

Mirar el cuerpo

Meditaciones sobre el cuerpo y el pensamiento en imágenes.

Adriana Canseco
(FFyH-UNC)

Si el hombre está hecho a imagen de Dios, entonces Dios tiene un cuerpo. Quizás sea, incluso, un cuerpo eminente entre todos. El cuerpo del pensamiento de los cuerpos.
Jean-Luc Nancy

Preliminar

Insistir en el cruce entre arte y filosofía parece de antemano una tarea destinada a la insistencia forzosa que recurre a la enciclopedia del arte universal atravesada por el pensamiento filosófico en sus vértices de belleza, naturaleza, estética, humanismo. Sin embargo, y al margen de toda pretensión analítica, este trabajo se pone tras las huellas de la arcaica perplejidad sobre el cuerpo individuado y la extrañeza de las imágenes que genera esta consciencia y cuyo testimonio lo constituyen representaciones innumerables de cuerpos a través de siglos de arte, tan semejantes y tan diversos, tan actuales y tan temporalmente escindidos. ¿Qué cuerpos detrás del cuerpo inscriben *el cuerpo*? ¿Qué imágenes le puso la humanidad al deseo, a la angustia de la muerte? ¿Qué significados construyó sobre esa fragilidad resistente, sobre esa criatura sobreadaptada y percedera que somos? Este breve trabajo no quiere sino interrogar esa perplejidad que en autores como J-L Nancy o Pascal Quignard se anuda a la angustia sexual sin respuesta que es el erotismo y a la experiencia extrema de extrañarse, de desconocer el cuerpo, en escritos que entre la poesía y la reflexión, entre el relato y el análisis, intentan disipar las tinieblas de la noche arcaica.

Cuerpos en la luz

Georges de La Tour (Lorena, 1593 - Lunéville, 1652) pintó una serie de lienzos de temática religiosa desde 1620 hasta el año de su muerte. Las escenas inmóviles y los personajes se adivinan en los gestos aunque no hay inscripciones ni firmas salvo en un encargo para un monasterio que refiere que la escena pintada se trata de San Alejo, el santo anacoreta que vivió tres lustros como un mendigo en su propia casa sin ser reconocido y que murió un día como el extraño que era a los ojos de los suyos debajo de una escalera del palacio que alguna vez fue su hogar¹.

La pintura de Georges de la Tour, sostiene Quignard, es toda ella una meditación sobre la muerte² en el seno de la noche turbulenta e inquietante del origen, una reflexión melancólica en medio de la tenaz oscuridad que nos rodea más allá del día, de la razón y del lenguaje. Las efusiones de luz de la vida diurna, consiente, parlante no colman nunca las respuestas, no cierran el círculo sangrante de la pregunta por el cuerpo propio que ha surgido en la noche y que hacia la noche perpetua se dirige. Cada meditación, como una oración de vigilia, tiene lugar en centro mismo de cada personaje de la escena. Tal es la bisagra entre arte y pensamiento: hay una herida común y un lenguaje que no alcanza a

¹ Pascal Quignard, *Georges de La Tour*, Pre-Textos, Valencia, 2010, pp.91-93

² *Ídem*, p. 21

decir y una imagen que no alcanza a ocultar. Algo de esa intermedialidad en conflicto (lo indecible a través de lo decible y lo inmostrable a través de lo mostrable) se revela en las imágenes involuntarias de los sueños, en las oscuras ensoñaciones del arte primitivo, en la pregunta que conmueve cada época del arte, que hace mella en el corazón de todo artista y de todo aquel que sostiene en vilo la mirada fascinada ante la develación prohibida.

En el centro de esta meditación nocturna están, entre otras, una serie de magdalenas que pintó Georges de La Tour entre 1630 y 1650: mujeres meditabundas que ya no agitan las aguas de la sensualidad ofrecida, su arrepentimiento o su dolor ya no es teatral o no está cargado de suspicacias. Los clásicos atributos de la pecadora han sido sustituidos por otros menos obvios y más conmovedores; son mujeres serias, absortas en la contemplación de una luz incipiente que envuelve apenas su imagen en medio de la obscuridad que la envuelve. Magdalena mira la llama afirmar en la luz incipiente la presencia incuestionable del cuerpo que tarde o temprano habrá desaparecido. Entre ausencia y presencia hay un abismo inconmensurable y entre sus extremos se erosiona el tiempo, se descompone la línea de la sucesión. En la imagen lo que ha desaparecido se hace presente. La muerte suspende los adverbios, los reenvía al origen. En tal sentido, la pintura de Georges de La Tour es una reflexión sobre el tiempo. A propósito de esta hipótesis Quignard pone en el centro de la escena el cuadro que representaría a San José carpintero a acompañado de su hijo Jesús niño. El padre parece ajustar a una base de madera una herramienta en forma de cruz que sostiene en sus manos. Para el autor esta escena es una meditación sobre la muerte en cuanto el padre sostiene simbólicamente en sus manos la cruz donde su hijo va a morir. Es la cruz donde ese niño ya murió. El dolor no es retrospectivo sino prospectivo, es meditación melancólica de la “noche mortal”:

