



Pasiones corpóreas: experimentos de escritura visceral

La inteligencia encadenada pierde en lucidez lo que gana en intensidad. La única lógica que conocía Sade era la lógica de sus sentimientos. (Albert Camus, 1956: 36)

La vida desconocida del cuerpo

En la tradición occidental el cuerpo se ha considerado un obstáculo no solamente para la inteligencia, sino también para la acción. Es bastante desconcertante pensar sobre el cuerpo sin que quede relegado a significados y representaciones. Paradójicamente, si el cuerpo tiene una plenitud mágica para las fuerzas activas, es también un agente pasivo que espera a ser inscrito por logos particulares. En el ámbito de las ciencias sociales, ha regido una cierta metafísica que establecía dualismos entre cuerpo y mente, sujeto y objeto, naturaleza y cultura, así como entre presencia y significación. La vida del cuerpo sigue siendo algo inconsciente sobre lo que no se ha teorizado. Gilles Deleuze, escribiendo sobre Spinoza y Nietzsche, esboza una inversión filosófica al plantear un paralelismo entre cuerpo y pensamiento.

... el cuerpo ya no es el obstáculo que separa al pensamiento de sí mismo, lo que tiene que superar para llegar a pensar. Es, por el contrario, aquello en lo que se sumerge o debe sumergirse a fin de alcanzar lo no pensado, es decir, la vida. No es que el cuerpo piense, sino que, obstinado y tozudo, nos obliga a pensar, y nos obliga a pensar lo que está oculto al pensamiento, la vida. (Deleuze y Guattari 1987:189)

Artaud está gritando

Antonin Artaud luchó por movilizar en su propia vida las fuerzas de dispersión y el conflicto que el lenguaje binario que separa lenguaje y afecto, pensamiento y sensación, no es capaz de abarcar o representar (Barber 1993). A veces se veía obligado a recurrir al lenguaje conceptual, pero sólo para hacer que el lenguaje se volviera contra sí mismo. Sus acciones escandalosas y aberrantes insistían en que la expresión física precedía a la intención y a la existencia de cualquier contexto posible en que articularse. En Artaud, pensamiento y lenguaje, pasión y palabra surgen del vociferar, de los gritos y contorsiones físicas, y no de la articulación simbólica. Para Artaud todo debe ser hecho cuerpo, ya que el pensamiento es afecto, y no una forma de cognición que deba construirse aparte de él.

*Un golpe
anti-lógico
anti-filosófico
anti-intelectual
anti-dialéctico
de lenguaje
trazado por mi lápiz negro
y eso es todo.*
(Barber citando a Artaud 1993: 144)

Estética corpórea

Hasta donde me alcanza la memoria, mi sentido crítico estuvo alimentado por sensaciones corpóreas: músculos tensos, pies húmedos, zapatos demasiado prietos, dificultad para respirar, represión del deseo de reír, o de chillar. No sentirme a gusto en mi piel era mi manera de criticar la definición que mi cultura daba a la situación. Los significados culturales son sentidos corpóreamente como equivocados. Equivocados, sin más. ¿De qué otra forma puede la gente realizar una protesta social? Si de hecho fuéramos ya siempre productos de nuestras respectivas culturas, ¿cómo se nos iba a ocurrir resistirnos a ellas?
(Susan Buck-Morss 1997: 40)

La palabra griega *aisthítikos* abarca el campo de intensidades percibidas por la mente humana. La práctica de tal *estética corpórea* revela una poética de materialidad y formas de conocimiento materializadas. Susan Buck-Morss sostiene que, debido a la ilusión narcisista de control del hombre moderno, la estética ha llegado a connotar una contemplación distanciada, en vez de una *cognición instintiva*. Por otra parte, para ella la percepción distanciada del hombre moderno está relacionada con los estímulos excesivos caracterizados por el impacto de la

vida moderna, la guerra y la industrialización. Más allá de los enfoques modernos que a menudo nublan la mente humana haciéndola invisible, la *estética corpórea* trata de abordar lo que hace el cuerpo en el mundo material colocando a la percepción antes que la presencia. Inspirada por Virginia Woolf (1931), la escritora del cuerpo establece un contacto táctil e irritante con la eventualidad de estéticas corpóreas concretas. La serie de párrafos debería movilizar campos de intensidades, una multitud ambivalente de sensaciones y estimulación de la carne que pone en primer plano un espacio de contradicción, perplejidad y colisión.

