

Juan Duchesne Winter

Política de la caricia

Ensayos reunidos en este libro trazan prácticas del tacto, el deseo, el poder y la escritura descubiertas como montajes, acoplamientos, injertos que provocan el pensamiento.

Ante la impertinencia del tratado monográfico con afirmaciones declarativas, el autor opta por una escritura errante y oblicua que asume la hibridez de todo sentido, no a la evidencia de la autoridad, sino a la lectura suspendida, laberíntica, de los textos múltiples por los que circula el sentido.

Introduce así una exploración arborescente que atraviesa los textos de Santa Teresa, el Marqués de Sade, Luis Rafael Sánchez, Thomas Pynchon, Stanislaw Lem, Diamela Eltit, María Sotomayor, Almudena Grandes, Jane Gallop, Derek Walcott; Félix Guattari y otros.



Libros Nómadas
y

Instituto de Estudios Graduados e Investigación de la
Universidad de Puerto Rico

Juan Duchesne Winter

Política de la caricia



Libros Nómadas / U. P. R.

Juan Duchesne Winter

Política de la Caricia

Ensayos
sobre
corporalidad
erotismo
literatura
y
poder



Libros Nómadas
y
U.P.R.

Política de la Caricia

Ensayos sobre corporalidad, erotismo, literatura y
poder

Juan Duchesne Winter

Política de la Caricia

Ensayos
sobre
corporalidad
erotismo
literatura
y
poder



Libros Nómadas
y
Decanato de Estudios Graduados e Investigación de la
Universidad de Puerto Rico, Río Piedras
1996



Recinto de
Río Piedras

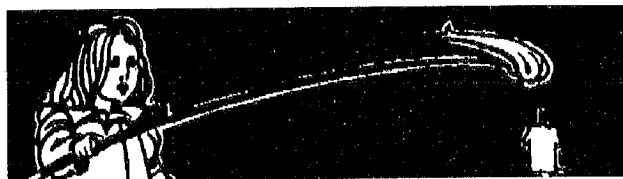
Diseño y tipografía: Mantra

© 1996, Juan Duchesne Winter
ISBN

Libros Nómadas
Apartado 21538
San Juan, Puerto Rico 00931-1538



Juan Duchesne Winter es autor de *Narraciones de testimonio en América Latina* (San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1993) y de artículos y reseñas publicados en Puerto Rico, América Latina y Europa. Fue miembro fundador de la revista *Postdata* y actualmente co-dirige la revista *Nómada*. Es profesor de letras en la Universidad de Puerto Rico.



Indice

Prótesis

1

Acariciaras el objeto como a ti mismo
[Luis Rafael Sánchez, Thomas Pynchon]

15

Las mil mesetas de Santa Teresa

49

Sorprenderla mirando
[Sade, Almudena Grandes]

101

Frotar, sangrar, escribir:
[sobre Diamela Eltit]

149

La sed de Aretusa:
[sobre Aurea María Sotomayor]

159

Capa de Próspero, piel de Calibán
[Fernández Retamar, Derek Walcott]

179

El comunismo molecular de Félix Guattari

203

Zoofilia y revolución

219

Prótesis

Ejercitar la prótesis

Primero la prótesis: 0) [**< griego 'prothithemi'**] colocar delante; 1) **metaplasmo**: añadir una o más letras al principio de un vocablo (*amatar* por *matar*);¹ 2) **cirugía**: reparar artificialmente la falta de un órgano o parte de él; 3) **bioingeniería**: ensamblar modelos artificiales de sistemas biológicos, desde el habitat hasta funciones biónicas específicas; 4) **arquitectura**: vestíbulo asignado a los preparativos preliminares conducentes al ritual de sacrificio del cuerpo viviente del dios (ej.: la misa cristiana).

Aprovechemos la dudosa inocencia de la etimología, el intrincado libreto de sus teatrales coincidencias y sugerencias de sentido para confeccionar una prótesis para el cuerpo de estos textos. Realicemos un ejercicio gimnástico de calentamiento con la prótesis (los zapatos deportivos

son prótesis) que nos permita pensar la ligereza del cuerpo, la ubicuidad de su concepto. No nos interesa matar el concepto del cuerpo con una apresurada y metafísica pregunta por el *qué*, (¿qué es el cuerpo? — por ejemplo) y mucho menos con la respuesta paralizante de una definición cualquiera. Mucho mejor nos parece *a-matar* (¿sacrificar? ¿transfigurar? ¿transcribir? ¿reescribir con "a"? ¿diseminar con el prefijo desposesivo "a-") el concepto del cuerpo.

Un cuerpo se disemina, es decir, se aligera, desplaza y dispersa con una prótesis. El lenguaje es la prótesis casi natural, pues produce un doble asimétrico del cuerpo y al nunca replicarlo del todo convoca otro doble, más y más dobles, como el personaje de Cortázar que paría conejos por la boca al intentar hablar o escribir. No se trata sólo de que el cuerpo no pueda ser jamás replicado por el lenguaje, sino de que nunca el cuerpo puede *ser* tal cuerpo, si no es gracias a la incompletud, la no-replicabilidad que le ofrece el lenguaje. Aproximemos nuestra prótesis al suplemento según fuera trazado por Derrida en su *gramatología*.² La prótesis opera como ese suplemento tan temido desde la perspectiva metafísica, ya que *amata*, podríamos decir, la unicidad, autosuficiencia y presencia del sujeto, al suplirle una duplicación artificial, un aumento o extensión que destaca su insuficiencia originaria y por tanto le señala una disminución con respecto a la enunciación totalizante de su origen y finalidad por parte de la metafísica. El suplemento aparece desde el punto de vista metafísico como *aditamento* marginal puramente suplementario, dispensable, de aquello que en su origen se enuncia como un todo integral, pero no puede evitar el remarcar que en tanto tal suplemento responde ya a una falta de completud y centralidad

del sujeto, que es aquella misma que se le llama a suplir. De otro modo no le cabría cumplir su función de suplemento. El sujeto o ente originario e integral es entonces inseparable del suplemento. El suplemento le es entonces central, tan central como su nada. Al suplir, el suplemento duplica la nada o ausencia que suple. Pero esa duplicación nunca es simétrica, pues siempre marca un hueco en su otredad, lo otro que falta. El suplemento, o para nuestros efectos, la prótesis en tanto suplemento, le escribe una letra adicional a la vida y la muerte del sujeto o su avatar corporal metafísico: la prótesis *amata*, ni quita ni da vida, al amenazar con su duplicación, agregación e incremento diseminante la integridad de todo origen. Pero se trata de un modo de matar que no puede resistir, como ciertos sacrificios, ser apropiado por inauguraciones de vida, precisamente gracias a que disuelve la enunciación integral del origen: al suspender, en la medida en que lo suple, el origen absoluto y terminante, y por tanto, la finalidad unitaria, cerrada en sí misma del sujeto-cuerpo, le permite el re-comenzar interminable signado y posibilitado en su disgregación. Por ello, desde esta perspectiva otra, la prótesis no reclama necesariamente el fantasma de la castración, sino el sesgo y el trazo del injerto multihybridizante. Es decir, que la prótesis abre, entre otras cosas, el flujo no necesariamente laminar, sino turbulento, arborescente, de un injerto. Podríamos aproximar también el injerto prostético a lo que tiene que decir Derrida sobre los juegos intertextuales de la obra *Números* de Philippe Sollers (los textos de Sollers serían cuerpos):

Violencia apoyada y discreta de una incisión inaparente en el espesor del texto, inseminación

calculada de lo alógeno en proliferación mediante la cual los dos textos [cuerpos] se transforman, se deforman uno a otro, se contaminan en su contenido, tienden a veces a rechazarse, pasan elípticamente uno a otro y se regeneran allí en la repetición.³ [Corchetes y énfasis míos.]

Se regeneran en una repetición, que además está decir, nunca es igual a sí misma, pues se trata aquí de la repetición del sesgo de la diferencia introducido por el injerto y sus sucesiones bifurcantes, multihybridizantes. La prótesis, como injerto, escribe, desencadena la red de diferencias e interrupciones en que descansa el sentido de los signos (ausencia/presencia del trazo o rasgo) más acá de toda sustancialidad de la significación. Implantarse prótesis, trátase de teclados de ordenador, audífonos, lentes, pantallas, anillos, tatuajes, libros, equivale pues, a escribir, escribirse con el cuerpo.

No desearás la prótesis del prójimo

Allucquére Rosanne (Sandy) Stone narra en un interesante ensayo sobre la "socialidad protética" cómo se enamoró dos veces, no sólo de su prótesis, sino de la de otra persona. Al parecer se enamoró de la prótesis lingüística del renombrado físico Steven Hawking, quien, como se sabe, padece de esclerosis lateral amiotrópica, enfermedad que sólo le permite mover alguno que otro dedo. A la profesora Stone le fascinó la máquina (el ensamblaje de un ordenador portátil o "laptop" con un generador alotrópico de voz artificial) mediante la cual los dedos de Hawking pulsán, programan y ejecutan todo lo que quiere "hablar". (Si nos fijamos bien, se trata de un

ensamblaje de habla-escritura que nos remarca el rastro escritural en el que se dibuja y se borra el origen de toda voz, de toda expresión lingüística oral o escrita.) Seduce a Stone más que cualquier otra cosa la interrogante teórica motivada en la ubicuidad obvia y palmaria del montaje bio-cibernético de cuerpo y voz practicado por Hawking. El talentoso físico pronuncia en la Universidad de Santa Cruz una conferencia preprogramada en su software y retransmitida simultáneamente por altavoces en distintos puntos del recinto. Sandy Stone se sorprende a sí misma buscando el auditorio atestado de público para "escuchar en persona" a Hawking, a pesar de que puede escuchar su voz perfectamente en diversos puntos del "campus", pero no puede sino preguntarse ¿Dónde está el cuerpo-voz de Hawking? Allí en su silla, es cierto, sus dedos pulsán los botones de la "laptop", los cuales activan frases preprogramadas o nuevas, ya codificadas para cada situación; pero ¿dónde está en verdad hablando Hawking, dónde se realiza su acto de habla?: en un espacio virtual determinado, es decir, diseminado, por su anatomía protética; en algún punto, o mejor en varios puntos de un circuito biónico con coordenadas hiperespaciales cuyo marco se expande en exceso de las unidades metafísicas de la palabra, la persona y el cuerpo. Stone pasa entonces a reflexionar sobre los "debates de frontera" hoy verificados entre instituciones tecnológicas, comunidades protéticas, cuerpos y placeres. En cierto punto del ensayo de la Stone surge la posibilidad de cuestionar y desmontar la instrumentalidad de las prótesis cibernéticas. ¿En qué medida el interfaz cibernético deja de ser mero instrumento, según el agenciamiento capitalista del trabajo, para mostrar su otredad no instrumental, su

faz prostética incondicionada? Si Sandy Stone hubiese tomado en cuenta a Bataille,⁵ se preguntaría incluso en qué momentos asoma el potencial anticapitalista del maquinismo cibernético, hoy extendido mucho más allá del concepto ingenuo de la computadora u ordenador como tal, para cubrir todos los circuitos de la actividad social. ¿En qué momento salta el maquinismo cibernético de la economía restringida de la acumulación y la ética del trabajo, hacia la economía "general" según Bataille, abocada al flujo-derrame incontenible signado por la negatividad posthegeliana? ¿En otras palabras, en qué momento el aparato tecnológico, en lugar de mutilar el cuerpo y el alma en el contexto del poder capitalista pasa a volverse contra el propio agenciamiento productivo del capitalismo espectacular contemporáneo?

Tubitos en el cuerpo

Es posible que ese momento siempre suspendido suponga la problematización radical al menos, si no la ruptura, de la frontera cuerpo-instrumento, de tal manera que se ofrezcan nuevas perspectivas, más allá de la relación parte/todo, en los acoplamientos cuerpo-órgano, órgano-máquina, máquina-máquina y cuerpo-cuerpo. Stanislaw Lem relanza interrogantes con respecto a dichos acoplamientos en su novela *Eden*. En el planeta Eden la economía acumulativa-utilitaria (restringida, según Bataille) de los cuerpos ha alcanzado un grado superlativo de saturación. Existen grandes poblaciones de *desechos* biológicos de diverso tipo, entre los que se incluye una especie inteligente estructuralmente paralela a la humana, a quienes los exploradores terrestres llaman, significativamente, *dobles*. Los dobles desechados son

producto de los "necesarios" errores y experimentos de una sofisticada industria genética y biónica que persigue la maximización, el "total quality management", por así decir, del cuerpo en tanto producto e instrumento adecuado a unas funciones establecidas. Desde la perspectiva de mi lectura resulta que será en esos dobles erróneamente duplicados, desechados por exceder el acoplamiento instrumental parte/todo en la economía restringida, que adivinaremos los cuerpos ubicuos, *amatados*, multihybridizantes, sugeridos por la diseminación prostética.

Todos los dobles de Edén "nacen" con prótesis. Se pudiera decir que sus cuerpos *son* prótesis. Los dobles "propios", "integrados", se acoplan instrumentalmente al circuito prostético, mientras que los dobles desechados sobreviven desde el margen en la faz no-instrumental de su acoplamiento, abiertos a la negatividad no integrada de la economía general, en el circuito de su entropía turbulenta. Es desde la perspectiva de dicha economía general (diría Bataille si hubiese llegado a leer esta novela de Lem) que los abigarrados dobles inadaptables (enriquecidos teratológicamente: unos con un ojo y sin nariz, otros sin ojos y con nariz, otros con tres... etc.) hallarían la posibilidad de instaurar economías (comunidades) libradas de la negatividad restringida hegeliana (la negatividad que siempre será instrumentada en beneficio de una síntesis normalizante), es decir, comunidades paradójicas basadas en la heterogeneidad misma, comunidades de aquéllos que no tienen nada en común excepto el desgarre y la ruptura (recuérdense las comunidades *inconfesables* de Bataille, Blanchot y sus cómplices secretos, conjuradas a partir de la participación común en un sacrificio humano o su simulacro⁶).

