

Diferentes, los cuerpos son todos algo deformes.

*Un cuerpo perfectamente formado es un cuerpo molesto, indiscreto en el mundo de los cuerpos,
inaceptable.*

(58 indicios sobre el cuerpo. J.L. Nancy)

De la singularidad la única evidencia es el cuerpo: *Hoc est enim corpus meum*.¹ Cada cuerpo se reafirma como lugar de existencia. Sin ningún a priori y siempre ya dado, construido y siempre por hacerse, el cuerpo es espacio abierto y manifiesto, lugar de autocreación. Mi cuerpo existe en el límite del discurso y la materia, es un umbral denso que soporta el peso de su propio estar ahí.

La potencia de los cuerpos reside en su poder de apropiación, el espacio físico que ocupan es insignificante en relación a las posibilidades de experimentación y de crecimiento desmedido de sus fuerzas singulares. Los cuerpos son fuerzas cubiertas de piel. Cada uno es extensión, territorio de intensidades, de luchas y resistencias, espacios de continua elección. El mundo de los cuerpos se desafía a sí mismo generando territorialidades a partir de la repartición geográfica y opera forzando a cada uno de ellos a la definición constante de su ser singular. Las elecciones se hacen cuerpo pero él mismo nos permanece ignorado: “Un cuerpo siempre es objetado desde fuera(...) los otros son primeramente y siempre cuerpos. Yo siempre ignoraré mi cuerpo, me ignoraré siempre como cuerpo (...) A los otros, por el contrario, los conoceré siempre en tanto que cuerpos.”² Los cuerpos, lugares de acontecimiento de la existencia.

1. Escribir, por extraño que parezca

Mi cuerpo se me enfrenta ¿qué decir de él, o mejor: cómo escribirlo, cómo recorrer el cuerpo, tocarlo en la propia escritura? La palabra sucumbe ante el cuerpo, está siempre acercándose a él y, en el mismo acto de trazado, no puede sino alejarse de la cosa-cuerpo. *Hoc est enim corpus meum*: “este” cuerpo exige su presentación. A través de la palabra como umbral en el que el sentido escapa a la significación, él se presenta en el instante en el que el discurso se torna ausente como sistema, en los intersticios. Hemos construido al cuerpo pero en él permanece algo que siempre se espacia, se hurta de sí mismo, su siempre-estar-ya-ahí desafía las posibilidades de la palabra. La invita a acercarse en un juego tramposo en el que se sabe con ventaja. ¿Cómo hacer que la palabra diga la experiencia de cada cuerpo singular?

El decir cuerpo es sólo posible en sus términos, decir cuerpo es un decir de pliegues, rasguños, heridas, espasmos, materia. El cuerpo es siempre reconstrucción y recuerdo, él no puede sino exponerse en su propia discontinuidad, para sí mismo y para otros. Expuesto, es su espaciamiento en tanto existir fragmentado, no es, por tanto, una intimidad sacada al exterior, no es puesta a la vista de lo que ha permanecido oculto y que luego se revela: no hay más revelación que la de los cuerpos visibles en su mostración absoluta. No hay, entonces, un “adentro” encarnado, la exposición es el vértigo insostenible de la continua total mostración de sí. Mostración que no se agota en lo que se da a *la vista*, sino que configura una percepción desplazada de los estímulos que provienen de la compenetración de unos con otros.

Ellos se tocan a través de las palabras, de este toque proviene la conmoción de los cuerpos que leen. En la lectura son enteramente recorridos a partir de los estímulos auditivos o visuales que

¹ Nancy, Jean-Luc, *Corpus*, Arena Libros, Madrid, 2003, p.7. La traducción literal de la frase: “Este es mi cuerpo” reenvía directamente a la instancia de consagración que, en la tradición cristiana, transforma el pan en cuerpo de cristo mediante el acto de la transubstanciación.