Si la “noche sexual” se confunde en la imaginación involuntaria del coito originario, la “noche mortal” se constituye en la imaginación involuntaria de la cesación de la vida. Un extraño “eso ha sido” da acceso a continuación a la escena inadvertida. Pero el futuro anterior se desahoga en lo irreal que es el corazón del tiempo. Él va a morir³.

Los cuerpos concretos en los lienzos de Georges de Latour abren el espacio, lo ocupan con su presencia, desplazan la luz y la sombra, representan del cuerpo su materialidad irrefutable, nos recuerdan, como señala Jean-Luc Nancy, que «el cuerpo es material. Es denso. Es impenetrable. Si se lo penetra se lo disloca, se lo agujerea, se lo desgarran», y también este cuerpo material «es aparte. Distinto de los otros cuerpos. Un cuerpo empieza y termina contra otro cuerpo. Incluso el vacío es una especie sutil de cuerpo»⁴.

Estos cuerpos que meditan en la penumbra evocando máscaras bíblicas y relatos suspensos, abren el cuerpo inmaterial de la sombra, desgarran el vacío con su presencia y nos conminan a pensarlos, a pensarnos. Conjeturamos que a) desde que nacemos la obscuridad nunca vuelve a ser completa, b) todo mito, todo relato habla de los cuerpos en el cuerpo, toda imagen es huella de una ausencia, c) todos los cuerpos figurados, incluso concretos, están vacíos de cuerpo, d) todo cuerpo es caduco, mortal, efímero: solo su imagen lo sobrevive como un eco diferido e) toda abstracción es excesiva en tanto metafórica. El deseo es una máscara, un signo vacío: «Magdalena hace penitencia; evoca

³ Quignard, Pascal, *La nuit sexuelle, J'ai lu en Images*, Paris, 2009, p. 183. la traducción es nuestra.

⁴ Nancy, Jean-Luc, *58 indicios sobre el cuerpo. Extensión del alma.*, La Cebra, Buenos Aires, 2003, 13

recuerdos; dice adiós a los fantasmas del deseo; no deja de decir adiós a las posturas y espectros que la visitan»⁵, f) el deseo también es un velo, en la pintura es la veladura de lo que trasparece en la luz sobre el cuerpo desnudo: no hay desnudamiento posible, g) no se reconoce el cuerpo sino a través de su sombra. La primera imagen es la proyección de un desconocido que se conserva en el lenguaje como no-saber.

A propósito de esta reflexión en torno a la figuración del cuerpo en la pintura de La Tour, Quignard hace un vínculo con la música barroca de otros contemporáneos, por ejemplo, Couperin: ambos son autores de *tinieblas*. Para estos artistas no se trata de representar la obscuridad, la noche, la angustia, la vigilia o la penitencia sino de acompañarla, de hacer aparecer ese vacío en la plegaria sin respuesta: Dios ha muerto *aquí y ahora* y no hay consolación posible en tanto dure la noche⁶.

En la ausencia de dios, el cuerpo como pensamiento del cuerpo se sostiene en el vacío de pensarse en la intemperie de la obscuridad absoluta, porque como sostiene Nancy, dios quizás sea el «cuerpo del pensamiento del cuerpo»⁷:

El cuerpo está pues envuelto en el *cogito*. [...] el cuerpo es extraño al espíritu solo si esta extrañidad – y esta extrañeza – se inscriben en el corazón de la intimidad egoica y le permite relacionarse consigo mismo al tiempo que se relaciona con el mundo. La sustancia extensa es la extensión y la exterioridad de la sustancia pensante, que sin este afuera no podría constituirse en interioridad. Mejor aún: conviene deshacerse del esquema de un interior opuesto a un exterior⁸.