La doble sensación y la carne

Merleau-Ponty da el ejemplo de continuidad del tocador y el tocado de dos manos rezando para ilustrar la noción de *doble sensación* (1968). Esa mutualidad indeterminada en que se experimenta la doble sensación de ser sujeto y objeto simultáneamente ilustra la brecha fundamental de la *carne*.

Pero ¿qué ocurre cuando lo que vemos, aunque a cierta distancia, parece tocarte con un contacto ávido, cuando la cuestión de ver es una especie de tacto, cuando ver es un contacto a distancia? ¿Qué ocurre cuando lo que se ve se impone en tu mirada, como si la mirada hubiera sido tomada, tocada, puesta en contacto con la apariencia?
(Maurice Blanchot 1981:75)

Permítaseme observar que el concepto de *carne* indica la zona indeterminada en la que tiene lugar el fenómeno reversible de mirar y ser mirado. Este dominio pre-simbólico de la *carne* explora la reversibilidad perceptiva en que sujeto y objeto, en mutua interacción, cambian, evolucionan, unen y separan. De Certeau (1979) ha explorado también la noción de la *carne*, observando que hay en ella una cierta materialidad residual, un sufrimiento no pensado que es anterior e irreducible a la inscripción y textualización.

La visión de la gracia

Entonces... la belleza ¿es una aflicción?
(Emily Dickinson 1975)

Ésta es la propuesta de investigadores fuertemente materialistas. Lejos de aclarar el espacio de reflexión incorpóreo, la escritura del cuerpo debería revelar y expresar la vida secreta de la carne, una vida que a menudo es tan comprimida y extrema que se hace a duras penas soportable. Este experimento de escritura visceral está totalmente dedicado a los cuerpos que rechazan

toda relación e identificación psicológica. Así, lo espiritual es en sí una cualidad, una afección del cuerpo. Esta propuesta no trata belleza y dolor como dualidad, problematizando tal distinción por su extraña complicidad en la vida. Finalmente, apuntaré que percibir la carne con austeridad, minimalismo y reticencia no debería considerarse que contiene la emoción, puesto que por derecho propio constituye una forma de conocimiento positiva y afirmativa. ¡Que los escritos de los escritores del cuerpo estén plagados de una espléndida visión en la que no se pueda distinguir la gracia del sufrimiento y la abyección!

Me di cuenta de que incluso los peores días, cuando me sentía total y completamente miserable, aun así estaba, casi todo el tiempo, sumamente contento. (Maurice Blanchot 1981: 12)

La historia del ojo

Comentaré brevemente el carácter de metáfora esférica de la *Historia del ojo* (1982) de Georges Bataille. En el ensayo introductorio, Roland Barthes sostiene que en esta historia singular de un objeto todo ocurre en la superficie, de un modo que es circular y explícito. De hecho, los *avatares* por los que pasa el objeto globular -huevo, leche, testículos y luna- no tienen ninguna referencia secreta detrás. En su lugar articulan un contagio fluido de cualidades y sucesos.

El mundo se hace borroso; las propiedades ya no están separadas; derramar, sollozar, orinar, eyacular, conforman un significado sinuoso, y toda la Historia del ojo expresa una especie de vibración que siempre produce el mismo sonido (pero ¡qué sonido!) (Roland Barthes 1982).

En la narración de Bataille el Ojo es modificado por una serie de objetos globulares que están íntimamente relacionados con él, aunque simultáneamente pueden considerarse radicalmente diferentes. Esa doble condición puede verse que interviene también en el *significado sinuoso* y el contagio incesante de propiedades y sucesos. Del mismo modo en que el proceso de transformación del Ojo de Bataille, al explorar la redondez y blancura de un espacio de materialidad física, da paso a extensiones metafóricas extrañas, el contacto sensorial cotidiano con apariencias vibratorias puede articular extraños significados sinuosos. Esta fluidez mutante y móvil, una especie de *anamorfosis*, es un ejemplo de la *mecánica de fluidos* de Luce Irigaray en el sentido de que articula el impulso hacia devenir más que ser, es decir, hacia la eventualidad e historicidad, más que hacia la fijación puntual.