² Ídem, p. 26.

posibilitan un pasaje material entre unos y otros. No hay un *quién* (sujeto del tocar) sino sólo recorridos sensibles que nos sorprenden en la cercanía de cuerpos formados de carne o de palabra. Las palabras pesan, como pesan los cuerpos, pesan en relación al sentido: el peso de las palabras se siente físicamente. Las palabras se colocan al lado, adentro de los cuerpos, rozándolos, formando parte de su mundo, volviéndose entidades constitutivas de la naturaleza material humana. La condición de posibilidad del tocar se sitúa en el extremo de sí mismo, en lo intocable de los cuerpos involucrados. El tocar de las palabras se encuentra en el límite entre el contacto y el no contacto. “Pensar la lógica de un intocable que permanece (...) directamente en lo tocable”³ nos enfrenta a un espacio de tacto de lejana cercanía en la que aquello que toca se sitúa en el extremo de su propia imposibilidad, toca desde su no-poder. Su condición de existencia no depende ya de la decisión consiente del performativo que dice lo que *puede*, sino que, aquí, toda palabra que toca, toca como palabra poética.⁴ Así, no podemos hablar ya de una intención del tocar, sino que éste se produce abismado a una espera de la que no puede prever sus resultados. No sabe hacia dónde se dirige, se manifiesta desde su completa desnudez abismándose incluso a la posibilidad de su pérdida. Es siempre partida, exposición, riesgo de ser sí mismo, lugar del existir.

El dejarse tocar del cuerpo por la palabra implica un asumir su materialidad, asumir su piel, sus poros, sus múltiples receptáculos que no pueden definirse solamente a partir de las categorías anatómicas. Cada toque que el cuerpo recibe le permite reconocerse como lugar de encuentros múltiples en el que la intención comunicativa se depone para dar paso al goce. Gozar del toque de la palabra no tiene que ver con una necesidad de comunicación, sino simplemente con un espacio de exposición y apertura, descentramiento: salida del sujeto de sí mismo. A partir de aquí podemos afirmar, entonces, una posibilidad del ser en la que se suspende la habitual concatenación lógica de cuerpo y pensamiento (sus habituales relaciones y códigos estables de reenvíos) por el estado experiencial que posibilita la materialidad de la palabra poética. En esta ausencia de las relaciones del “saber” el cuerpo se yergue como única referencia, el sujeto descentrado no se dirige a un objeto, él es el fin último de su propio goce. El no-saber no es cuerpo de relaciones oscuras que responden a una lógica pre conceptual, sino que esta relación de relaciones ausentes es un reafirmar del cuerpo como manifestación compleja de un todo que siempre está ya dado a ver.

El cuerpo es creación, está expuesto a nuestra visión, a nuestra escucha, y nosotros proponemos sus relaciones internas. Las relaciones establecidas olvidan las tomas de decisiones que constantemente se realizan en torno de los cuerpos. En la escritura se configuran ordenaciones que no son previas a la puesta en letra. Proponemos, entonces, una reflexión de las lógicas de normalización, de regulación que se inscriben sobre él, una deconstrucción del cuerpo como imagen inmediatamente reconocible. Proponemos apropiarnos del cuerpo como material plástico en toda su extensión, despojarnos de una subjetividad receptora para afirmar el enfrentamiento ya dado de los cuerpos reaccionantes.

2. Cuerpos en acto

Por la literatura asistimos a la creación de cuerpos improbables, de nuevos cuerpos posibles. El ser infinitamente evidente de los cuerpos tiene lugar en la palabra a partir de su posibilidad de presentar en simultáneo una diversidad de aspectos que configuran su complejidad. La literatura da a ver una multiplicidad cargada de líneas de fuga, de desvíos que, lejos de reducirlo a una totalidad compuesta

³ Derrida, Jaques, *El tocar, Jean-Luc Nancy*, Amorrurtu, Buenos Aires, 2011, p. 120.