Precisamente, el último doble que contacta a los científicos terrícolas antes de que éstos logren abandonar el planeta Edén, a pesar de su estructura física "normal", se manifiesta también como doble desechado, pues deserta del bando de los dobles "correctos" al penetrar en la zona prohibida ocupada por los naufragos de la Tierra. Este último doble les muestra a los humanos el funcionamiento de una prótesis de la escritura que se le instala a cada individuo de su especie en el momento de "nacer" (es decir, de ser gestado por la industria biónica). Luego de observar las operaciones escriturales del doble, el "cibernético" les explica a los demás humanos:

Cuando un doble llega al mundo, se le inserta este tubito, lo mismo que entre nosotros, en el pasado, se le hacía a las niñas un agujero en los lóbulos de las orejas. A ambos lados del cuerpo mayor [los dobles poseen casi dos cuerpos, asimétricos entre sí] poseen órganos eléctricos y, al mismo tiempo, una batería de plasma. La batería transmite directamente las cargas al conducto de la escritura.⁷

La mutilación, sea en la forma de perforación o amputación, remite al fantasma de la castración. Pocos relatos de ciencia-ficción relanzan de manera tan incisiva la escena de la escritura convocada bajo el fantasma de la castración. (El estilo punk y su corolario estilo "alternative" emblematican también su propia escena lingüística o escritural mediante el gesto popular de perforarse la *lengua* con anillos.) La posibilidad de la ausencia del objeto del deseo deseante marcada por la castración inscribe el trazo que apunta a lo que no está, originaria ausencia del origen por la que transitan los signos (si aceptamos que todo elemento que remite a otro elemento ausente

es un signo). Ya apuntamos al principio la marca de ausencia activada por la prótesis con respecto a la noción de una corporalidad originaria. La prótesis castra -bajo el régimen de ciertos fantasmas. La prótesis amenaza la enunciación integral del origen, pues marca sus puntos de borradura, la desintegración del todo originario. Desintegrabilidad que, sin embargo, posibilita la repetición asimétrica, proliferante; transforma la ausencia de origen en apertura al trazo, pizarra negra para la tiza blanca, reinauguración. El "tubito" del doble, el anillo que perfora, ya sea el lóbulo de la doncella, el labio del "punk" o el clítoris de la chica "alternative", constituyen castraciones afirmativas, "conductos de escritura" en la medida en que ponen en obra el puro juego diferencial, diseminado, de ausencia y presencia que permite el flujo de los signos y convierte, además, en arena de dicho juego al escenario más dramático de la alternancia asimétrica de lo mediato y lo inmediato, lo ausente y lo presente: el cuerpo.

Aquí Bataille solicita un párrafo aparte. Con nadie coincidiría más Georges Bataille que con los autoperforadores de hoy, pues él reconocería en el ejercicio de sacralización profana del cuerpo realizado mediante automutilación cuasi-ritual, la búsqueda de una comunidad "inconfesable". Para Bataille la automutilación y el sacrificio siempre tuvieron, en su entrega desgarradora y destructora, un poder inaugurador, hasta el punto de sostener que el nudo fundador del socius y el lenguaje es el silencio, pero el silencio de horror y fascinación común frente a alguna repulsión fundamental representada mediante sacrificios, actos abyectos y otras simulaciones esencialmente mudas. El acto de automutilación, por

ejemplo, adquiere un carácter afirmativo y prometeico, un lenguaje corporal más acá de toda voz mediante el cual la pérdida, la depresión, se transmutan en tensión y energía. Para Bataille la automutilación actúa como un vómito, el vómito es una eyección asumible también por la eyaculación o la risa, y todas estas conversiones de la depresión en tensión conforman una manera de escritura muda corporal en la que se energiza y reconoce la comunidad de los hombres. La expulsión o evacuación de cualquier imposición de un origen integral deviene afirmación vital.⁸

Regresemos a nuestro doble. Aparte del conducto de la escritura, el doble de Stanislaw Lem posee una especie de habla muda, consistente en toser; en el amasijo de frecuencias sonoras contenidas en su tos se articula un lenguaje inaudible, sólo descifrado de modo esquemático y "ciego" por un computador. El doble tose, eyacula enunciados. La prótesis de la escritura, por otro lado, le permite transformar las descargas eléctricas de sus tejidos en signos jeroglíficos de grafito dispuestos sobre una placa metálica que le sirve de cinturón. Sin embargo, sus enunciados no constituyen mensajes en el sentido de la teoría de la comunicación en cuanto ésta se rige por el paradigma de la información instrumental. La ideografía dinámica del doble genera íconos narrativos que articulan la memoria topológica de su cuerpo en relación con los cuerpos de sus interlocutores. El no "transmite" un contenido ya dado que va a pasar por un "canal" a un interlocutor. Su cuerpo más bien se articula como sistema icónico y topológico de trazos y espacios, codificados por sus acoplamientos situacionales a los demás cuerpos.

El doble del planeta Edén no es necesariamente el

término alegórico de un "destino humano" ni la prefiguración de algún futuro anti-utópico. Puede serlo, según cierta lectura ajustada a las expectativas ya tradicionales de la ciencia-ficción. Pero podemos además leer aquí una figura que apunta a la duplicidad siempre disimétrica, siempre proliferante desde todo momento en la corporalidad humana. Los dobles de Edén poseen dos torsos, uno corpulento y otro frágil, dos medios lingüísticos, uno evidentemente artificial (el conducto de la escritura) y otro no tan evidentemente escritural o artificial (la tosvoz), una línea evolutiva teleológica-instrumental y otra línea "desechada", etc. En fin, no son dobles de los humanos, sino de sí mismos. De hecho, su fisonomía teratológica no mimetiza la humana. Los "torsos", "piernas", "rostros," mencionados por el narrador y los exploradores son metáforas provisionales. El topónimo bíblico "Edén" queda evacuado de toda alusión alegórica a un modelo originario, sólo resta la marca irónica. El ser humano no aparece en esta novela como un original duplicable por doble extraterrestre alguno. Si no que ya se revela tan "doble" como los habitantes de Edén. Ellos se duplican a ellos mismos en su industria biónica, son su propia duplicación diferenciante; sólo de esa manera paralela remiten a los humanos. Como el acto del mimo, según Mallarmé-según-Derrida, "Estamos ante una mímica que no imita a nada, ante, si se puede decir, un doble que no redobla a ningún simple, que nada previene, nada que no sea ya en todo caso un doble."⁹

El doble "desechado" que vemos al final de la novela se halla suspendido entre el origen y la finalidad. No pertenece a ninguno de los dos términos. Rehúsa instrumentalizarse según un

sentido determinado. Es un *entre-doble*. En el capítulo final de *Edén* el doble "escritural" se nos presenta como un alienígena suspendido entre la posición de desertor desechado por su mundo y la de participante apático en el contacto con los humanos, una extraña quietud, ni activa ni pasiva, le sobrecoje. Se niega a acompañar a los científicos en su partida de retorno. Quizás se niega a servir de instrumento de una economía de la experimentación y el descubrimiento utilitarios como la de los cosmonautas. Permanece en estado contemplativo al pie de los tubos de escape de la nave, la cual además debe detonar una carga nuclear para atravesar la barrera con que las autoridades del planeta Edén han querido apresarla. El doble desertor perece, inmolado, durante el despegue de la nave, ante el silencio angustioso de los cosmonautas humanos que lo contemplan desde la cabina. Sólo se miran a los rostros. Nadie comenta nada. Han debido sacrificarlo, en cierto modo, para proseguir con sus planes de retorno a la Tierra. Han pactado una comunidad inconfesable con el doble escritural, con su doble persona mortal, tan propia y tan ajena.

Podemos adoptar esta figura del doble extraterrestre proporcionada por la novela de Stanislaw Lem como emblema de la otredad suspendida, de la duplicación asimétrica, continuamente incompleta y por tanto, renovable, abierta hacia la muerte y la vida, lo humano y lo inhumano, lo orgánico y lo inorgánico, lo tecnológico y lo natural, el sentido y la ausencia de sentido, la actividad y la pasividad, en que hallamos al cuerpo en general, al menos en las prácticas literarias abordadas en los ensayos que siguen a continuación. Si tomamos la metáfora de la caricia que titula la colección de

ensayos y sirve de leitmotiv a uno de ellos, veremos aquí cuerpos que se construyen mediante diversos acoplamientos y ensamblajes escriturales, en interrumpida pero incesante caricia de sus dobles alienígenas o prostéticos: el lenguaje, la divinidad, los demonios, los objetos, las máquinas, los prójimos, los egos, los placeres, y por supuesto, siempre, el dolor, el goce, la muerte, y el horror que mancomunan a todos los cuerpos y las almas, y desde donde único se redimen, según le recuerda Bataille al mundo contemporáneo. En el ensayo final quedará más que implícita la connotación política de estas maneras de escribir el cuerpo.

¹ El ejemplo *amatar* por *matar* y las acepciones 1 y 2 provienen de *Vox. Diccionario General Ilustrado de la Lengua Española*, Samuel Gili Gaya, ed. (Barcelona: Bibliograf, 1976).

² Cf. Jacques Derrida, *De la gramatología* (México: Siglo XXI, 1971), parte II, cap. 2. Más comentarios similares en, *Positions*, trad. por Alan Bass (Chicago: The University of Chicago Press, 1981). Sobre el doble, ver "La doble sesión" y "La diseminación", en *La diseminación* (Madrid: Editorial Fundamentos: 1975).

³ Jacques Derrida, "La diseminación", en op. cit., pp. 533-534.

⁴ Allucquére Rosanne (Sandy) Stone, "Split Subjects, Not Atoms; or, How I Fell in Love with My Prosthesis", en *Configurations*, no.1, Winter 1994. Poco después de escribir este trabajo se publicó una versión del mismo ensayo en *The Cyborg Handbook*

(London: Routledge, 1995) editado por Chris Hables Gray, Heidi Figueroa Sarriera y Steven Mentor.

⁵ Sobre la economía, la imperiosidad del sacrificio, la muerte, la abyección, la teratología (estudios de la monstruosidad o "miseria de la forma") y las comunidades secretas según Georges Bataille, ver su "Dossier de l'œil pineal", sus "Essais de sociologie" (entre ellos "Le sacrifice") y los trabajos del "College de Sociologie", en *Œuvres complètes II. Écrits posthumes 1922-1940* (Paris: Gallimard, 1970); también en el Tomo VII de la misma edición de obras completas: *La parte maudite*, entre otros. En *L'écriture et la différence* (Paris: Éditions du Seuil, 1967) Jacques Derrida estudia el paradójico hegelianismo "sin reservas" de Bataille.

⁶ Maurice Blanchot, *La Communauté inavouable* (Paris: Editions de Minuit, 1983).

⁷ Stanislaw Lem, *Edén* (Madrid: Alianza Editorial, 1991), pp. 310-311.

⁸ Ver, entre otros, la conferencia del 22 de enero de 1938 en el Collège de Sociologie, en op. cit., Tomo II, pp. 307 y ss.

⁹ Jacques Derrida, "La doble sesión", en op. cit., p. 312.

Acariciarás el objeto como a ti mismo (Para un cuerpo inhumano)

Lo que se acaricia no se toca, hablando con propiedad. No es la vellosidad ni la tibieza de esta mano lo que se ofrece en el contacto que busca la caricia. Es esta búsqueda de la caricia lo que constituye su esencia, por el preciso hecho de que la caricia no sabe qué es lo que busca. Ese "no saber", ese desorden fundamental, le es esencial. Ella es como un juego con algo que se oculta, un juego absoluto sin proyecto ni plan, no con aquello que pueda devenir nuestro, y ser nosotros, sino con alguna otra cosa, siempre otra, siempre inaccesible, siempre por venir. Y la caricia es la espera de ese porvenir puro sin contenido.
—Emmanuel Lévinas, *El tiempo y el otro*.

La caricia del objeto.

La literatura contemporánea ha abordado mejor que nadie la moderna política de la caricia y sus implicaciones en la construcción de corporalidades.

Del inmenso laboratorio literario podemos extraer episodios paradigmáticos. El Benny de *La guaracha del Macho Camacho* de Luis Rafael Sánchez, halla en el Ferrari que le ha regalado su "papi" una extática prótesis masturbatoria. Las torpes caricias de Benny Reinosa invocan cada noche el Ferrari. Metamorfosea así su "pensamiento" hebefrénico de frases *ready-made* y sus inertes carnes fofas en un gran fetiche erótico, cual Narciso que se descubre bello en los espejismos metálicos de su automóvil: "...y es a voltear el corpachón para enfrentarse a la pared decorada con espejo sobre la que se recorta el cuerpo policromo, polifacético, polifónico, poliforme, polipétalo, polivalente de su Ferrari."¹ / "Ferrari cromado, Ferrari cerado, Ferrari niquelado, Ferrari interceptado por los besos confusos de Benny, Ferrari roturado, Ferrari penetrado por el deseo de Benny, el depósito de gasolina desgajado por el deseo de Benny..."² Por otra parte, el Benny de la novela *V.*, de Thomas Pynchon, también fofo y feo, tiene su suerte de affair con un M.G. reluciente, espejado, pero no es él el *gran masturbador*, sino su amiga Rachel, la dueña del auto que le ha regalado un "daddy" querendón, pues este Benny la sorprende murmurándole palabras de amor al M.G. y disponiéndose a realizar una maniobra extraña con la palanca de cambios que Rachel acaricia con mano blanca y tremorosa. Benny Profane, más que celos, siente temor de enamorarse de una mujer-carro, pues la Rachel resulta inseparable de su M.G. No es Rachel quien seduce y perturba a Benny Profane, sino la Rachel-M.G.