Escritura intransitiva

Es la que en este instante, surgiendo de una maraña laberíntica de síes y noes, hace que mi mano siga ciertos trayectos por un papel, lo marque con esas volutas que son signos: un breve movimiento doble, arriba y abajo, entre dos niveles de energía; guía esta mano mía para que imprima en ese papel este punto, este otro. (Primo Levi 2000: 25)

La escritura intransitiva rechaza toda distancia entre el autor, los sujetos a quienes se refiere el texto y el lector. A diferencia de la mayoría de las narrativas históricas y etnográficas, el autor no ofrece un canal de acceso a cierto ámbito de hechos y sucesos que están separados del autor y, en última instancia, del lector. Este estilo de escritura no es tanto una forma de reflexión de algo independiente al acto de escribir, sino más bien un suceso. El resultado de la escritura intransitiva o voz media es que un narrador que aborda hechos objetivos desaparece, y tienes que unirte a él o ella en la construcción procedimental de producir lo real. Ese continuo apartarse de la voz media, que ni afirma ni niega y marca la exterioridad radical del pensamiento respecto a sí mismo, permite a los escritores del cuerpo producir un murmullo que no tiene origen, un extraño discurso que no puede decirse propiamente que pertenezca al autor.

El exterior

...rezar es arrojarte a ese arco de luz transfigurador que se extiende desde lo que transcurre hasta lo que está a punto de ocurrir. Es fundirte en él a fin de alojar la luz infinita de cada cual en la frágil cunita de la existencia humana. (Clarice Lispector 1989: 19)

Clarice Lispector sugiere que hay una brecha irreducible entre la agradable experiencia de oler una rosa y decir que lo haces. Cuando alguien pone palabras a un suceso está inevitablemente traicionando algo. He abordado la irrevocable separación entre experimentar placer o dolor aprehendiéndolo mediante su expresión, rebotando incesantemente contra un *exterior* que no puede ser apropiado.

He captado el instante a partir del cual la luz, al chocar con un suceso verdadero, se acercaba a su consumación. Ya viene, me dije, ya viene el fin, algo está ocurriendo. Me ha embargado la alegría... lo veo, veo la luz tras la que no hay nada. (Maurice Blanchot 1981: 26)

El *exterior* nunca está donde lo encuentras. Es singular, múltiple y diferente a sí mismo. Es el límite más allá del cual no hay nada.

No puede cruzarse, pero continuamente, siempre, se ha cruzado.

Inunda el ser antes de que la mente pueda pensar.
(Wallace Stevens 1990)

Pero ¿qué es ese *exterior* que pone a prueba nuestro cuerpo y nos recuerda que podríamos no ser dueños de nosotros mismos? ¿Qué hay ahí, al otro lado, atormentando mi cuerpo a nivel subatómico desde el interior, tan inalcanzable e irreducible a la integridad del yo y a la totalidad del mundo? Las influencias intrusas del *exterior* no sólo echan a perder la perspectiva individual, sino que, y quizá esto sea más importante, me obligan a cambiar. Esto no quiere decir que nuestros deseos se vean frustrados por un destino cruel. Más duro de soportar podría ser el hecho de que la fuerza que te derrota es la misma que sostiene ese mismo yo.

Ceguera y perspicacia

Era la propia noche. Imágenes que constituían la oscuridad nocturna lo inundaban. No veía nada y, lejos de sentirse afligido, convirtió esa ausencia de visión en la culminación de su vista ... Aquel ojo que no veía nada no solamente aprehendía algo, sino que aprehendía la causa de su visión. Veía como objeto aquello que lo impedía ver.
(Maurice Blanchot, 1988: 15)