⁴ Nótese a partir de aquí que cuando nos referimos a “palabra poética” de ningún modo intentamos circunscribir la posibilidad del tocar a aquella palabra que pertenece de manera exclusiva al discurso de la poesía tal como tradicionalmente la comprendemos. Sino que, en este caso, palabra poética designaría un estado de la palabra que por su fuerza de enunciación atraviesa la instancia de la comunicación para abrirse paso hacia el cuerpo hasta llegar a afectar su propia materialidad. Esta afirmación nos lleva a pensar que toda palabra puede ser afectante y, por tal, toda palabra puede ser considerada, en este sentido, palabra poética. La clave para su determinación se saldría entonces de la lógica de la intencionalidad para considerarse siempre en la relación aquí y ahora de los términos involucrados (palabra escrita/lectura, palabra hablada/cuerpo de la escucha). Estas ideas están en consonancia con ciertas postulaciones de J.L. Nancy en lo que respecta a un pensar la poesía en vinculación con la materialidad de la cosa. El autor sostiene que tanto la cosa cuanto la poesía exponen al pensamiento. Véase: Nancy, Jean-Luc, “El corazón de las cosas” en *Un pensamiento finito*, Anthropos, Barcelona, 2002.

de lugares inabordables, pone en juego relaciones en potencia que permanecen latentes aún en lo que no está efectivamente dicho.

En la literatura el cuerpo singular es dado a la existencia para contrarrestar las imágenes estabilizadoras que circulan como mercancía en la economía general de los cuerpos. Leemos en *Lorenza (Las alas de la manca)* del escritor chileno Pedro Lemebel: “Como si la evidencia mutilada lo sublimara por ausencia de tacto. Cierta glamour transfigurado amortigua el hachazo de los hombros. La pose coliza suaviza el bisturí revirtiendo la compasión. Se transforma en un fulgor que traviste doblemente esta cirugía helénica. Lorenza en performance es una walkiria trunca y orgullosa. Por los brazos que no tiene se inventa un par de alas, como la Victoria de Samotracia (...)”.⁵

El cuerpo de Lorenza no significa solamente en tanto cuerpo travestido (desafiante ante la oposición tradicional masculino/femenino) sino que deja ver la fractura del sentido que implica toda singularidad expuesta. Este cuerpo no está ya definido sólo por pertenencia u oposición, es una creación que desarticula las posibilidades de pensar en términos binarios. Lorenza es un conjunto de materiales yuxtapuestos, carga su propia alteridad, es composición a partir de fragmentos de existencia, de territorialidades. Es un cuerpo que se enuncia a sí mismo, se define constantemente a través de la palabra, y, en su enunciación, rechaza todo sentido definitorio dejándonos solamente ante su cuerpo desnudo, travesti, mutilado, sensorial. Este cuerpo se escribe en los límites de las posibilidades del discurso trascendiéndolo, dejándole para sí una totalidad hecha de interrogantes.

El cuerpo de los brazos mutilados toca y, al hacerlo, desarma. La puesta en performance conmueve nuestros cuerpos que se trizan en partes desiguales de órganos, carne, uñas, piel, dedos, brazos, piernas, hombros, sexos, huesos, vasos sanguíneos. El cuerpo como *caverna retumbante* hace eco de las palabras que lo deshacen. Desconoce su origen, se reconoce en el aquí/ahora de su propia autofiliación. Nos deja viéndonos desde fuera y expulsa cualquier posibilidad de distinción de un adentro que se identifique con deseo alguno de trascendencia inmaterial. Sólo hay cuerpos en acto, sólo performance de la palabra que no puede ser reabsorbida hacia ninguna significación. Pesar esos cuerpos no convencionales exige al pensamiento una reformulación en términos inconmensurables. Actúa directamente sobre lo sensible poniéndose de frente a los cuerpos simbólicos sobre-significados del discurso dominante. Fractura el sentido tensándose entre lo nombrado y lo innombrable, y así como el ónix, la palabra-cuerpo actúa como hueco por el que se escapan todos los significados, vacía de significado y permite la exhibición de los restos materiales.