Tanto Rachel como el Benny Reinosa de *La guaracha* son centauros de su época. Pero sus cuerpos-automóviles no remiten a la teratología mítica de una otredad arcaica cualquiera, más bien constituyen

prótesis narcisísticas de sus propios cuerpos. Capacitan la metamorfosis de sus cuerpos en tanto objetos seductores, en tanto mutaciones evolutivas de su cuerpo-imagen o *body-image* demasiado humana. La humanidad restante en los cuerpos de Rachel y Benny Reinosa deja de ser subjetivable como deseo, no porque sus conciencias subjetivas resulten enajenadas de sus cuerpos, o porque carezcan de un *cuerpo-para-sí* según lo explicaría alguna "deprimente teoría de la alienación"³ 'marxista', sino debido a la carencia o insuficiencia de la subjetivación social disponible, del sujeto moderno mismo para producirse en *su* deseo, al hacerlo en un deseo demasiado *suyo*, pobremente *suyo*. Los centauros antiguos se componían de dos piezas: la parte humana proveía el polo narcisístico, cristalizante, mientras que la parte equina brindaba el polo fluído, propiamente teratológico, del conjunto. En los episodios de Rachel y Benny Profane y de Benny Reinosa, la parte "humana" es la que alude a lo propiamente teratológico⁴—Rachel es una inanimada muñequita pelirroja que literalmente vive en su M.G. en desplazamiento continuo, en amnesia voluntaria con respecto a todo espacio social, mientras que Benny Reinosa luce repetitivamente fofo y hebefrénico. El polo cristalizante, normalizante, lo proveen los respectivos automóviles con sus espejadas superficies aceradas y cromadas. En todo caso, nos proponemos leer en estos personajes, no un episodio deprimente de alienación, sino inquietantes instancias de mutación inhumanizante, y como veremos, insuficientemente inhumanizante para nuestro gusto. Ciertamente es que las ficciones de Sánchez y Pynchon inscriben una lectura deprimente, al menos dentro de un registro interpretativo posible. El

registro satírico-social de *La guaracha* hace descender a Benny la escalera de la perdición moral: comienza como irresponsable chico rico de Papá, de enajenado político pasa a sodomizador de Ferraris, y termina como vulgar arrollador de niños, malvado asesino del volante. A su vez, el Benny de V., después de espiar las caricias otorgadas por Rachel al M.G., prefiere no observar lo que ella se presta a hacer con la palanca de cambios y se aleja disgustado, despechado, para dedicar toda la noche a clavar condones en las puertas de las cabañas circundantes, imaginando ser una especie de Angel Exterminador. Pero el registro intertextual que aquí elaboramos nos permite contribuir al libre juego del sentido, conscientes de que toda interpretación es a fin de cuentas, montaje. Nos permite afirmar que Benny Reinoso, en su Ferrari, y Rachel en su M.G. acceden, o al menos apuntan, a la superficie jeroglífica del objeto seductor ante la nulidad del sujeto deseante moderno.

Según Baudrillard, la modernidad sólo se radicaliza al abrirse a sí misma ante el destino del objeto, pues "...hoy, la posición de sujeto ha pasado a ser simplemente insostenible. Nadie es capaz actualmente de asumirse a sí mismo como sujeto de poder, sujeto de saber, sujeto de la historia." De esta manera, añade..."La única estrategia posible es la del objeto. Hay que entender ahí no el objeto 'alienado' y en vías de desalienación, el objeto dominado que reivindicaría una autonomía de sujeto, sino el objeto que desafía al sujeto, que le remite a su posición imposible de sujeto." Dicha estrategia descarta cualquier fantasía de reapropiación o autonomía para sostenerse en la superficie impenetrable, insubjetivable y por tanto, insujetable e insubordinable del objeto:

Es el espejo. Es lo que remite al sujeto a su transparencia mortal. Y si puede fascinarle y seducirle, es precisamente porque no irradia una sustancia o una significación propia. El objeto puro es soberano porque es aquello sobre lo cual la soberanía del otro acaba por romperse y caer en su propia trampa. El cristal se venga.⁵

Los autos, en tanto prótesis narcisizantes de sus consortes, realizan una doble operación: atrapan sus respectivas subjetividades aporéticas en la fantasía desilusionada del deseo propio, pero también les conducen al goce soberano y extático de su propio destino de objeto, al flujo del deseo insubjetivado. Benny y Rachel no sólo son grandes masturbadores, sino que son masturbadores con auto. Pero cuando Benny sodomiza (al menos imaginariamente) por el tanque de la gasolina a su Ferrari, o cuando Rachel se monta sobre la palanca de cambios de su M.G., no solo jinetean el gran ídolo fálico del pasado siglo veinte, el automóvil, sino que incurren, si bien de manera algo lujuriosa, en lo que Marx llamó el fetichismo de la mercancía, pues el automóvil ha resultado ser también el ícono por excelencia de la potencia misma de la mercancía en nuestra época.

Deseamos aprovechar esta obligada intertextualidad con *El Capital*, para disociarnos lo más posible de una de las posibles lecturas marxianas de la teoría de la alienación. Se trata de cierta perspectiva nostálgicamente naturalista de Marx según la cual es enajenante establecer cualquier relación fetichista con la mercancía, es decir, cualquier relación que exceda o se aparte de su empleo socialmente 'útil' (i.e., lo que hace Rachel con su M.G.), pues encubre, disfraza y arrebató la conciencia necesaria de que cualquier valor que se le otorgue a la

mercancía, aparte del consabido valor de uso, proviene del valor añadido por el trabajo humano en el marco de unas determinadas relaciones sociales de producción. Según Marx ese valor añadido, el cual cristaliza el valor abstracto del trabajo humano colectivo, y en el que se funda el propio carácter de la mercancía, en tanto objeto de valor de cambio, es fuente de toda suerte de atribuciones misteriosas. Se presenta como un *jeroglífico* sobre la frente de la mercancía⁶ ante el cual se debe ejercer una exégesis vigilante, demostrando la causalidad real a la cual remite:

El carácter misterioso de la forma mercancía estriba, por tanto, pura y simplemente, en que proyecta ante los hombres el carácter social del trabajo de éstos *como si* fuese un carácter material de los propios productos de su trabajo, un don natural social de estos objetos y *como si*, por tanto, la relación social que media entre los productores y el trabajo colectivo de la sociedad fuese una relación social establecida entre los mismos objetos, al margen de sus productores.⁷

Para Marx, ese "como si" es efecto de simulación derivado *causalmente* de la estructura del capital de la cual él descubre el centro determinante: las relaciones sociales de producción específicas. En el centro de su andamiaje yacen las relaciones entre los sujetos productivos, en relación a su vez con una naturaleza que se les presenta como puro objeto. Dada esa concepción estructural, los sujetos productivos quedarán ajenos a su producción, alienados frente a la propia producción de su humanidad en todo momento en que actúen *sin conciencia* de ese centro estructural. El papel del intelectual con conciencia será el de inyectarle su conciencia crítica a un sujeto

revolucionario potencial temporalmente desvalido bajo el efecto de una 'falsa conciencia'. La desveladora conciencia crítica del marxista entonces levantaría el velo de las creencias fetichistas, derrocaría el becerro de oro de la mercancía, para señalar la base central y determinante de la realidad en la cual se verifica la sustancia humana previamente enajenada: el trabajo productivo. Ni siquiera un siglo después de su formulación en *El capital*, uno de los máximos exponentes de aquello que hoy llamaríamos la teoría cultural marxista, Fredric Jameson, se desvía un ápice de esa narración salvífica. Según importantes textos de Jameson, al igual que para Marx, las mercancías y la red de relaciones que entretujan entre sí, se siguen presentando "como si" fueran algo "objetivo" pero, dice:

Yet paradoxically, this illusion of objectivity forms the very existential fabric of our lives, which are characterized by belief in this reified appearance (fetichism is a form of belief) and which are wholly absorbed with the acquisition and consumption of commodities in general. The reality of social life, on the other hand, lies in the labor process itself, in the transparency of human work [...]. But in our own society, this truth of social life is concealed, and can be made visible only mediately through critical analysis."⁸

Lo que no dice aquí Jameson es que igual es una creencia más ("a form of belief") ese centro de absoluta transparencia y determinabilidad en el cual ubica la particular abstracción ideológica de eso que llama "trabajo humano." Esta centralidad absoluta cobra su contraparte a manera de una superstición contra los maleficios del simulacro o "fantasma." No

cambia lo supersticioso de tal colocación el intento significativo de anexarla además a la perspectiva transparentadora, develadora de la conciencia crítica. Es siempre interesante ver como en este tipo de enunciado marxista no se escatima en igualar, identificar, reducir la supuesta posición céntrica del concepto "trabajo humano" a la posición central también otorgada al sujeto (la "conciencia crítica") que piensa ese concepto. Como vemos, tal centro se convierte así en la guarida reflexiva misma del sujeto hegeliano de la historia, el gran sujeto originador, patriarcal e inseminante que precisamente ha sido desbancado en nuestros días (si dejamos de mencionar incontables momentos previos) por el pensamiento descentrador al cual hoy se le suelen poner motes confusamente despectivos (i.e., "¡postestructuralista!", "¡postmodernista!", términos a veces entonados con el mismo afán acusador y confuso con que antes se gritaba "subversivo", "comunista", "pequeño-burgués", etc., desde un campo u otro del zoológico político). Dicho centro queda desencajado de su eje metafísico ante la demostración de su radical ausencia, de la imposibilidad actual de una instancia que, como Dios, lo determine todo, excluida ella misma de toda determinación por un escamoteo que hoy cierra los ojos ante su propia finta de prestidigitación vulgar. En verdad, se dificulta ante el discurso el intento de elaborar una estructura sin centro, pues el lenguaje todo parece girar en torno al deseo imposible de un centro. Mas por ello mismo, cualquier centro que se pretende fundador-articulador de una estructura se revela ante todo como una función discursiva, como una posición de signos sustituibles sin más referente que su propia función. Ese centro solicitado por el

lenguaje no puede ser pensado como presencia del sujeto más allá del lenguaje, como lugar natural fijo con realidad independiente, sino, en palabras de Jacques Derrida, como un "no-lugar en el que se juega infinitamente la sustitución de los signos" dentro de sistemas de diferencias. En suma, "la ausencia de significado trascendental extiende al infinito el campo y el juego de la significación".⁹ Una vez el sujeto productor deviene mero producto sígnico de una estructura sin centro posible, vemos que los jeroglíficos exhibidos en sus frentes por las mercancías relatan la fascinación sin fin del objeto y sólo reflejan como una ficción más toda exégesis de la desalienación que pretenda remitir causalmente tales signos al sujeto de la producción. Pues el sujeto es un reflejo sobre el espejo que la mercancía le presenta.

Dadas estas circunstancias, cualquier teoría de la alienación afincada en la restitución o preservación de un centro de transparencia no alienada sólo puede presentarse como un acta acusatoria y moralizante ante el libre gozo de ese fetichismo de la mercancía que la desvía de sus empleos socialmente "útiles" o condonables, cual el fetichismo de Benny o Rachel. No otra cosa, salvando las diferentes intensidades o consecuencias creativas, han practicado desde la literatura y el arte Charles Baudelaire, Rubén Darío, los surrealistas y tantos otros. Ellos transformaron en laboratorio creativo su *affaire* estético y estético-erótico con el enigma del objeto (en tanto manifestación fetichista de la mercancía).

Resultaría mucho más creativa y sensible una teoría marxiana de la alienación que partiera, no del presupuesto de un fundamento central determinante del cual se separaría la falsa conciencia cual aspa centrífuga, sino que partiera o arrancara,

precisamente de la alienación como fijación o programación de las conciencias dentro de un conjunto determinante de condiciones de lo real. Entonces la labor de desalienación a la cual contribuirían los intelectuales tendría más que ver con la elaboración de herramientas críticas en cuanto líneas de fuga con respecto a las subjetivaciones subordinantes vinculadas a las formas de opresión. Entonces criticar sería algo más efectivo e interesante que simplemente "llevarle la verdad y la conciencia" o repararles las "memorias rotas" a unos oprimidos a quienes una práctica condescendiente ha tendido a reproducir una vez y otra como subalternos seguidores de las élites esclarecidas. Una vez *criticada* la crítica perseguidora de las "falsas conciencias", las supuestas prácticas fetichistas podrían apreciarse en toda su compleja y ambigua creatividad, podría considerarse que los fantasmas, los simulacros y las máscaras viven también *sus* profundas verdades, las verdades fugitivas y nómadas confeccionadas históricamente por el deseo. Cabe anotar además que los textos de Marx no permanecen necesariamente ajenos a una incorporación de las verdades del fetichismo fantasmático.¹⁰

Llegados a este punto debemos aclarar que, visto como desviación del empleo socialmente útil de la mercancía al otorgársele a ésta valores intrínsecos y misteriosos, es decir, como anti-consumo o "consumo perverso" del producto social del trabajo en cuanto tal, el fetichismo de la mercancía nada tiene que ver con el consumismo. Este último consiste en una compulsión de adaptación automática, de conformidad saturada a la oferta de la mercancía y sus dictados. El consumismo es un reflejo, una respuesta condicionada, el fetichismo, en cambio, es una

mutación perversa de la relación con el objeto, y por tanto, objetivamente creativa.