La idea de una pérdida de vista potencial que amenace la visión desde dentro suele percibirse como algo turbador y escandaloso para la racionalidad occidental. Más allá del miedo con que suele asociarse la oscuridad, escritores como Paul de Man (1983) y Jacques Derrida (1993) han localizado la ceguera en el centro de la visión. Al contrario del enfoque ocular-céntrico, esto acarrea explorar la ambigüedad incierta y productiva de la ceguera como una manera radicalmente diferente de conocer. Hoy en día sigue siendo intolerable para muchos antropólogos considerar que la visión está cautiva de lo que no puede ver, pese a que nuestro pensar y ver es experimentado por cierto pensamiento que no se deja aprehender. Más profundo que el miedo a que visiones cargadas de significado puedan llevar al colapso de la ceguera, que es su *secreto partícipe*, se encuentra la intensa ansiedad de los antropólogos cuando hay que enfrentarse a algo que somos incapaces de ver. De hecho, una muerte cargada de sentido y significativa puede de alguna forma ser menos terrorífica que una vida que continúa cegada de otra forma, es decir, la incesante y a menudo brutal producción de significado, valores y equivalencias. Apunto aquí el miedo de los antropólogos a dejar de tener sentido. Si queremos trascender el dualismo entre investigar al otro y la exploración del espacio

interior mirando hacia dentro y hacia fuera simultáneamente, deberíamos poner en juego asimismo los puntos ciegos de sus atentos ojos parpadeantes.

El rostro del otro

El rostro... un momento de generosidad... Alguien que juega, no para ganar... Algo que se hace gratuitamente, eso es la gracia... la idea del rostro es la idea del amor que no espera nada a cambio. (Emmanuel Levinas 1989)

Emmanuel Levinas se refiere a la desnudez del rostro como una extraña inexpresividad en la que tiene lugar un movimiento infinito que supera la presencia. La proximidad del rostro del otro exige del antropólogo que permanezca en la ausencia o vacío de las perplejidades enfrentadas, más que negar tal inmediatez sumamente incontrolable. Permanecer en la demanda del rostro del otro -en una relación asimétrica- implica un juicio sin criterios, en el sentido de que puede no estar predeterminado según una postura ética específica. El rostro del otro se inmiscuye en mi intimidad, y es debido a esa gratuidad cegadora que los actos morales no pueden reducirse a medidas de negatividad y posesión. La intimidad del rostro escapa a mi comprensión. De hecho, no puede llevarse hasta el final en forma de comunión, recogimiento o solipsismo. Su excesiva proximidad es una autoridad sin fuerza, es decir, una demanda sin premio o castigo. Además, el otro no puede hacer nada, porque es precisamente la debilidad del otro la que deja a la vista mi fuerza, mi capacidad de actuar, como responsabilidad. Podemos presenciar y experimentar ejemplos desorientadores -tales como muerte, violación o incluso el encuentro con una sonrisa desnuda- en los que las normas morales resulta que están en suspenso, aunque a la vez proclaman las diferencias y solidaridades de lo más radicales. La emoción más cercana es frecuentemente la más distante, porque ha sido retirada de la presencia estable o estar-en-el-mundo.

Las Meninas

En el cuadro *Las Meninas*, Diego Velázquez captó al pintor exactamente en el momento en que aún está mirando a su modelo y simultáneamente está pintando el modelo. Michel Foucault (1970) observa que en el mismo espacio de oscilación, entre la visibilidad e invisibilidad, se encuentra precisamente la esencia en que nadie ni nada manda, donde toda soberanía está socavada, donde los espacios incompatibles, los epistemas y los modos discursivos batallan por imponerse. Debido al complejo juego de ausencia y presencia dentro de la red laberíntica de miradas del cuadro, por mucho que el interior se haga visible

con toda precisión para el exterior, o que el exterior se haga visible en el interior mediante duplicación, sigue existiendo entre los espectadores una brecha que no puede cerrarse. Esa brecha irritante, esa inestabilidad irreducible que encontramos en el núcleo de la representación, complica el proceso de representación y nos devuelve al proceso de auto-reflexividad. El proceso, como una espiral, vuelve repetidamente al núcleo de la representación, no para conservar el orden anterior o establecer alguna forma de trascendencia, sino para festejar una ruptura y reordenamiento radical del propio campo epistemológico.