Y afirma luego, «*Ego* es el punto de sentido [...] de la configuración que se llama *un cuerpo* [donde] *ego* es el *un* de “un cuerpo” y *cuerpo* constituye el sentido de este *un* sin el cual este se aboliría en la nulidad de su inextensión»⁹. Los cuerpos pensándose en la penumbra ponen en escena esa extensión mortal del ego: el cuerpo que ha gozado es el cuerpo que va a morir, que va a desaparecer sin dejar más huella que la imagen sobre el lienzo. La pintura trae mensajes de la muerte, diría Quignard. Los cuerpos y su imagen en el arte se articulan en el *ego*, en la extensión, en la encarnación de la presencia y su figuración. Pero esta ilusión es engañosa en cuanto el arte juega el juego de la representación, de la desaparición del cuerpo que hace aparecer otra cosa: lo velado que se opone a lo visto, a lo que se descubre en la luz.

En su libro *La nuit sexuelle*, Quignard refiere la historia del monje Shitao¹⁰ (1641-1719), célebre pintor chino del siglo XVII que relata en sus memorias una experiencia de extrañamiento ante la perplejidad de la pregunta por el cuerpo:

⁵ Quignard, Pascal, *Georges de La Tour*, Pre-Textos, Valencia, 2010, p. 35

⁶ *Ibid.*, 15-22. Quignard se refiere al hablar de Couperin de las llamadas Lecciones de Tinieblas, composiciones sacras que se ejecutaban durante la vigilia de Pascua en las iglesias a oscuras. Las iglesias permanecían en penumbra en señal de duelo por la muerte de Cristo y no volvían a encenderse hasta las primeras horas del Domingo de Resurrección. Para el autor los lienzos de tema religioso en los que una figura humana es rodeada de la tenue luz de una vela de G. de La Tour son los equivalentes de las Lecciones de Tinieblas de los compositores barrocos contemporáneos al pintor quien se opuso a la sensualidad y a los excesos barrocos representados por artistas como Poussin y Vouet, en este sentido de La Tour cultiva un estilo grave y sereno más cercano a los grandes maestros renacentistas.

⁷ Nancy, Jean-Luc, *58 indicios*, p. 19

⁸ *Ibid.*, p. 11.

⁹ *Ibid.*, p. 12.

¹⁰ Zhu Ruoji (luego, Shitao) nació en el turbulento período que dio fin a la dinastía Ming, a instancias de la revolución campesina de Li Zicheng seguida de la invasión de los manchúes que llevó a la dinastía Qing al poder. Zhu Hengjia, el padre de Shitao, era miembro del clan imperial de los Ming y fue asesinado junto a

Shitao, el pintor, permaneció durante toda su vida conmovido de pavor frente a la violencia ensangrentada del origen. Es así que el simple envejecimiento del cuerpo lo tomó desprevenido y lo llevó varias veces a la desesperación, al deseo de morir: era el único cuerpo de su familia que iba a envejecer [...]

“Mi cuerpo acusa ahora sesenta años de edad ¿Es el de un hombre? ¿Es el de una mujer? Entonces me pongo a dar de gritos como debí hacerlo cuando llegué a este mundo mientras salía del cuerpo de mi madre. Pues los que me concibieron, en esos días de antaño, tenían la alegría de descubrir un bebé en la luz en el momento de mi nacimiento. [...] Sólo mi corazón continúa latiendo. ¡Sólo un corazón de tres! ¡Pobre corazón de carne y sangre! ¿A quién pertenece esta carne? ¿Qué sangre se reivindica aquí? ¿Quién en este mundo experimenta la alegría de mi presencia?”¹¹

Shitao reconoce no el cuerpo sino *un cuerpo*, el propio, envejecido y trémulo, herido por la pérdida de una identidad infantil que se anima en la mirada de los otros y en los nombres que ponen ese cuerpo nuevo a gravitar en el universo familiar. La experiencia de extrañamiento del monje Shitao pone en escena la evidencia de que, según Nancy: «para ser propio el cuerpo debe ser extraño, y así encontrarse apropiado [...] el cuerpo es el intruso que no puede sin fractura penetrar en el punto presente»¹². A Shitao lo perturba la pérdida de la mirada amorosa que descubriría su cuerpo infantil y lo significaba en su propiedad, ¿qué de un cuerpo construye la mirada o es justamente lo invisible lo que lo sostiene?