Se aducirá que hay cierta tristeza en Rachel. Resulta que el M.G. no habla, y por tanto ella le implora a Benny Profane, no la relación fálica que el auto ya le provee, sino que sencillamente sea su amigo y converse mientras ella conduce su máquina muda ("'Benny.' she cried —a little cry— 'be my friend, is all'"). Benny Reinosa en *La guaracha*, por otro lado, más que en la tristeza, se abisma gracias a la relación autista con su auto, en un autodesprecio homicida (¡valga la redundancia robótica!). Ambos casos nos permiten afirmar, para parafrasear un lema de *La guaracha*, que *algo no funciona*. Y lo que *no funciona*, o *no fluye* es el aspecto subjetivante de la relación con el objeto. Esta relación todavía se realiza como dualidad sujeto-objeto dado el carácter de prótesis narcisizante que asume la máquina. Se presenta un narcisismo inconsumado. El sujeto, en la intransitividad de su espejismo, queda suspendido sobre el cuerpo-imagen que le devuelve una máquina todavía subordinada a la dualidad reflexiva sujeto-objeto. Queda preso de su cuerpo-imagen, de su imagen de sí, y por tanto, de su triste alma subjetiva autorepresentada, siempre disminuída por la carencia de otredad a pesar de la tentativa de mutación implícita en la relación perversa con la máquina, a pesar de la inquietante promesa de lo inhumano prefigurada en el pálido temblor con que la mano de Rachel se dispone a acariciar la palanca de su M.G.

¿Cuál es la promesa de lo inhumano? ¿Cuál la mutación contenida en la perversión de la máquina? Las respuestas más directas sólo se nos ofrecen a manera de digresiones que reconducen a sus interrogantes.

El cuerpo indiscreto

El cuerpo discreto, estrictamente individualizable, enumerable, contenido en los límites, no sólo de su piel literal epidérmica, o de su misma organicidad, sino recluso también en su imagen representable, su identidad, su persona cívica y psíquica, su género y el sujeto del cual emanaría todo el discurso que lo "refleja" en su conocimiento y deseo, hoy día se desintegra, precisamente porque siempre, de alguna manera, se hubo disuelto o nunca dejó de hacerlo. Si bien se pueden situar instancias desintegradoras del cuerpo discreto en innumerables momentos históricos, este siglo presenta la novedad de tematizar el proceso con profusión discursiva y estética. Se imponen también en el mismo afán tematizador las vías experimentales y tecnológicas de elaboración del cuerpo indiscreto mediante la ruptura de límites conceptuales y la permeabilización de todo tipo de membranas sensibles y pensables según realizadas por diversidad de prácticas cotidianas, artísticas y científicas. Ya en 1951 Maurice Merleau-Ponty nombró el cuerpo entre los tres paradigmas del novecientos (siendo los otros dos la política y el lenguaje) y declaró: "Para muchos pensadores, a finales del xix, el cuerpo era un trozo de materia, un haz de mecanismos. El siglo xx ha restaurado y profundizado la noción de la carne, es decir, el cuerpo animado."¹¹ Su propia noción de "la carne del mundo"¹², en tanto tramiado puramente diferencial, anterior a las propias diferencias oposicionales que posibilita (i.e.: interior/ exterior, sujeto/ objeto, alma/ cuerpo, humano/ inhumano, etc.), constituye ella misma una metáfora explanatoria del cuerpo

indiscreto.¹³ No se trata entonces meramente de que en esta centuria, y en especial, durante las últimas décadas se hable mucho del cuerpo, lo cual no deja de ser cierto, sino de que se intensifica el trabajo de destrucción del cuerpo discreto. El arte, la industria de la imagen y la tecnología se encargan de ello desde comienzos de siglo. Es más reciente la proliferación de estudios académicos interdisciplinarios en torno al cuerpo, pero su resultado neto coincide en la elaboración de metáforas y conceptos que apuntan hacia un cuerpo indiscreto, es decir, hacia las corporalidades en tanto ensamblajes constructivos diseminados.¹⁴ Sin embargo, la saturación casi publicitaria del tema, puede llevar a una ontologización del paradigma corporal, aun en aquellos escritores lo suficientemente inconformes como para no atarse a una metafísica naturalista del cuerpo. Algo similar ocurrió con el paradigma de lo 'económico-social' en la *sociología de la literatura* y con la 'estructura' en el caso del *estructuralismo literario*. Ahora le corresponde al 'cuerpo', con el llamado *Body Criticism*. Bastaría examinar un ejemplo muy pertinente de esta ontologización-por-agotamiento-del-paradigma. Beverly Allen dedica un interesante artículo, con el inspirador título "Paralysis, Crutches, Wings: Italian Feminisms and Transculturation", a examinar las aporías de la traducción de textos feministas italianos al inglés. En el curso del desarrollo de los argumentos que vinculan (convincientemente) algunas dificultades de traducción a las prácticas corporales y teóricas de feministas italianas, el texto intercala el estribillo (con una frecuencia similar a los mecánicos estribillos del *rap music*): "the body is the final site of ideology"¹⁵. Esta sola frase, reiterada numerosas veces a lo largo

del texto sin mayor explicación, a pesar de su atractivo estilístico, ya aboca a un reduccionismo del cuerpo por sí sola, y es sintomática la estrategia empleada. "El cuerpo es el sitio final de la ideología" constituiría la traducción idónea, pues la palabra 'sitio' ofrece en español los dos sentidos de 'lugar' y 'cerco o círculo de fuerzas militares sobre un cuerpo urbano'. De hecho, al final del ensayo se asocia 'site' al italiano 'cerchio di carne': es decir, el 'final site' expresa el círculo de carne de la ideología: su círculo, su principio y fin, también el espacio determinante-determinado en la que se le atrapa junto al cuerpo. Si obviamos una merecida crítica del propio concepto de ideología, vemos que se afirma que toda ideología (entiéndanse las prácticas simbólicas, etc., remitidas reductivamente a la esfera de lo 'ideal') a fin de cuentas va a parar, o se las tiene que ver, con el cuerpo. Hay aquí, tanto una teleología como una escatología del cuerpo: éste es finalidad (meta) del conocer y final (desenlace) del saber. Como si se dijera: dejémonos de rodeos, se empieza y se termina en el cuerpo. Pero adelantemos la pregunta: ¿para qué salirse del cuerpo en primer lugar, si se va a regresar a él? Según lo articula la frase *rapeada* en el artículo de Allen, entonces, la llamada ideología es la superestructura determinada, mientras el cuerpo es la estructura determinante (infraestructura): "the final site". Allen nos devuelve así a los dualismos 'dialécticos' de algún 'marxismo' y a la vieja "determinación en última instancia". Este dualismo, facilitado por el discutible concepto de ideología, en verdad reduce la noción del cuerpo, de la misma manera en que cierto 'marxismo' redujo la noción de economía al colocarla en el centro unilateralmente determinante de la estructura. Nuestro problema entonces, con la sentencia "the

body is the final site of ideology", no reside en "the body" o el cuerpo, sino en su contraposición dual con la llamada ideología: por un lado el efecto ideológico, por otro la causa corporal. Con este corte digital en verdad es el cuerpo quien resulta sitiado, cercado por la ideología. No en vano declaraba Foucault: "el alma es la prisión del cuerpo". Asignar toda la serie de prácticas simbólicas y discursivas al reino flotante de la ideología conlleva reducir la noción del cuerpo justo a un sitio: el de la biología en su más estrecha denominación mecanicista u organicista. Y al tiempo que se opera la reducción, se devuelve la ideología a ese sitio, al círculo de carne de un materialismo truncado por la propia maniobra dialéctica. El ensayo en su conjunto no lleva dichas implicaciones todo lo lejos que temeríamos, pues más adelante se toma la precaución de incluir en la noción de cuerpo el pensamiento al hablarse de "...the body as a whole with all its functions, thought included". Pero dicho gesto se debilita al retornar el estribillo una vez más, ahora juntando en trazo circular el *principio* con el fin: "The body is the *initial* site of ideology".¹⁶ El pensamiento, que había sido incluido por un momento en la corporalidad, queda arrancado y atrapado de nuevo por la ideología. Sin pretender desconocer la eficacia y la elegancia del argumento central del ensayo de Allen, analizamos estas invocaciones de la presencia originaria del cuerpo no determinado para mostrar, justamente, la saturación ontologizante que puede sufrir la noción de *cuerpo*. Además la muestra nos permite demarcar *el espacio no ocupado* por el cuerpo indiscreto que buscamos. El cuerpo indiscreto no es un lugar; sólo un lugar *no-lugar* al estilo del castillo interior de Teresa de Avila, el cual venciera el sitio impuesto por la diada interior-

exterior,¹⁷ sólo un 'lugar' así proveería la metáfora espacial del cuerpo indiscreto.

Retomemos la sugerencia bergsoniana del cuerpo como una imagen más *entre* imágenes con la función de actuar además en tanto imagen *de* imágenes.¹⁸ Desde esa perspectiva es pensable una imagen del cuerpo (cuerpo-imagen o *body-image*) que además es un cuerpo de imágenes (imagen-cuerpo). El cuerpo-imagen es representable y situable como identidad discreta, pero no así la imagen-cuerpo, constituida en el tránsito entre imágenes de la sensación, la percepción y la memoria, como imagen de imágenes que no puede ser reducida a ninguna de ellas, ni a su suma imposible, ni siquiera a la imagen representable del cuerpo (el *body-image*), pues esta última es sólo una entre incontables otras que pasan por la imagen-cuerpo. Queda en la paradoja de tener que comportarse como una imagen no-imaginable; sólo transcurre en ese espacio paradójico, pues no puede dejar de ser en sí misma otra cosa que una imagen aunque se construye en el flujo inimaginable de todas las imágenes. No existe una materia previa a la imagen que la produciría sin participar de ella, nos demuestra Bergson. No hay un cuerpo pre-imaginario. Entonces, esa imagen, aunque no se reduce jamás a la imagen representable, a su reflejo, no puede ser otra cosa que imagen de las imágenes: imagen-cuerpo.

Esa no-localización del cuerpo en el cerco espacial de la representación a pesar de pertenecer íntimamente a ella es quizás pensable en su fluidez, no como el flujo unidireccional del río hacia el mar ("que es el morir"), sino como los flujos omnidireccionales de un delta que desemboca siempre en otros deltas y en otros, cada uno

anunciando un océano al cual no se arriba. Inspira esta metáfora del delta el título del libro de relatos de Anaïs Nin, *Delta of Venus*, donde se elabora un erotismo descentrado. Ello se emblemiza en el cuento "Mathilde", en el cual la protagonista se libra de la secreta obsesión de su amante Antonio con los cuchillos y las vaginas. Gracias a la atracción ejercida por sus poderosos senos ella logrará desgenitalizar y desarmar la destructividad fálica de Antonio.¹⁹ El amante psicópata olvidará su obsesión de acuchillador mientras permanezca entre los senos de Mathilde. El cuerpo-delta permitiría pensar además el erotismo como flujo y desplazamiento, más que como movimiento circunscrito a una dialéctica binaria, es decir, a una estricta fusión de dos seres en uno: tal fusión binaria no constituiría el final ni el principio, sino un lugar de paso hacia el laberinto de la alteridad. Quizás dos cuerpos discretos se funden en uno. Pero dos cuerpos indiscretos se multiplican gracias a su fusión.

La orgía como metáfora

Es posible que la fascinación de la orgía (practicada en los conciertos masivos de salsa y rock o en la recámara del libertino) no la ejerzan la promiscuidad o el instinto de gregariedad, sino el flujo, el desplazamiento de energía, y con ella, de las identidades subjetivas. La esencia de la orgía entonces no es el amontonamiento, sino el desplazamiento del cuerpo-imagen, es decir, del imaginario del sujeto corporal. La orgía es, para la masa o para el libertino, como el *collage* para los surrealistas. "No es la cola la que hace el *collage*" ("ce n'est pas la colle qui fait le collage") —dirá Max Ernst y lo aclarará de la siguiente

manera:

Una realidad ya hecha, cuya ingenua finalidad parece establecida para siempre (un paraguas), que de pronto se enfrente a otra realidad muy distante y no menos absurda (una máquina de coser) en un lugar donde ambas deben sentirse extrañas (en una mesa de disección), escapará por tal causa a su ingenua finalidad y a su identidad; pasará de su absoluto falso, *mediante el rodeo de un relativo*, a un absoluto nuevo, verdadero y poético: paraguas y máquina de coser harán el amor.²⁰

Y más adelante Ernst cita a André Breton sobre la función del *collage*: "Quien sabe si, de este modo, no nos preparamos para escapar algún día al principio de identidad". De lo que se trata es de la circulación misma del sentido, de la elaboración de sentidos nuevos, verdaderos en la medida en que realizan una *poiesis* a partir del movimiento creado ("el rodeo") con la dislocación-yuxtaposición de los sentidos absolutos (es decir, falsos). Es, en fin, esa traslación del sentido, en la doble acepción de la palabra *sentido*, como *sensación y significación*, lo que erotiza los cuerpos: vamos del cuerpo-imagen de la identidad a la imagen-cuerpo de la diseminación. Más que transgresión, traslación.