La puesta en performance implica un desdoblamiento de la comprensión de sí, la esencia del *ser* y del conformarse como sujeto en relación a ello, abre paso a un hacer(se) o formar(se) en el que el sí mismo moldea involuntariamente a partir de la yuxtaposición de sus partes. Como un rompecabezas armándose hasta el infinito, siempre dando una imagen de sí que no está acabada pero que sin embargo se da a ver como lo que *es* aquí/ahora. La imposibilidad del ser está en el origen del sentirse a sí y, por tanto, en el origen de un tocarse que da lugar al acontecimiento. El ser, incompleto, suple esa carencia haciéndose a sí mismo, montando en el propio cuerpo una transformación a partir de los materiales de los que dispone. De este formarse, también hecho de vacíos y de ausencias, surge cada singularidad que se instaura en el *mundo de los cuerpos*.

Lorenza es un montaje, una reordenación, un nacimiento postproducido: “Entonces nació Lorenza Böttner. El nombre femenino fue la última pluma que completó su ajuar travesti. Desde entonces, se ha desplazado por diversos géneros de las artes visuales (...) Pero más allá de sus dibujos y pinturas, la verdadera obra es su cuerpo, que lo exhibe, minusválido, como una bella intervención en Nueva York, Barcelona o California”.⁶ El cuerpo puesto en performance indica el tener lugar del acontecimiento de la autocreación. Allí la lógica del suplemento actúa completando, sin intención totalizante, al sí mismo. Desde las aberturas, desde los poros se exhala un deseo. A través de la *contracción* del cuerpo se oye decir algo, que es siempre al fin y al cabo, decir <<yo>>. La articulación del pensamiento singular que se abre hacia afuera por la palabra, al pronunciarse da existencia al sí mismo a través del proferimiento, y, al mismo tiempo reconoce en ese decir su propia fractura. El sí

⁵ Lemebel, Pedro, *Loco Afán*, Anagrama, Barcelona, 2000, p. 157.

⁶ Ídem, pp. 156-157.

mismo se abre y articula un sonido que lo arrebató de su mismidad para darse a conocer, el sí mismo reconoce su propio <<yo>> y, en el mismo instante, se percibe infinitamente alejado. La abertura que es ocasión del ser le presenta simultáneamente la separación de sí, el no contacto que hace posible el tocar. El yo se toca en el espaciamento al que da lugar. La performance es lugar de presentación y de ausencia, de revelación y de quiebre que presenta al cuerpo en el *mundo de los cuerpos* revelándolo “sustituible por cualquier otro en tanto que insustituible”.⁷ En esa extensión el cuerpo reconoce su propio pesaje, se reafirma existente y circulante en una economía general de los cuerpos.

3. Profanación

La diosa Niké, desenterrada de su tumba, se erige, victoriosa, sin brazos y sin cabeza. La Victoria de Samotracia asaltada en pleno goce del viento y del mar, exhibe su cuerpo voluptuoso y alado. Sus piernas, de paso seguro, la conectan con lo terrenal, mientras que el gesto que en ellas permanece inspira la sensación de una levedad divina. La Venus de Milo nos muestra también sus brazos ausentes que aparecen cortados casi a la altura de los hombros. En sus delicadas curvas y en la sutil torsión de su cuerpo descansan los ojos que la ven.

