hecho, Preciado afirma que “el sujeto moderno no tiene cuerpo”, sino que es una “somateca”: “un aparato somático denso y estratificado, saturado de órganos administrados por diferentes regímenes biopolíticos que determinan espacios jerárquicos de acción en términos de clase, raza, género o diferencia sexual” (Barros, 2020).

Es a partir de esta nueva relación con el cuerpo que nos interesa leer la subversión que Rodrigues produce con sus hombres desmembrados. Con los hombres desplazados de su posición de poder, la narrativa propone romper con una somateca hegemónica para entender otras formas de conocimiento y representación que producen el cuerpo y que se alejan de la dicotomía sano/patológico (Gilbert & Tompkins, 2002).

Los movimientos feministas, antiesclavistas, de descolonización, queer, transexuales, transgénero, discapacitados... podrían ser reinterpretados como movimientos de rebelión somática, formando parte de un proceso de levantamiento de cuerpos excluidos del contrato democrático. La crítica general de la somateca también permite establecer vínculos críticos con la arquitectura, la historia de las tecnologías, la fotografía, la informática, los videojuegos o la historia de la ciudad, entre otros, como espacios de producción somática (Andueza, 2012).

Aquí se propone una metodología en la que los procesos de intersubjetividad estén mediados por el cuerpo, donde sus emociones, fuentes de placer, deseos o sufrimientos sean la base de la micropolítica (Hooks, Brah, Sandoval, Anzaldúa, 2004). En “O Corpo de Afonso”, se evidencian estos residuos de subalternidad, desde su parentesco con una iconografía queer “maldita”, hasta el estado de los hombres marginados, considerados por la sociedad hiperfuncional como enfermos. Este cuerpo enfermo es el resultado de un conjunto biopolítico y necropolítico determinado por prácticas discursivas, epistemológicas, científicas, económicas, mediáticas y visuales. En otras palabras, los discursos médicos, políticos y audiovisuales que representan el cuerpo producen la normalidad o la patología que intentan describir. Al intentar reconstruir un cuerpo sagrado del siglo XII con hombres frente a una pantalla verde de infinitas posibilidades, Rodrigues termina representando cuerpos desgarrados por los afectos del siglo XXI.

Agradecimientos

Este trabajo es financiado con fondos nacionales a través de FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., en el marco del proyecto «CEECIND.2021.02636» y «bd.2022.11420».

Referencias

- Andueza, M. (2012, July 6). SOMATECA. Producción biopolítica, feminismos, prácticas. Entrevista con Beatriz Preciado. *Radio Del Museo Reina Sofia*, 3. <https://radio.museoreinasofia.es/somateca-produccion-biopolitica-feminismos-practicas?lang=es>
- Barros, L. C. (2020). *Patologias Fílmicas: Subversão Formal em Narrativas Doentes*. Universidade Nova de Lisboa.

-
- Barros, L. C. & Vivar, F. (2021), “Superfícies reencantadas: análise prático-teórica da curta-metragem “Há Uma Profeta nas Olaias, tenham cuidado!””, Em *Interact Revista online de Arte, Cultura e Tecnologia*, (35). Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens e ICNOVA. <https://interact.com.pt/35/superficies-reencantadas-analise-pratico-teorica-da-curta-metragem-ha-uma-profeta-nas-olaias-tenham-cuidado/>.
- Benhabib, S. (1995). “Subjectivity, Historiography, and Politics”. En Benhabib, Seyla, Butler, Judith, Cornell, Drucilla, Fraser Nancy. *Feminist Contentions*. A philosophical Exchange. Routledge.
- Blackmaria. (2023). *O corpo de Afonso*. Blackmaria. <https://lx.blackmaria.pt/language/pt/project/o-corpo-de-afonso/>
- Bourdieu, P. (1984). *Questions de sociologie*. Les Éditions de Minuit.
- Butler, J. (2003). *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Paidós.
- Crenshaw, K. (1989). “Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: a Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics”. *University of Chicago Legal Forum*, (1), pp. 139-167. <http://chicagounbound.uchicago.edu/uclf/vol1989/iss1/8>
- Curopos, F. & Araujo, M. S. (orgs.) (2021), João Pedro Rodrigues ou comment ruser avec O Corpo de Afonso. *Poétiques et politiques du corps dans les aires lusophones*. Éditions Hispaniques, pp. 225-234.
- Diário de Notícias. (2012). As principais datas da troika em Portugal. *Diário de Notícias*, 1. <https://www.dn.pt/economia/dinheiro-vivo/as-principais-datas-da-troika-em-portugal-2460705.html>
- Foucault, M. (1999), “Las técnicas de sí”, Em Gabilondo (ed), *Estética, ética y hermenéutica*, pp. 443-474. Paidós.
- Gilbert, H. & Tompkins, J. (2002). *Post-colonial Drama. Theory, practice, politics*. Routledge.

-
- Grosz, E. (1994). “Bodies and Knowledges: feminism and the crisis of reason”, Em *Feminist Epistemologies*, Linda Alcoff e Elizabeth Potter (eds.). Routledge.
- Haraway, D. (1991). *Simians, Cyborgs and Women: The reinvention of Nature*. Routledge.
- Hooks, Bell; Brah, A.; Sandoval, Chela; Anzaldúa G. (2004). *Otras inapropiables. Feminismos desde las fronteras*. Traficantes de Sueños.
- Hooks, B. (1992). “Reconstructing Black Masculinity”, Em *Black Looks: Race and Representation*. pp. 112. South End Press.
- Oyêwùmí, O. (2001). *The invention of women: making an African sense of western gender discourses*. University of Minnesota Press.
- Mauss, M. (1934). *Las técnicas del cuerpo*. Cátedra Teorema.
- Mbembe, A. (2011). *Necropolítica*. Editorial Melusina.
- Padrão, I. (2013, June 12). Portugal teve 37, 7% de desemprego jovem em 2012. *Diário de Notícias*, 3. <https://www.dn.pt/economia/portugal-teve-37-7-de-desemprego-jovem-em-2012-3320264.html>
- Preciado, B P. (2008). *Texto Yonqui*. Espasa Calpe.
- Preciado, B. P. (2018), “Museu, lixo urbano e pornografia”. *Periódicus* N. 8, V. 1. Em *Revista de estudos indisciplinados em gêneros e sexualidades*. Grupo de Pesquisa CUS, Universidade Federal da Bahia – UFBA. <http://www.portalseer.ufba.br/index.php/revistaperiodicus>.
- Rodrigues, J. P. (2013). *O Corpo de Afonso, Portugal*. Cor, 32 minutos.
- Rodrigues, J. P. (2016). *Le jardin des fauves: conversations avec Antoine Barraud*. Post éditions.
- Rodrigues, J. P. & Mata, J. R. (2013). “Les métamorphoses”. *Répliques*, (2). pp. 4-23.
- Segato, R. (2018). *Contra-pedagogias de la crueldad*. Prometeo Libros.

Silva, S. (2012). *Quantos corpos são precisos para fazer Afonso Henriques?* Ipsilon. <https://www.publico.pt/2012/12/20/jornal/quantos-corpos-sao-precisos-para-fazer-afonso-henriques-25782945>