Es posible que una de las mejores instancias de lo orgiástico como traslación en masa del sentido (*sensación y significación*) la provea *Gravity's Rainbow*, novela de Thomas Pynchon, en pasajes como el siguiente, legible también como *collage* de objetos, letras y cuerpos:

Everyone is kind of aroused, Thanatz is sitting up on the bar having his own as yet unsheathed penis mouthed by one of the white-gloved

Wends. Two of the waiters kneel on deck lapping at the juicy genitals of a blonde in a wine velvet frock, who meantime is licking ardently the tall and shiny French heels of an elderly lady in lemon organza busy fastening felt-lined silver manacles to the wrists of her escort, a major of the Yugoslav artillery in dress uniform, who kneels with nose and tongue between the bruised buttocks of a long legged ballerina from Paris, holding up her silk skirt for him with docile fingertips while her companion, a tall Swiss divorcée in tight-laced leather corselette and black Russian boots, undoes the top of her friend's gown and skillfully begins to lash at her bared breasts with the stems of half a dozen roses, red as the beads of blood which spring up and soon are shaking off the ends of her siff nipples to splash into the eager mouth of another Wend who's being jerked off by a retired Dutch banker sitting on the deck, shoes and socks just removed by two adorable schoolgirls, twin sisters in fact, in identical dresses of flowered voile, with each of the banker's big toes inserted now into a downy little furrow as they lie forward along his legs kissing his shaggy stomach, pretty twin bottoms arched to receive in their anal openings the cocks of the two waiters who have but lately been, if you recall, eating that juicy blonde in that velvet dress back down the Oder River a ways...²¹

Importa subrayar que esta tripulación de orgiastas improvisados pertenece al buque Anubis, el cual navega sin rumbo fijo por el sistema fluvial de Alemania del norte durante el paréntesis político, también flotante, del periodo de la ocupación militar aliada. Resalta la liquidez de la sintaxis, de las

aliteraciones consonantes (s, w, etc.), de los cuerpos y objetos inanimados conectados entre sí y, en fin, de las imágenes que se disuelven unas en otras sin ser borradas por la rápida sucesión, sino más bien arrastradas por la corriente. El collage es orgía, la orgía es collage: imágenes cuerpo forjadas en la traslación poética. Transitividad corporal. Este caso nos ayuda a definir el erotismo como tránsito entre la imagen en su representabilidad y su otredad irrepresentable, otredad que no puede ser un referente imposiblemente anterior a la imagen, un centro exterior a la estructura imaginaria, sino otra imagen, la imagen de la imagen que *le hace* cuerpo, simulación de la simulación que la hace siempre otra: imagen-cuerpo implicada en el paso mismo del sentido. Al importar sólo la transitividad, se comprende entonces que acaso las orgías en dúo o en solitario produzcan incluso mayor sensibilidad, es decir, mayor intensidad por persona. Sólo en el momento en que el sentido se fija, se programa, se regresa entonces a la identidad inscrita para siempre, como ha dicho Ernst. Se acaba también la transitividad erótica y se regresa al cuerpo discretamente subjetivo, con alma demasiado cívica y humana.

Las inhumanidades

La caricia del objeto, el cuerpo indiscreto y la orgía-collage antes comentados nos brindan un 'mobiliario' conceptual para pensar el espacio del cuerpo *inhumano* en tanto medida de la necesaria transitividad del cuerpo humano desde y hacia lo otro no-humano. La paradoja interesante es que el cuerpo nunca es humano, nunca se ofrece ya dado como

humano: viene de lo inhumano y va hacia lo inhumano, y en ese tránsito en el que nada está dado radica la ausencia siempre por colmarse a la que se le llama 'humanidad'. Desde la perspectiva de las relaciones entre los cuerpos, el humano trae consigo al nacer la marca de su animalidad, si algo dado trae. Pensemos dicha animalidad en su carácter de *animidad*, en oposición a la inanimidad. El cuerpo trae dada sólo su animidad. Dicha animidad deja de ser simple animalidad en la medida en que ejerce el ímpetu hacia lo otro en que necesita colmarse, su demanda de lo otro constituye su fuerza. Tal fuerza actúa como por precipitación, por tanto, nunca queda dada por otra cosa que no sea el declive que provoca su precipitación, es decir, su nunca estar donde demanda estar. La otredad hacia la cual se precipita siempre deberá ser otra. Por ello un cuerpo es humano sólo en la medida en que no se siente humano sin precipitarse hacia lo otro. A ese ocupar lo otro siempre vacante se le puede llamar cultura, en la medida en que ocupar es cultivar, construir, inscribir. Ese otro se anima en el tránsito de ser ocupado por el cuerpo humano, pero también se inanima como inscripción ya dada y fijada en el momento de quedar plenamente ocupado, es decir, de no provocar ya la vacante o el precipicio hacia el cual se vuelca la animidad nunca completa del humano, al no precipitar su fuerza. Lo humano entonces, nunca es tan *inhumano* como cuando se presenta ya colmado, instituido, dado para siempre en su mera presencia. Y ése es el carácter del humanismo occidental, presentarse como ya inscrito, sustituyendo la fuerza de la demanda dada en su incumplimiento mismo, con la fuerza de la satisfacción adquirida en la certeza del mero cumplimiento de la necesidad, llámesele

deseo de progreso, deseo de poder o lo que fuera. Se confunde la fuerza de la demanda con la satisfacción de la fuerza, lo cual equivale a confundir la vida con la muerte en vida. Por ello se ha señalado en el fascismo uno de los cumplimientos nefastos del humanismo occidental, aunque tal señalamiento todavía le parezca contradictorio a algunos.

Si pasamos a la perspectiva ética de las elaboraciones de subjetividad entre los cuerpos, es decir, a las relaciones de personas, podemos pensar además, que la relación con *el* otro, es antes que nada relación con *lo* otro. Pues *el* otro aparece, como lo ha demostrado Lacan, en *eso* otro inanimado-animado que es el lenguaje. El lenguaje es el evento del tránsito mismo entre lo inscrito y lo no-inscrito, definido en la circulación diseminada de los signos en torno al referente siempre ausente, ante la presencia imposible de lo dado-dador de sentido al que remitiría una humanidad como cumplimiento de la palabra. Un pensamiento descentrado mostraría cómo la humanidad radicaría más en el incumplimiento de la Palabra, que en su cumplimiento salvífico. Visto así el lenguaje sostiene la inhumanidad otra en que se escenifica la humanidad del encuentro con el otro bajo la fuerza de la responsabilidad. La aparición del otro tiene que pasar por la otredad inanimada del lenguaje en la que el uno y el otro deben precipitarse en la corriente de fuerza de la construcción de su humanidad en tanto subjetividad. Este pensamiento se aviene con lo que sugiere Lévinas cuando dice: "Ser humano, ello significa: vivir como si uno no fuera un ser entre los seres. Como si, mediante la espiritualidad humana, se traspusiesen las categorías del ser, en 'otro que ser'. No sólo en un 'ser otro', ser otro es todavía ser. Lo 'otro que ser', en verdad, no posee un verbo

que designe el evento de su inquietud, de su des-inter-esarse [dés-inter-esement], de la puesta en cuestión de ese ser —o de ese 'serse' [esement]— del que está siendo [de l'étant]."²² Ese 'otro que ser' se intuye en el tránsito por lo otro inhumano en la humanidad del otro constituida como transición de ese mismo tránsito, cuyo escenario de pasaje por excelencia es el lenguaje. Y el lenguaje constituye el escenario de la aparición del otro en que transcurre el 'otro que ser' de lo humano aún en la semiosis de las cosas inanimadas hacia las que se anima la actividad humana animándolas e inanimándose en ellas, pues las cosas se constituyen, tal como también los sujetos, en el lenguaje.

Un ejemplo de la semiosis inanimada-animada de las cosas en que aparece el encuentro del uno y el otro es el vestido. Ultimamente se habla mucho (y con motivación fundada) sobre el *ciborg* u organismo cibernético. El ciborg, definido estrictamente, consta del acoplamiento de un cuerpo humano a un aparato tecnológico dentro de una relación homeostática, es decir, autorregulatoria, de tal manera que componen una nueva unidad híbrida y distinta de la suma de sus partes. Piénsese en *The Terminator*, en *Robocop* o en los ciborgs de *Blade Runner*, pero también piénsese en el usuario de una vacuna, una prótesis, órganos implantados, computadoras, televisores, etc. Todos somos ciborgs, concluye, por ejemplo, un reciente ensayo de Chris Hables Gray y Steven Mentor sobre ciborgología y política.²³ Como vemos, la anterior definición, en cierto modo operativa, se problematiza grandemente cuando se analizan sus inevitables derivaciones metafóricas. Una dificultad es que generalmente se piensa el ciborg dentro del marco de las oposiciones natural/artificial y animado/

inanimado, cuando las oposiciones verdaderamente significativas pudieran yacer en otra parte, por ejemplo: entre lo programado y lo no-programado, entre lo transparente y lo opaco, entre la alteridad falsa y la alteridad radical. Pero regresemos al vestido. El vestido es una prótesis que capacita la homeostasis corporal en varios sentidos: 1a) regula los flujos de calor y de humedad y 1b) regula los flujos semióticos (lingüísticos) en tanto código; 2) además de constituir una segunda piel en su función 1a, es también un segundo rostro en su función 1b. El vestido sirve muchas veces como rostro del cuerpo, junto a la gestualidad a la cual se integra, mientras que la cara ha venido a ser meramente el rostro de la cabeza, en la medida en que la subjetivación dual a que es sometida socialmente la lleva a separar la cabeza del cuerpo.²⁴ El vestido, en suma es un ejemplo del interfaz animado/inanimado o humano/inhumano, de la precipitación en lo otro, el pasaje de ese 'otro que ser' del cuerpo humano por el cual a su vez pasa la radical aparición del otro tan necesaria a la constitución de subjetividades: pues uno siempre *se viste de lo otro* para el otro. Y eso otro que es el vestido es siempre un 'otro que cuerpo' indisolublemente integrado al cuerpo, cual un *collage*. Es en el movimiento de *ser-inhumano* potenciado por el vestido en tanto flujo cosa-cuerpo y cuerpo-cosa que se posibilita la llegada radical del ser humano *otro*. Por ello el otro cuerpo desnudo es en el fondo no tanto un cuerpo en simple desnudez, sino un cuerpo desvestido, cuya piel es una piel *revestida*, colocada ahí por el acto mismo de no tener vestido. Quien se quita el vestido *se pone* siempre una piel que no será nunca la simple piel 'natural' del origen edénico, pues será siempre la otra piel, más suya mientras más 'otra'. Así, tanto vestirse

como desnudarse devienen modos de producir un cuerpo inhumano. Y en todo caso, la erótica del desnudo es una erótica del cuerpo desvestido, es decir, un asunto del vestido.

Pero el vestido ofrece sólo uno de los modos de producir cuerpos inhumanos, todos ellos vinculados a la interfaz *humano/inhumano* del lenguaje y la semiótica en la cual se articulan sus objetos: así se presentan, entre muchos otros, sobretodo la escritura y el arte. Apollinaire sostuvo que "El arte permanece fiel a la humanidad únicamente gracias a su inhumanidad con respecto a ella".²⁵

Si nos situásemos en la temática de la ciborgología, podríamos aducir que en la interfaz ciborg/ciborg se escenifica también ese evento "otro que ser" donde se vive la responsabilidad por el otro que nos humaniza, según Lévinas. Los ciborg proveerían un cuerpo inhumano para nuestra época. Pero se requería liberar la metáfora del ciborg de su subordinación a la tecnología del control, es decir, de la cibernética según organizada por su fundador Norbert Wiener,²⁶ en tanto "ciencia de la comunicación y el control", pues en esa versión no constituye otra cosa que un intento de modelar los procesos tecno-informáticos según la estructura metafísica binaria del cuerpo discreto, cuyo centro es el sujeto-cabeza —locus del hombre-humano ya inscrito en su identidad cumplida y agotada (en este caso 'gracias' a la técnica). Para Wiener la esencia metafórica de la máquina *cibernética*, según lo sugiere el vocablo griego εσχοιδο como raíz del término, es el 'kibernetes', el gobernante o timón (de la nave) comandado por el piloto o capitán,²⁷ lo cual remite al sujeto gobernante en la estructura. Wiener y sus sucesores en la cibernética, aunque toman en cuenta la existencia de máquinas

analógicas (que operan sobre escala continua), colocan toda su preferencia sobre las máquinas binarias (que operan sobre el conteo —'computum'— numérico 0,1), las cuales hoy día sirven de base casi exclusiva a la inteligencia artificial. En verdad es la estricta binariedad de las operaciones (1 ó 0: 'yes or no') la 'sustancia' de los procesos de gobierno y control a los cuales se subordina hoy la inteligencia artificial, según lo expresaba ya Wiener al definir su "máquina ideal":

The ideal computing machine must then have all its data inserted at the beginning, and must be as free as possible from human interference to the very end. This means that not only must the numerical data be inserted at the beginning, but also all the rules for combining them, in the form of instructions covering every situation which may arise in the course of the computation. [...] While there are many algorithms which *might* be used for combining contingencies, the simplest of these is known as the algebra of logic *par excellence*, or the Boolean algebra. This algorithm, like the binary arithmetic is based on the dichotomy, the choice between *yes* and *no*. [...] The reasons for its superiority to other systems are of the same nature as the reasons for the superiority of the binary arithmetic over other arithmetics.²⁸

El fundamento humanista-metafísico de esta preferencia lo articula Wiener en su libro posterior, *The Human Use of Human Beings*.²⁹ El título es muy apropiado, pues a pesar del intento de colocar dentro de un proyecto democrático la dinámica esencialmente programadora de su sistema, todavía domina en el esquema weineriano la *utilidad* en función de la satisfacción de las necesidades humanas

según inscritas en las instancias sociales de control y homeostasis. Por ejemplo, si bien propone concebir un cuerpo no discreto, en el sentido material de lo corporal, continúa reduciendo dicho cuerpo a la inscripción de un mensaje establecido en todas sus facetas como conjunto de instrucciones. Por tanto, dicho *organismo-mensaje* sigue atado a una inscripción discreta, preprogramada.³⁰ La teleología del organismo se verifica y agota en su escueto cumplimiento del mensaje que lo constituye: comunicación y control en fin, ¿qué proyecto se puede esperar de tal pareja de conceptos!