Velos y veladuras

El alma es material, completamente distinta, una materia que no tiene lugar, ni tamaño ni peso. Pero ella es material, muy sutilmente. Por eso escapa a la vista.
Jean-Luc Nancy

El cuerpo ha sido borrado como tal, o más bien ha sido borrado y sobrescrito o transportado, metafórico, inoculado «¿quién más en el mundo conoce algo como “el cuerpo”?» Es el producto más tardío, el más largamente decantado, refinado, desmontado y vuelto a montar de nuestra vieja cultura»¹³. Esta manipulación del cuerpo como *imagen del cuerpo* lo perpetúa en un saber que cree poder remontar la angustia del extrañamiento.

Pero el cuerpo extenso, el mismo que aborda la pintura de Georges de la Tour, permanece impenetrable en cuanto se mantiene en el límite del no-saber, deja algo de esa materialidad representada, la más ligera según Nancy, consagrada a lo invisible. Pero he aquí que, como sostiene Bataille «*el no saber desnuda*. Esta proposición es lo máximo, pero debe ser entendida así: desnuda, por lo tanto veo lo que el saber escondía hasta entonces, pero, si veo, sé. En efecto sé, por lo que he sabido el no-saber lo sigue desnudando»¹⁴. La desnudez se posterga en un no-saber inalcanzable en cuanto se desvanece en el instante

toda su familia por una facción rival después del suicidio del emperador Chongzhen, en 1644. Zhu Ruoji, que solo tenía 3 años, fue el único superviviente de la masacre. Fue salvado por un servidor que lo escondió y lo dejó al cuidado de los monjes del monte Xiang, cerca de Quanzhou donde fue educado en el budismo chan.

¹¹ Pascal Quignard, *La nuit sexuelle...*, p. 145-147 La traducción es nuestra.

¹² Jean-Luc Nancy, *58 indicios...*, p. 21.

¹³ Jean-Luc Nancy, *Corpus*, Arena Libros, Madrid, 2003, p. 9.

¹⁴ Georges Bataille, *El alehya y otros textos*, Madrid, Alianza, p 40

mismo de la experiencia de saber. El cuerpo es en este sentido siempre un extraño, siempre un desconocido revelándose en la luz, en medio de las tinieblas del no-saber. Con la poesía sucede algo parecido en relación a una temporalidad paradójica: para Meschonnic el ritmo es lo desconocido que aflora en el lenguaje y que solo comienza a condición de que se detenga el saber. En tal sentido «si el saber es el presente del pasado, se podría decir que la escritura es el presente del porvenir, el porvenir en el presente, en el momento en que este tiene lugar»¹⁵. Lo desconocido se adelanta en el *ritmo*, como el cuerpo se posterga en el no-saber. El lenguaje sabe de nosotros cosas que nosotros mismos ignoramos. Así la imagen también difiere en el no-saber algo que el cuerpo ignora de sí mismo.

No existe desnudez sino en el no-saber del origen, en la angustia sexual de la noche originaria, diría Quignard. No existe desnudez sino como intemperie y como angustia: «*El no saber desnuda*. Esta proposición es lo máximo, pero debe ser entendida así: desnuda, por lo tanto veo lo que el saber escondía hasta entonces, pero, si veo, sé. En efecto sé, por lo que he sabido el no-saber lo sigue desnudando». Revelar lo irrevelable es el afán de toda imagen, exponer lo infigurable es lo prohibido: «El cuerpo es nuestra angustia puesta al desnudo»¹⁶.

El afán del arte siempre ha sido llevar al extremo la mirada, ver, saber, levantar el velo que sobre las cosas ha puesto el lenguaje, la representación sublimada de los cuerpos. Quignard, según su costumbre de enhebrar incesantemente relato y reflexión, poesía y pensamiento, cuenta de este modo el episodio de un duelo entre los más célebres pintores del siglo IV a.C. relatado originalmente por Plinio:

Parrhasios el Pintor se ofreció a combatir a Zeuxis el Pintor. Zeuxis dudaba si poner en juego su título de mejor pintor de Grecia pero cedió a la vanidad y aceptó el desafío.

Zeuxis el Pintor pintó un racimo de uvas. Quiso reproducirlas de una forma tan perfecta que de modo que los pájaros fueran atraídos. Lo logró.

Sólo la vista de los hombres se fascina en la percepción y se extravía en los sueños. La vista de los animales, se engaña. Un pájaro, una paloma, un mirlo se precipitan como saetas sobre la muralla donde sus picos se quiebran.

Sin embargo fue Parrhasios el pintor que triunfó sobre Zeuxis. Parrhasios había pintado simplemente sobre la muralla blanca una tela blanca de lino. Zeuxis se dirigió hacia él. Está orgulloso de haber engañado a los pájaros. Sobre el embaldosado se ven los pequeños trozos de los picos rotos. Exclama: – ¡Vamos, Parrhasios, ahora es tu turno. Muéstranos, detrás de tu velo (*lintheum*) la pintura que has hecho!