Mutiladas por el tiempo o tal vez por el destino, estas dos figuras de las fuerzas de lo femenino tocan y son tocadas en toda la extensión de sus cuerpos, se distancian de la simpleza que reduce lo táctil a las manos o a los dedos para transformarse por completo en una multiplicidad de zonas erógenas. Lo mismo ocurre a Lorenza, ella es puesta en escena del desenterramiento arqueológico de la divinidad inmanente, profanación de la belleza clásica de medidas impuestas, de las dimensiones políticas que se aplican a los cuerpos. Su singularidad se hace presente desde el montaje autocreador que, incluso en su materialidad incorporal (la ausencia de los brazos), es lugar de reconocimiento y de experimentación. Profanación, decimos, en la doble acepción del término: tanto *hacer profano* como *sacrificar*. Restituido al uso común el cuerpo se libera de las sobre-determinaciones que le aplica el sistema. Ahora se hace posible transitar como propio el cuerpo que antes le era ajeno a sí. Sacrificado, conserva todavía su paso por las cercanías de lo divino y, al mismo tiempo, permanece separado de las regulaciones de los cuerpos por permanecer en él un residuo de exclusión, de la violencia del paso de lo sagrado a lo profano. La singularidad del cuerpo de Lorenza es posible sólo gracias a esta doble valencia. Su cuerpo amputado recibe de su resto sacrificial la posibilidad de hacer extensiva la profanación: los cuerpos que son tocados por el suyo como por contagio se desacralizan. Trayendo su cuerpo a sí, producen una reapropiación a partir de la falla.

En el campo del arte la profanación entra en juego con la lógica de la distribución de las mercancías. Lorenza a través de la exposición de su propio cuerpo en los círculos del arte consagrado actúa desde los márgenes, concediendo una apertura hacia la posibilidad de hacer experiencia que solamente permanece en el objeto profanado. En la entrada del museo de Berlín, o en la galería Bucci de Chile, el espacio es intervenido por un cuerpo inesperado. Su acción “consiste en liberar un comportamiento de su inscripción en una esfera determinada (...). El comportamiento así liberado reproduce e incluso imita las formas de la actividad de las que se ha emancipado, pero vaciándolas de su sentido y de la relación obligada a un fin, las abre y dispone a un nuevo uso”.⁸ Es este un enfrentarse a la lógica del Museo que impide habitar experiencialmente el arte. El cual, alejado de la particularidad del tocar, se transforma en la angustia de reconocer la imposibilidad de cualquier uso profanatorio. La performance en acto, el acontecimiento del cuerpo que se da a ver en un aquí/ahora, no viene a restaurar ciertos valores previos recuperados a través de la profanación sino que instauro un nuevo estado de cosas en el que las posibilidades se abren infinitas. A partir de allí, la elección de cada cuerpo se instauro como única referencia posible para el hacer. El cuerpo deja de ser imagen *de* algo para ser ahora *la* imagen plástica del espaciamento: lugar de ocurrencias, goce de su mostración.

En el cuerpo que se entrega no hay reproducción de la imagen, la potencia de la autocreación reside en su capacidad para deconstruir toda imagen reconocible. El cuerpo-montaje no imita sino lo inimitable, no entra en relación con una idea previa del deber ser, sino que, yuxtapuesto, se conforma tal y como se da en su pura exterioridad. El acontecimiento es espacio de una presencia que no tiene

⁷ Nancy, Jean-Luc. op.cit. p. 71.

⁸ Agamben, Giorgio, *Profanaciones*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2005, p. 112.

lugar más allá de su propia venida y sólo permanece en el instante indetenible de su transformación. El sentido permanece ausente en su propio estar, la *ausencia-aquí* es la condición aporética de la imagen que se ofrece en el *mundo de los cuerpos*.

Bibliografía

Agamben, Giorgio, *Profanaciones*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2005.

Barthes, R. 2003. *El placer del texto y la lección inaugural de la cátedra de semiología literaria del College de France*, Siglo XXI, Bs As, 2008.

Derrida, Jaques, *El tocar, Jean-Luc Nancy*, Amorrurtu, Buenos Aires, 2011.

Lemebel, Pedro, *Loco Afán*, Anagrama, Barcelona, 2000.

Nancy, Jean-Luc, *58 indicios sobre el cuerpo: extensión del alma*, Ediciones La cebra, Buenos Aires, 2007.

----- *Corpus*, Arena Libros, Madrid, 2003.

----- *Résistance de la poésie. La pharmacie de Platon*, William Blake & Co, Art & Arts, 1997.