Ubicado en tal inscripción cibernética, el ciborg se nos presentaría como avatar exacerbado del cuerpo discreto, una etapa más en el desarrollo siempre progresivo de la complejidad de sus controles. Ese cuerpo-cyborg, al cumplir tan a la medida la satisfacción de la moderna necesidad humana, deviene inhumano también, pues queda fijado en lo humano ya dado y no por darse. Lo humano no por darse es la muerte en vida de lo humano. De este modo ese tipo de organismo cibernético sin más se abre a otro modo de lo inhumano, si seguimos la distinción establecida por Lyotard entre dos inhumanidades de nuestra época que es indispensable mantener dissociadas. En su libro *Lo inhumano*, en el cual se distancia de *La condición postmoderna* y se toma el trabajo de rechazar varios de los presupuestos de esa anterior etapa "postmoderna," dice Lyotard: "La inhumanidad del sistema actualmente consolidado bajo el nombre de desarrollo (entre otros) no debe confundirse con aquella infinitamente secreta de la cual el alma es rehén".³¹ Lo inhumano del sistema de complejidad progresiva responde a la inscripción reductora operada por la razón

institucional sobre esa indeterminabilidad paradójicamente humana en la cual el niño halla su territorio nativo antes de ser *humanizado* por los aparatos educativos. Lo inhumano del sistema se expresa en una metafísica cibernética en la cual el pensamiento deviene un 'software' simplemente montado sobre el 'hardware' corporal. Sólo en cuanto tal, dicho ámbito inhumano se opondría a lo otro inhumano construido, sobre todo, en el arte, en el cual Lyotard visualiza una capacidad de resistencia contra el "sistema de desarrollo". Lyotard se refiere aquí en todo momento al sistema modelado sobre la inteligencia artificial, ésta a su vez desarrollada bajo el paradigma weineriano de la comunicación y el control; y en consecuencia, él distingue la corporalidad intrínseca del pensamiento, de la descorporización metafísica del *procesamiento* cibernético, la cual, como muestra el texto de su fundador, antes citado, reproduce la dualidad cuerpo/mente al convertir en sinécdoque del pensamiento la lógica binaria que constituye sólo una de sus abstracciones parciales. Pensar no es computar, es decir, contar unos y ceros. Obviamente, el *procesamiento* binario de secuencias de ceros y unos, es sólo eso, procesamiento, y no se puede confundir con el pensamiento, el cual opera, no por el *scanning* serial, lineal, sino por desplazamientos y captaciones instantáneas en un campo perceptivo multidimensional, en analogía con el cuerpo del cual constituye una dimensión y no un proceso separado. La terca tesis de la separabilidad de la inteligencia con respecto al cuerpo revela hoy su total esterilidad en los más distintos campos de la investigación.³²

Para Lyotard la hipótesis de las máquinas que piensan debe presuponer *que lo hagan con un cuerpo*, en primer lugar, y en segundo lugar, ello significa que

deberán situarse en la perspectiva de la otredad que brinda la diferencia sexual (masculino/femenino) entendida como brecha radical, irrefragable y no como relativa 'construcción de género'. Tal hipótesis debería situarse, por tanto, en el sufrimiento de la incompletud inapresable que se abre a la demanda del otro y a la fuerza del deseo.³³ En tal caso la hipotética máquina pensante debería saber y sentir que pensar es herirse, dolerse al abrir una herida, un espacio libre e indeterminado en la inscripción de lo dado, en el canon, en la memoria, en fin, en la comunicación y el control, para aguardar el arribo de lo nuevo otro, siempre por venir.

Lyotard pone el dedo sobre la disyuntiva. Una máquina jamás será un cuerpo (una tirada de dados jamás abolirá el azar —ha dicho el poeta). El ciborg metafórico propuesto por Donna J. Haraway³⁴ en su famoso *Manifiesto de Ciborgs*, por ejemplo, nos fascina sólo en la medida en que se revela como una metáfora más de la ingobernabilidad e improgramabilidad del cuerpo. Sin el cuerpo accidentado, azaroso, herible y mortal el pensamiento es un oxymoron de sí mismo. Pero esta disyuntiva no responde, y ese es el sentido de este ensayo, a que la máquina o el objeto funjan de oscuros emisarios de una zona alienígena de lo inhumano sino, por el contrario, a que precisamente esa máquina demasiado conocida sea asumida en tanto tal, como mera expansión de la identidad y el poder humanos. La computadora endiosada, la realidad virtual, el cyborg y otros objetos culturales de los evangelistas de la tecnología sin fronteras constituyen engendros demasiado humanos, demasiado empobrecidos por la mezquina arrogancia encarnada en el evangelio neoliberal tecnocrático. Los evangelistas contemporáneos de la tecnología, al

glorificar una especie de corporalidad virtual, digital, reducida a un código binario de unos y ceros, tan sólo expresan un viejo gran temor ante este cuerpo demasiado real, inhumano, mortal, misterioso e incodificable, el mismo temor manifiesto en tantos discursos de la civilización occidental desde la antigüedad hasta nuestros días. Es en oposición a esa legendaria fobia anticorporal que se define entonces la propuesta de un cuerpo inhumano. El cuerpo inhumano es el cuerpo enfrentado con su otredad constitutiva, colocado cara a cara ante el misterio irreductible del objeto que toca, acaricia y señala la otredad de nuestros cuerpos en tanto objetos hermanados a los demás objetos en la medida en que estos rebasen también las utilitarias adecuaciones tecnológicas de la subjetividad humana.

¹ Luis Rafael Sánchez, *La guaracha del Macho Camacho* (Barcelona: Argos-Vergara, 1982 [1976]), pp. 169-170.

² *Ibid.*, p. 171.

³ Apropiada expresión de Jean Baudrillard, en *Las estrategias fatales* (Barcelona: Editorial Anagrama, 1984), p. 129.

⁴ Describe el texto a Benny Profane: "Still a great amoebalike boy, soft and fat, hair cropped close and growing in patches, eyes small like a pig's and set too far apart." Thomas Pynchon, *V.* (Nueva York: The Modern Library, 1966 [1961]), p. 36. Rachel, por su parte, es bella, pero su pequeña estatura (4' 10") y su desconexión con su clase social denotan una subjetividad deseante en vías de transformación.

⁵ Cf. Jean Baudrillard, *op. cit.*, pp. 123-124.

⁶ Cf. Carlos Marx, *El capital*. Tomo 1 (La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1973), p. 41.

⁷ *Ibid.*, p.39. Énfasis nuestros.

⁸ Fredric Jameson, *Marxism and Form* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1971), p. 296.

⁹ Jacques Derrida, *L'Écriture et la difference* (Paris: Seuil, 1967), p. 411.

¹⁰ Véase la sugestiva lectura de Marx realizada por Jacques Derrida al respecto en *Specters of Marx* (Nueva York/Londres: Routledge, 1994).

¹¹ Maurice Merleau-Ponty, *Signos* (Barcelona: Seix Barral, 1964), p. 286.

¹² Cf. Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible* (París: Gallimard, 1964), p. 182 y ss.

¹³ Véase el ensayo "Las mil mesetas de Santa Teresa," en este libro.

¹⁴ No nos corresponde revisar aquí la literatura sobre el tema; remitimos, para una excelente bibliografía interdisciplinaria, al vol. 3 de *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*, editado por Michel Feher, con Ramona Naddaff y Nadia Tazi (Madrid: Taurus, 1990).

¹⁵ Beverley Allen, "Paralysis, Crutches, Wings: Italian Feminisms and Transculturation", *Surfaces*. Vol. III.4, Folio 1. (texto electrónico), p. 7. Copias electrónicas disponibles por acceso Internet vía ftp> harfang.cc.umontreal.ca.

¹⁶ Ibid., p. 20. Quizás sea pertinente anotar que coincidimos, a pesar de que criticamos aquí una de sus estrategias retóricas, con el argumento general del ensayo de Allen sobre la necesidad de lograr una traducción transcultural fiel a la experiencia corporal femenina contenida en los textos práctico-teóricos.

¹⁷ Véase el próximo ensayo en este libro.

¹⁸ Ibid. p. 99. Cf. además H. Bergson, *Matière et mémoire*. (Paris: Felix Alcan, Editeur, 1910), pp. 10-11.

¹⁹ Cf. Anaïs Nin, *Delta of Venus*, (New York: Bantam Books, 1978), pp. 9-22.

²⁰ Citado por Gustavo Gilli en las "Notas del editor", Max Ernst, *Una semana de bondad o los siete elementos capitales* (Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 1982), pp. xi-xii. Énfasis nuestros.

²¹ Thomas Pynchon, *Gravity's Rainbow* (Harmondsworth: Penguin Books, 1987 [1973]), p. 467.

²² Emmanuel Lévinas, *Ethique et infini* (Paris: Fayard, 1982), p. 97. Versión en español mía.

²³ Chris Hables Gray y Steven Mentor, "The Cyborg Body Politic and the New World Order." Manuscrito circulado en formato electrónico en la Internet. Después de escribir este ensayo una versión levemente modificada del mismo texto apareció en *The Cyborg Handbook* (Londres-Nueva York: Routledge, 1995), manual de ciborgología compilado y editado por Chris Hables Gray con la colaboración de Heidi J. Figueroa Sarriera y Steven Mentor.

²⁴ Véase la problematización de la "rostridad" en Gilles Deleuze y Felix Guattari, *Mil Mesetas*

(Valencia: Pretextos, 1988), p. 173 y ss.

²⁵ Citado por Jean-François Lyotard en *The Inhuman* (Stanford, Ca.: Stanford University Press, 1991), p. 2.

²⁶ Se podría decir de igual modo que Wiener 'fue fundado' por la cibernética, en la medida en que la tecnología responde a un proceso de complejidad incrementada cuasi-natural independiente de voluntades o intereses individuales humanos. Sobre ello, véase Lyotard, op. cit., p. 3 y passim.

²⁷ Norbert Wiener, *Cybernetics or Control and Communication in the Animal and the Machine* (Cambridge, Mass.: M.I.T. Press, 1975 [1948]), p. 11.

²⁸ Ibid., p. 118

²⁹ Cf. N. Wiener, *The Human Use of Human Beings* (New York: Avon Books, 1967).

³⁰ Ibid., pp. 129-140.

³¹ Lyotard, op. cit., p. 2.

³² Véase, sobre la corporalidad irreductible del pensamiento y sus categorías, desde un ámbito experimental muy distinto al del postestructuralismo: George Lakoff, *Women, Fire and Dangerous Things* (Chicago: Chicago University Press, 1987); y Mark Johnson, *The Body in the Mind* (Chicago: Chicago University Press, 1987).

³³ Lyotard, op. cit., pp. 8-23.

³⁴ Donna Haraway, "Manifiesto for Cyborgs: Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980's," en *Socialist Review* núm. 80.

Las mil mesetas de Santa Teresa

a Rosmarie Zell

Toda nuestra cultura del cuerpo, incluida la "expresión" de su "deseo", la estereofonía de su deseo, es de una monstruosidad y una obscenidad irremediable.

—Jean Baudrillard

Muerte del cuerpo

No constituiría una original ocurrencia o noticia situar en este momento una proclama cualquiera de la muerte del cuerpo análoga a la muerte de Dios enunciada por Nietzsche en el aforismo 108 de la *Gaya ciencia* hace más de un siglo.¹ Ni alcanzaría tal proclama en modo alguno el dramatismo de la *gaya fábula*, pues no hay comparación posible entre el espanto y la costumbre. La actual muerte del cuerpo se vive, no como innombrable acontecimiento oculto tras la proyección histórica de su propia sombra, según el caso de la muerte nietzscheana de Dios, sino

como ideal del porvenir hecho hábito presente. El cuerpo muerto no es *algo* que se teme por muchos, sino *lo* que se desea por todos.

Jean Baudrillard cuenta entre los que han enunciado algo similar a un *deceso* del cuerpo. Para el Baudrillard del tiempo *De la seducción*, la muerte se apodera del cuerpo a medida que éste se va saturando de *realidad*, haciéndose cada vez más puramente material y reproducible, es decir, copiable, simulable, en tanto mera imagen y función² (función de productividad, placer, 'belleza', salud, comunicabilidad, etc.). El cuerpo en toda la gloria anatómica de su entera manipulabilidad biológica, técnica y erótica deviene obsceno trofeo de la muerte, pues se agrega, simplemente, a lo que él llama el "stock de lo real", se suma al depósito de las cosas anaqueladas, disponibles, en tanto red de significaciones irreversible, fijadora, establecida por los procesos modernos de acumulación, progreso, crecimiento y producción. En su grado óptimo de *realificación*³ el cuerpo, dada la entera exactitud de su representabilidad (léase realidad virtual, scanning, codificación bioquímica y genética, generabilidad y conductibilidad automática del deseo en tanto energía, clonificación), dada su definitiva pureza 'real', de la manera en que puede ser puro un producto sometido a un total 'control de calidad', devendría, más que representación, presentación desnuda absoluta, cerrada a todo juego, ilusión o encanto; tal cuerpo alcanzaría la inmortalidad plutonesca de no poder morir, por haber nacido ya a la muerte eterna. Todo esto, si no operara, según Baudrillard, el "destino de la seducción".