Parrhasios sonríe.

Zeuxis se aproxima.

Extiende la mano, intenta tomar el velo entre sus dedos. No toca más que la pared.

En un primer momento comprende. En el segundo, reflexiona. En el tercero, se confiesa vencido¹⁷.

¹⁵ Meschonnic, Henri, “La parti du rythme” en *La rime et la vie*. París: Gallimard, 2006, p. 280. La traducción es nuestra.

¹⁶ Nancy, Jean-Luc, *Corpus*, p. 10.

¹⁷ Quignard, Pascal. “Le conte du voile” en *Sordidissime. Dernier Royaume, V*, Folio-Gallimard, Paris, 2005, p. 20-21. La traducción es nuestra.

La pintura toda se piensa en ese instante: la persuasión del hombre que quiere levantar el velo, que construye el deseo a partir de un no-saber inabordable que se agita en toda figuración involuntaria y cuyo límite es móvil. Al hecho de dejarse fascinar por lo irreveleable confía el griego Parrhasios su triunfo. La mirada del hombre no puede ser engañada como la del animal pero puede ser persuadida en la promesa de una revelación.

Hay un velo sobre lo sexual como lo hay sobre la muerte. Es lo que constituye el empecinado no-saber que agita el deseo, el erotismo como afirmación de lo irreveleable.

El lenguaje es otro velo, quizás más denso, que la humanidad ha puesto sobre la alteridad sexual («el cuerpo es sexuado por esencia»¹⁸) y sobre la muerte. Quignard sostiene que en cuanto los niños aprenden a hablar desconocen inmediatamente del origen como fondo sexual y dramático sobre el que somos proyectados. El lenguaje inhuma todo vestigio sórdido y prelógico del origen y configura poco a poco un saber, un sentido y un nombre para todo aquello que ahora se asoma a la luz.

Si el lenguaje es un velo, la imagen es metonimia del cuerpo diferido en el tiempo y el deseo ocupa el espacio dejado por un cuerpo: es un significante vacío, lo que se desea del deseo es la ausencia misma. Al origen de la pintura los griegos le atribuyeron un relato de amor contrariado por la muerte, el de la hija del alfarero Dibutades que con una luz en una mano y un carbón en la otra, copió sobre la pared el perfil de su amado que se disponía a partir a la guerra. Este gesto de tratar de retener una imagen de lo ausente se conoce como el origen de la pintura: la sustitución de lo macizo por lo vacío, la proyección sobre la ausencia, porque también: «un cuerpo es inmaterial. Es un dibujo, es un contorno, es una idea»¹⁹.

La propuesta de Nancy en torno a este saber que limita el cuerpo es el de una *escritura*: «escritura [que] quiere decir: no la mostración ni la demostración de una significación sino un gesto para *tocar el sentido*»²⁰, se trata en definitiva de *tocar* el cuerpo en la escritura, no de significarlo. De igual modo, toda imagen que nos afecta, que nos toca remite a la imagen que falta y que nos constituye, la de la *noche sexual* que conmueve el fondo del hombre.

Lo que *toca* en la escritura o en la imagen es siempre lo desconocido, un no-saber, una excedencia, lo sin empleo que desborda al lenguaje, a la representación. El saber es siempre parcial porque la desnudez como tal es inabordable. Para otro pensador del arte, George Didi-Huberman, la apuesta consiste en «saber pero también pensar el no-saber cuando se desvincula de las redes del saber. Dialectizar. Más allá del saber mismo, adentrarse en la prueba paradójica no de saber (lo que equivaldría exactamente a negarlo), sino de pensar en el momento del no-saber que nos deslumbra cada vez que ponemos la mirada sobre una imagen del arte»²¹.

Detrás de todo no-saber hay siempre dos cosas: la infancia y la noche. Son lo *Anterior* irrecuperable de lenguaje, de la imagen, lo irreconocible en la visión imposible y el limbo prelingüístico que habitamos antes de hablar. El arte quiere exhumar ese no-saber y se empecina en recuperar lo que solo puede soñarse.

¹⁸ Nancy, Jean-Luc, *58 indicios...*, p. 34

¹⁹ *Ibid.*, 14.

²⁰ Nancy, Jean-Luc, *Corpus*, p. 11.

²¹ Didi-Huberman, George. *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de la historia del arte*, Madrid, CENDEAC, p. 18