La fotografía de Zabala

La compleja exploración de la realidad por parte de la cámara de Zabala pretende transformar el ser poniendo a funcionar correlaciones insospechadas dentro de las dimensiones materiales y afectivas. Su fotografía busca transformar la conciencia poniendo en un primer plano la unidad absoluta de la realidad con formas extrañas de percepción. La cámara de Zabala es una máquina que es ya inmanente al mundo, en vez de ser un dispositivo a distancia. Se trata de una obra fotográfica en la que la mirada del espectador resulta aberrantemente desplazada al quedar inmersa en un espantoso espacio de horror, obscenidad y exceso en el que vemos algo que es intolerable de ver. Esta puesta en primer plano de la afectividad material pertenece a una fotografía que borra categorías y erige en su lugar un fetiche, lo informe, lo asombroso. Esta extraña complicidad inherente a la producción de imágenes de Zabala explora el tejido complejo y estratificado de la realidad de forma que percepción y representación no pueden tratarse de forma separada. Siguiendo el estilo de Man Ray, Boiffard, Bellmer y Uzac (1985), en las fotografías de Zabala hay a menudo un gesto de abarcar no solamente la materialidad estática y la violencia, sino también la evidencia de la carne y nada más que la carne. Cuando se observan esas fotografías, uno se ve incapaz de interpretar apariencias y expresiones. En efecto, no es posible atribuir esas posturas, gestos y apariencias a ningún tipo de interioridad o profundidad psicológica. Su cualidad super-real te hace intensamente consciente de que la estética corpórea de hecho es anterior a la formación de la identidad. La exploración de gestos banales, sin sentido e inconscientes de la vida cotidiana sugiere que, para esta forma aberrante de ver, la identidad es un efecto transitorio. La cámara fotográfica de Zabala, en ese sentido, explora el espacio entre lo imperceptible y lo ultra-teatral, entre lo inconsciente y lo extremadamente consciente, entre lo sin codificar y lo sobredeterminado.

- Barber, S. 1993. *Antonin Artaud: Blows and Bombs*. London: Faber and Faber Ltd.
- Bataille, G. 1982. *Story of the Eye*. Editado por Lord Auch. Traducción de Joachim Neugroschal. Con ensayos de Susan Sontag y Roland Barthes. London: Penguin Books.
- Blanchot, M. 1981. *The Madness of the Day*. Traducción de L. Davis. Barrytown, New York: Station Hill Press.
- Blanchot, M. 1988. *Thomas the Obscure*. Traducción de R. Lamberton. Barrytown, New York: Station Hill Press.
- Buck-Morss, S. 1992. *Aesthetics and Anaesthetics*. Revista October, otoño.
- Camus, A. 1956. *The Rebel*. New York: Vintage Books.
- De Certeau, M. 1979. *Des Outils Pour Ecrire le Corps*. Traverses 14/15.
- De Man, P. 1983. *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. 2ª edición. London: Methuen Books.
- Deleuze, G. y F. Guattari. 1987. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Traducción de Brian Massumi, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Derrida, J. 1993. *Memoirs of the Blind: The Self-portrait and Other Ruins*. London and Chicago: University of Chicago Press.
- Dickinson, Emily. 1975. *The Complete Poems*. Edited by Thomas H. Johnson. London and Boston: Faber and Faber.
- Foucault, Michel. 1970. *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*. London: Tavistock Publications.
- Irigaray, Luce. 1991. *Marine Lover of Friedrich Nietzsche*. Traducción de G. C. Gill. Chicago: Columbia University Press.
- Krauss, R. 1985. *L'Amour Fou: Photography and Surrealism*. Washington DC: Corcoran Gallery of Art; New York: Abbeville Press.
- Levi, P. 2000. *The Periodic Table*. Traducción de R. Rosenthal. London: Penguin.
- Levinas, E. 1989 *The Levinas Reader*. Editado por S. Hand. Oxford: Blackwell Press.
- Lispector, Clarice. 1989. *The Stream of Life*. (Emergent Literatures). Minnesota: University of Minnesota Press.
- Merleau-Ponty, M. 1968 *The Visible and the Invisible*. Traducción de A. Lingis, Evanston: Northwestern University Press.
- Stevens, Wallace. 1990. *The Palm at the End of the Night: Selected Poems and a Play*. Editado por Holly Stevens. New York: Vintage Books.
- Wolf, Virginia. 1931. *The Waves*. London and New York: Triad Panther Paperbacks Ltd.

Este artículo se compone de material extraído de la tesis doctoral *Berlin fin the millenium: An Experiment in Corporeal Ethnography* presentada por el autor en el University College de Londres en 2003.