Pero cuán inveterado es el hábito de la muerte del cuerpo lo demuestran los propios límites de la esfera

del juego, la regla y sus cerradas permutaciones, en la cual Baudrillard ubicaría una existencia situada más allá de las fascinaciones de la vida y la muerte. Por ello, la tesis de un "destino de la seducción", con todos sus relámpagos esclarecedores, quizás redunde todavía en una propuesta poco menos desencantada que el "destino de la anatomía" tan elocuentemente imprecado por Baudrillard. El cuerpo pasional que sin falta asiste a la muerte moderna del cuerpo queda muy elegante y fácilmente excluido de esta lectura del destino. Recordemos un filme de Robert Altman, *Quintet*, en el cual una civilización enfrenta una edad glacial en una ciudad moribunda sostenida política y libidinalmente por las reglas férreas de un juego mortal, basadas en unas permutaciones axiomáticas en torno al número cinco. "Tu única opción es este espacio del juego, lo otro es errar por el hielo interminable" le advierte el árbitro máximo a un protagonista poco entusiasta, demasiado pasional, quien finalmente opta por seguir el destino del hielo, morir errante antes que morir jugando. Advirtamos que el drama pasional desarregla la costumbre y el cálculo de lo real, por un lado, y por otro, el juego de la seducción. Por este mismo motivo un ensayo que apuesta al juego del seductor, no quiere saber de fascinaciones o pasiones catastróficas arrasadoras del territorio definido por las reglas. Aunque no por ello la propuesta de Baudrillard deja de seducirnos, si bien no sabemos hasta dónde, al no interesarnos fundamental punto alguno de *resistencia* a tal seducción. Por nuestra parte, no *conocemos* un destino legible en el cuerpo, pero sí podemos auscultar ciertas llamadas. A veces el cuerpo pasional interrumpe el juego y clama. Mi oficio de lector me coloca ante una herida, un texto que se ofrece como herida cortante y

profunda en cierto cuerpo, fascinadamente abierto con letras sobre el papel.

Una herida y su cuerpo

Espíritu es la vida que se saja a sí misma en vivo, con el propio tormento aumenta su propio saber —¿sabíais ya esto?

— F. Nietzsche

El texto de *Las moradas del castillo interior* es una herida mediante la cual un cuerpo se abre desde adentro hacia afuera para exponer, imposible, su invisibilidad sin margen. ("Siente ser herida sabrosísimamente, mas no atina cómo ni quién la hirió; mas bien conoce ser cosa preciosa y jamás querría ser sana de aquella herida. *Quéjase con palabras de amor, aun exteriores, sin poder hacer otra cosa...*"⁴) La imagen del cuerpo, en tanto modo de la representabilidad corporal, queda abierta como una herida, para ser precipitada por ella misma fuera del territorio de lo visible (o sensible) en el abismo de su irrepresentable exterioridad, en tanto cuerpo *inimaginable* de la imagen. Sin territorio no hay regla ni juego. El cuerpo inimaginable es un cuerpo sostenido en la pasión de su propia fuga hacia lo invisible. Sintamos que caminamos enceguecidos por un páramo nocturno sin marcas ni señales, donde los únicos indicios recordables son el azote del viento en el rostro, los cambios de temperatura, la pesadez de las piernas: no hay táctica de juego posible, no hay 'movida', sólo la disciplina y el saber de la pasión: padecer intensidades, experimentar umbrales de dolor o placer (o la confluencia de ambos en la intensidad del gozo), soportarlos y diferenciarlos,

cada uno con su memoria u olvido únicos, incuantificables, inconfundibles. Se precisa una escritura para sostener ese cuerpo perdido por el páramo de su herida, una escritura que ensamble las líneas de conducción del territorio de la imagen del cuerpo hacia ese interior que queda afuera del territorio, hacia el cuerpo inimaginable de la imagen, una escritura de la transc corporalidad que cifra su ritmo en *Las moradas del castillo interior*.

Y este intento de análisis nos impele a ensamblar además un cuerpo de lectura, si bien no un concepto, un esquema-rampa que nos permita nombrar con consistencia los deslizamientos de la transc corporalidad antes de iniciar un comentario sobre *Las moradas*. Pretendemos llegar del cuerpo-imagen a la *imagen-cuerpo*.

Cuerpo-imagen :: Imagen-cuerpo

¿No sobrevive la mirada a su propia abolición, póstumamente? ¿Y podrá alguna vez el estanque disipar la mácula causada en ella y en su cuerpo por el gesto de la abolición y la borradura?

—Pierre Klossowski, *Le bain de Diane*

El cuerpo-imagen es el cuerpo en su representabilidad, su estar *ante* la percepción y el conocimiento en tanto dato; también en su disponibilidad, su estar *para* el trabajo y el deseo, entendidos ambos como productividad y potencia manejable. El cuerpo-imagen es visibilidad y sensualidad de la forma; espejo sólo de sí mismo, reflejo subjetivable y recargable de deseo. Pertenece al orden de lo visible. Es ídolo, e idea según el étimo platónico de apariencia, y en ese orden, ícono y signo.

En la novela *Le Baphomet*, de Pierre Klossowski, se esboza, a partir de la única mención del cuerpo-imagen de Teresa en el texto de *La vida*, un drama de eterno retorno narrado por una Teresa klossowskiana⁵, donde el cuerpo-imagen de ella adquiere vida independiente en una cadena de reencarnaciones que desemboca con la reaparición de su alma en el cuerpo de un joven feminizado, la misma imagen del ángel que la ha poseído en la famosa transverberación. Una imagen-cuerpo generada por su imaginación le ha poseído el alma, en lugar de ser su alma la que poseyera un cuerpo dado. Entendiblemente, la Teresa de Klossowski se pregunta de qué le ha valido su desasimiento y su pasión, pues todo cuerpo-imagen debe abolirse en la singularidad irrepetible de la pasión que desgarrar su superficie y la desdobra en el abismo de la imagen-cuerpo como si se invirtiera un guante para revelar, no el reverso de la piel del guante sino el gesto inconfundible de la única mano que lo debe ocupar. Veremos más adelante que la particular relación existente entre ambas corporalidades en el texto teresiano, nos sugiere que Teresa, la de Avila, no cabe en los ciclos desapasionados del gnosticismo klossowskiano.

La imagen del cuerpo que nos interesa no es el 'body image' de la psicología asociacionista clásica, supuestamente armada en cada individuo a base de la acumulación de estímulos y percepciones a manera de un mosaico-mapa que no deja de constituir una variante del cuerpo como imagen objetiva. Tampoco es la imagen subjetiva que 'se obtiene' del cuerpo, ni siquiera como forma inconsciente, sino precisamente la *ruptura* siempre presente sobre ese cuerpo objetivable por un sujeto, que lo vacía de su

objetividad y lo llena de una unidad marginal anterior a toda percepción. Y aquí es pertinente acudir a la *Fenomenología de la percepción*, de Merleau-Ponty. Para concebir o 'imaginar' mejor ese cuerpo que rebasa la polaridad sujeto-objeto convendría investigar el momento mismo de la percepción objetiva del propio cuerpo, en relación con los demás objetos, según lo propone dicho tratado:

Observo los objetos externos con mi cuerpo, los manejo, los examino, camino en derredor de ellos, pero mi cuerpo en sí es una cosa que no observo: para hacerlo debería disponer de un segundo cuerpo que en sí mismo sería inobservable.⁶

El cuerpo propio en tanto objeto observable por mí mismo está condenado a la parcialidad, consiste en partes o simulacros: mirarse los pies, etc., pero nunca la cabeza, la espalda y menos los propios ojos; y si se utiliza un espejo, dice Merleau-Ponty, se sabe que su imagen sólo sirve de copia que nos refiere a un original del cuerpo, el cual "no está ahí, entre las cosas, sino en mi propio terreno, al lado de acá de todo lo visible". El caso del tacto no es muy diferente, explica, contra lo que se podría pensar, pues se objetiva mi mano tocada, pero no mi mano que toca esa mano. Merleau-Ponty menciona de paso un "cuasi-espacio" inaccesible a los objetos, en el cual se sitúa este cuerpo percibiente-no-percibible, que excede todo intento de reducirlo objetivamente y añade:

En tanto que ve o toca el mundo, mi cuerpo no puede entonces ser ni visto ni tocado. Lo que le impide ser jamás un objeto, jamás estar 'enteramente constituido' es el hecho de ser precisamente aquéllo gracias a lo cual hay objetos.⁸

La imagen del cuerpo, según concebida por Merleau-Ponty, al no ser ni copia del cuerpo real ni ideación del sujeto sobre ese cuerpo, cual lo entendería la psicología positivista del 'body image', posee una espacialidad no-representacional, que rebasa el espacio posicional de la figura y el punto en la estructura punto-horizonte. La imagen del cuerpo remite a un anterior espacio situacional *constituyente* del espacio representable ("...lejos de ser mi cuerpo no más que un fragmento del espacio dado, no habría, más bien, espacio alguno para mí si no tuviese cuerpo..."⁹).

En esa dirección se orienta nuestra imagen-cuerpo. Cabría preguntarse: ¿Por qué seguir utilizando el vocablo 'imagen' para esa corporalidad situada fuera de lo que parecerían ser las coordenadas espaciales y figurativas de toda imagen? Pero precisamente queremos arribar a una modalidad de la imagen exterior al demasiado humano cosmos representativo, la cual sea, aun paradójicamente, todavía nombrable en tanto 'imagen'. Denis Vasse, en su profunda lectura de los textos de Teresa de Avila,¹⁰ enfatiza repetidamente el colapso, desasimiento y abandono de la imagen y lo imaginario en la escritura de la santa, mas deja entrever con suficiente claridad que se refiere a la imagen representacional, objetivante y proyectiva del yo, la cual lleva a una especie de círculo vicioso de lo imaginario, asociado por él a su vez, por alusión inevitable, al narcisismo inconsumado¹¹ de la cultura moderna. Un énfasis desmedido en este aspecto innegable permitiría proyectar, injustificadamente, desde la escritura teresiana, cierto iconoclasmo anti-esteticista. Sin embargo, el propio análisis de Vasse, reconociendo tal vez la vocación barroca de la paradoja a la cual se aproxima Teresa de Jesús, evita

esa orientación y menciona la continuada incidencia de una imagen *otra* que sostiene al sujeto-deseante del Otro sin "confiscar" su deseo en el espejo de lo imaginario:

Cette autre vie est celle du désir, celle qui fait subsister le sujet désirant dans *l'image paradoxale d'un Autre impossible à imaginer* et non dans l'image qu'il se fait de lui-même. Cette **image-non-image** ne confisque pas le désir dans l'imaginaire. Dans son apparition-disparition, elle est le support de la parole.¹²

Esa "imagen-no-imagen" es la que pretendemos emplear para ensamblar nuestra imagen-cuerpo, al menos en tanto herramienta heurística. Una vez acogida como modalidad *otra* pensable, de la imagen, podemos adunarle, por implicación, una corporalidad de su mismo tenor, un cuerpo que sea *otra* cosa que la imagen representacional y sensible de sí, pero preservado más acá de la desavenencia iconoclasta de todo vínculo con la imagen. Del propio análisis de Denis Vasse se podría desprender, entonces, una modalidad radicalmente liberadora de la imagen:

La merveille chez Thérèse, c'est que le détachement d'elle-même, ce détachement de soi qui va jusqu'au *vertige* lorsqu'on y est appelé et qu'on se refuse la foi, va l'autoriser, avec la foi, à utiliser toutes les ressources de l'imaginaire pour décrire ce qui lui arrive et en rendre compte à son confesseur comme à ses filles. **Le détachement de l'image de soi libère de manière souveraine la parole qui s'y réfère** comme à une médiation, celle de l'alliance de l'esprit avec la chair.¹³

El *vértigo* del desasimiento, que en la *pasión* de la

fe no es otra cosa que la herida por la cual se fuga el cuerpo yoico, "autoriza", en el sentido de conferir soberanía no a un yo, sino a un movimiento hacia lo otro, el acceso libre al imaginario. El desprendimiento de la imagen de sí misma facilita el acceso y mediación de un imaginario *otro* sustentado en la alianza de la palabra y la carne, en una escritura encarnada, *verbalizada*, que al desatarse de la imagen, desata la imagen misma de sus límites yoicos y objetivantes. Por ello, en nuestro caso, la imagen-cuerpo a que nos referimos es, por excelencia, una ensambladura escritural, pero ello no implica que distingamos entre la invención literaria de un cuerpo y otro más 'real', por ser físico. La imagen-cuerpo puede ensamblarse de palabras o de eventos fisiológicos o ambas modalidades, dándose una continuidad semiótica entre los pliegues de lo sígnico y lo físico (después de todo, qué son los eventos físicos, sino intercambios de información e interpretación entre campos de fuerzas). He aquí otra razón por la cual preservar el sustantivo adjetivado 'imagen', a pesar de que hablamos de una corporalidad no representacional, ni objetivable. Después de todo, no sólo la imagen-cuerpo, sino todas las corporalidades, no son más que imágenes. Hay textos de Bergson que nos estimulan a pensar cómo, siendo otra imagen dentro de un conjunto de imágenes, no se puede aislar el cuerpo, es decir, su aparato orgánico-cerebral, en tanto principio de generación de las imágenes. Esto no menoscaba el lugar fundante que asigna Merleau-Ponty al cuerpo situacional, pues precisamente el suyo no corresponde al cuerpo en tanto aparato orgánico de estímulo y respuesta. Al leer algunos pasajes de Bergson las variaciones de este cuerpo orgánico

devienen relaciones dentro de un campo de imágenes...

"...les mêmes images peuvent entrer à la fois dans deux systèmes différents, l'un où chaque image varie pour elle-même et dans la mesure bien définie où elle subit l'action réelle des images environnantes, l'autre où toutes varient pour une seule [le corps], et dans la mesure variable où elles réfléchissent l'action possible de cette image privilégié?"¹⁴

Las imágenes entran en dos sistemas, incluido el de la imagen privilegiada que es el cuerpo, pero no remiten a un centro 'más material', sustancial, exterior a ellas, como por ejemplo, un cerebro pensado como tal exterioridad. Las imágenes no son un *contenido* del cerebro, aclara Bergson... "pues el cerebro es una imagen como las otras, envuelta en la masa de otras imágenes, y sería absurdo que el continente surgiera del contenido."¹⁵ La percepción deja entonces de ser un problema exclusivamente bilateral como el llamado "mind-body problem", pues no hay proceso interno ni externo, tampoco hay un foco proyector de imágenes, lo que hay es movimiento de imágenes. Percibir, más que conocer en el sentido de reflejar lo dado o representarlo, es entrar en movimientos, cadenas, circuitos, redes de imágenes. Bergson en este texto reconoce que ciertamente el cuerpo es una imagen particular y privilegiada, pero no un productor de imágenes distinto a ellas, en relación de causa-efecto, sino un "lieu de passage",¹⁶ o un límite móvil: "...nous pouvons parler du corps comme d'une limite mouvante entre l'avenir et le passé, comme d'un point mobile que notre passé pousse incessamment dans notre avenir."¹⁷ Ese cuerpo sería, de hecho, si completamos este aspecto del análisis bergsoniano,

una interfaz entre dos corporalidades, una orgánico-física, la otra orgánico espiritual: *materia y memoria*. Pero ya estaríamos hablando, no de una cosa llamada cuerpo, sino de una circulación, una transitividad, es decir, de la corporalidad como un *entre* y un *fluir* plural de corporalidades. El cuerpo es un *río de ríos* en más de un sentido. Y esto queda claro si definimos el papel del tiempo en todo este esquema de materia y memoria. Tal corporalidad es lo que permite, por un lado, la conjunción entre las imágenes-movimiento fluyentes desde los órganos físicos, pertenecientes al *espacio* posicional y por otro, las imágenes-tiempo, fluyentes desde la memoria, pertenecientes a la *duración*. En la interfaz de esos flujos, haciéndolos posibles, está esa imagen transductora de imágenes que llamamos cuerpo, pero un cuerpo que en verdad incluye, no sólo el punto de encuentro entre los flujos de la materia y la memoria, sino, indefinidamente, la circulación entera de los mismos.

La imagen-cuerpo es el cuerpo invisible del cuerpo-imagen, su para-visibilidad, la pre-figuración que la sostiene como una telaraña transparente a los sentidos, circuito de interfaz, *delta* laberíntico de la afluencia espacio-temporal de todas las imágenes, en el cual estas se perderían, pero sin el que jamás se encontrarían. Pero la imagen-cuerpo no necesariamente antecede de modo causal al cuerpo-imagen, tampoco lo *debe* preceder de manera secuencial, sino que es parte de un mismo recorrido reversible. Ambos concurren en modo similar a los que Merleau-Ponty llama el cuerpo sintiente y el cuerpo sentido en un texto que incide en nuestra elaboración.

Si l'on veut des métaphores, il vaudrait mieux dire que le corps senti et le corps sentant sont

comme l'envers et l'endroit, ou encore, comme deux segments d'un seul parcours circulaire, qui, par en haut, va de gauche à droit, et par en bas, de droite à gauche, mais qui n'est qu'un seul mouvement dans deux phases.¹⁸

Lo mismo se diría del movimiento entre el cuerpo-imagen y la imagen cuerpo. Si continuamos pensando, según hemos sugerido, ese movimiento en tanto un *fluir*, o un *entre*, llega un punto en que se dificulta establecer límites fijos entre el cuerpo y las cosas, el cuerpo y el mundo y, añadiríamos, el cuerpo material y el cuerpo memorial. Sería como distinguir, en el arremolinamiento de una corriente, el agua que le pertenece y la que no le pertenece. El elemento en cuya textura debe darse el *fluir* de las imágenes y sus corrientes invisibles, podríamos identificarlo, al menos provisoriamente, con la "carne del mundo" según concebida por Merleau-Ponty, en cuyo caso, se pregunta: "¿Dónde poner el límite entre el cuerpo y el mundo, en cuanto el mundo es carne? [...si] el mundo no la rodea ni está rodeado por ella."¹⁹ Desde la perspectiva que pretendemos elaborar, esa *carne del mundo* equivaldría al medio constitutivo de los flujos entre el cuerpo-imagen y la imagen-cuerpo, sería el elemento de su corporalidad. Valdría citar pródigamente uno de los pasajes de *Le visible et l'invisible* que mejor definen "la chair du monde":

C'est cette visibilité, cette généralité du sensible en soi, cet anonymat inné de Moi-même que nous appelions chair tout à l'heure, et l'on sait qu'il n'y a pas de nom en philosophie traditionnelle pour désigner cela. La chair n'est pas matière, dans le sens de corpuscules d'être qui s'additionneraient ou se continueraient pour former les êtres. Le visible (les choses

comme mon corps) n'est pas non plus je ne sais quel matériau "psychique" qui serait, Dieu sait comment, amené à l'être par des choses existant en fait et agissant sur mon corps de fait. D'une façon générale, il n'est pas fait, ou somme de faits "matériels", ni "spirituels." Et il n'est pas davantage représentation pour un esprit: un esprit ne saurait être capté par ses représentations, il repugnerait à cette insertion dans le visible qui est essentielle au voyant. La chair n'est pas matière, n'est pas esprit, n'est pas substance. Il faudrait, pour la désigner, le vieux terme d' "élément", au sens où on l'employait pour parler de l'eau, de l'air, de la terre et du feu, c'est-à-dire au sens d'une chose générale, à mi-chemin de l'individu spatio-temporel et de l'idée, sorte de principe incarné qui importe un style partout où il s'en trouve une parcelle. La chair est en ce sens un "élément" de l'être. Non pas fait ou somme des faits, et pourtant adhérent au *lieu* et au *maintenant*. Bien plus: inauguration du *où* et du *quand*, possibilité et exigence du fait, en un mot, facticité, ce qui fait que le fait est fait. Et, du même coup aussi, ce qui fait qu'ils ont du sens. que les faits parcellaires se disposent autours de "quelque chose".²⁰

Dada esa textura elemental, facticia, pero no factual, en la que transitan lo visible y lo invisible, podemos reclamar para nuestro concepto de la imagen-cuerpo, eso mismo que reclama Merleau-Ponty para lo invisible en general, en el sentido de que no constituye una 'realidad' oculta detrás de la pantalla²¹ de la mera apariencia (de lo visible), es decir, en nuestro caso, del cuerpo-imagen. Según él es la comunicación íntima entre lo visible y lo invisible

en la "carne del mundo" lo que permite también reconocer unas idealidades corpóreas que no están divorciadas de la corporalidad sino que corresponden íntimamente a sus condiciones de posibilidad. En ese sentido, aclara:

Ma chair et celle du monde comportent donc des zones claires, des jours autour desquels pivotent leurs zones opaques, et la visibilité première, celle des *quales* et des choses, *ne va pas sans une visibilité seconde, celle des lignes de force et des dimensions, la chair massive sans une chair subtil, le corps momentané sans un corps glorieux.*²²

Una de esas formas sutiles de los cuerpos, sería la imagen-cuerpo elaborada en tanto ensamblaje de una escritura, la cual no correspondería sólo a maneras de representar el cuerpo *por escrito*, sino a modos de corporalidad que circulan en tanto "líneas de fuerza" de eventos fisiológicos, semióticos y sígnicos.

Hemos presentado de este modo un instrumento, un cuerpo teórico para la lectura del texto de Santa Teresa que nos ocupa, para internarnos en sus *Moradas*..

El castillo de la imagen

Aquí, el culto pasado no importa... Hay que estar en el presente, en el presente de la imagen, en el minuto de la imagen.

—Gaston Bachelard

Entrad, entrad hijas mías, en lo interior; pasad adelante...

La arqueología del símil del castillo en Santa Teresa cuenta con investigaciones muy abarcadoras.²³ Paradójicamente, al conocer no poco de su pasado, nos liberamos de su pasado y logramos acceder a su instantaneidad más pura, al olvido que lo hace nacer de nuevo, repetirse en su originalidad. El *castillo interior* teresiano es una imagen del alma. Desde que queda enunciada tal imagen, leemos allí cómo "el alma viene a inaugurar la forma, a habitarla, a complacerse en ella."²⁴ Todo el libro de *Las moradas del castillo interior* es una incursión en el espacio poético de la imagen del alma, la elaboración de una poiesis del espacio que deviene instrumento de análisis del alma en su camino místico, y en cuanto tal, poiesis de la virtud. Y habrá que hablar de una poiesis en cuanto equivale a una actividad más allá de cualquier proyección de sujeto, en la que la acción deviene sinónimo de pasión, donde el hacer más intenso es un dejarse hacer, salir a buscar es aguardar y por tanto penetrar el espacio interior es abandonar todo espacio. Por eso, este espacio del alma no ofrece un recorrido del espacio del yo, sino la travesía de su abandono. El texto reclama, no sólo una poética del espacio, sino una poética del espacio de la imagen.

El texto comienza aludiendo a la paradoja de la

voluntad y la obediencia, a esa voluntad de abolir la propia voluntad para acceder a una suerte de Voluntad del Otro, abordada luego en pasajes posteriores y ya tratada en otros libros de la autora.²⁵ Ese impulso de "rendir nuestra voluntad"²⁶ que en sí supone una invencible voluntad de rendirse aparece vinculado a la aparición instantánea de la imagen fundamental, que *se le ofrece y manda* al mismo tiempo, como toda imagen auténtica. El prólogo deja en claro que (como todas las otras obras de Teresa) este escrito halla su punto de partida en un acto de obediencia. Y el acto de obediencia halla la clave de su cumplimiento en el ofrecimiento imperioso de la imagen:

Estando hoy suplicando a nuestro Señor hablase por mí —porque yo no atinava a cosa que decir ni cómo comenzar a cumplir esta obediencia— se me ofreció lo que ahora diré para comenzar con algún fundamento, que es considerar nuestra alma como un castillo todo de un diamante u muy claro cristal, adonde hay muchos aposentos, así como en el cielo hay moradas. Que si bien lo consideramos, hermanas, no es otra cosa el alma del justo sino un paraíso adonde dice El tiene sus deleites.²⁷

La imagen de un castillo, que *es* como el cielo, llega *como* del cielo en la forma retórica de un triple símil:²⁸ alma ~ castillo ~ cielo ~ paraíso (= jardín). El tercer nexo inserta en la cadena de semejanzas el "paraíso", el cual, veremos en otro pasaje, en su puesta en escena imaginaria, posee "lindos jardines y fuentes y laborintos."²⁹ Los "laborintos" son diseños, trazos de labor, pero también son laberintos, poiesis espacial de desplazamiento y búsqueda, movimiento del deseo y el conocimiento. La propia cadena de semejanzas gen-

era un movimiento paradójico: alma>interior ~ cielo> exterior ~ paraíso/jardín > interior. Se trata de un circuito más topológico que topográfico, más fractal que dimensional, pues interior y exterior son instantáneamente permutables y también lo son, por implicación, continente y contenido. Tomemos en cuenta que los espacios topológicos y fractales son esencialmente irrepresentables, de sus figuras más elementales sólo se pueden realizar representaciones *traducidas* (i.e., moebius, jarra de Leiden, curva de Von Koch, esponja de Sierpinsky, etc.). Estamos todavía en el movimiento de semejanza que articula retóricamente la imagen, después anotaremos algo más sobre esta fuga hacia la irrepresentabilidad.

En la dinámica particular de la semejanza aquí invocada anida el vértigo de la posesión pasional por la divinidad. El alma asemeja un castillo, pero ese alma-castillo es el paraíso del Amado (de ese otro que la poseerá, no del yo). Toda posesión implica una desposesión. Sin embargo, también presenciamos el símil de una posesión que se funda en *la posesión de un símil* originario. El segundo símil de la cadena, que establece el nexos (alma~castillo) ~ cielo alude a *Juan 14, 2*: "En la casa de mi Padre hay muchas moradas" [donde las almas hallarán su lugar]. Teresa realiza el salto de comparar las moradas celestiales del Padre con la morada interior de su criatura y lo funda precisamente en la posesión de un símil: el símil Dios ~ hombre ("El mismo dice que nos crió a su imagen y semejanza"). La criatura posee la semejanza, la participación en el símil, la clave para desposeerse y ser poseída por el Amado: en verdad posee su desposesión. Además, ese símil Dios ~ hombre revela cómo ambos se asemejan en tanto sus imágenes yacen más allá de todo símil:

No hallo yo cosa con qué comparar la gran hermosura de un alma y la gran capacidad, y verdaderamente apenas deven llegar nuestros entendimientos —por agudos que fuesen— a comprenderla, así como no pueden llegar a considerar a Dios, pues El mismo dice que nos crió a su imagen y semejanza.

El símil originario conjuntamente poseído, en que participan, es el de la abolición del símil. Son comparables en el sentido de que no son comparables con nada, exceden todo símil, participan de la misma incomparabilidad y en ella se poseen. Por eso esta cadena de comparaciones se precipita en el vértigo de la imagen inimaginable, más allá de la retórica figurativa que la articula. Por ello el castillo interior es una imagen que excede la figura en tanto dispositivo retórico; excede la imagen del espacio para nombrar el espacio de la imagen.

Sigamos explorando el espacio de la imagen. A "imagen y semejanza" el hombre, símil de Dios, se constituye en el espacio donde radica aquello a lo que se asemeja, en su morada. El término comparable se convierte, no sólo en polo de semejanza con respecto del término comparante, sino que lo contiene, abre el campo de comparación y lo convierte en lugar de participación. Si una boca es *como* una flor, en esa boca que la nombra viene a residir la flor. El espacio de la semejanza, campo bipolar, deviene espacio de participación o posesión. Pero esta posesión no es mero índice de *posición* sino que designa la participación en un campo de fuerzas instaurado por la mismidad. En *Juan 14, 2* dice El: "En la casa de mi padre hay muchas moradas" [donde cada alma hallará su lugar], por lo que el texto teresiano enuncia que en su alma amante hay también muchas moradas

donde El posee su lugar.

La semejanza permite instaurar el lugar de mismidad en el cual Amado y amada se contienen mutuamente, a pesar de la derivación absoluta existente entre Creador y criatura. Pero en verdad la propia posesión de la mismidad potencia ese *desnivel* absoluto entre creador y criatura, esa diferencia que produce el ángulo de opacidad, la gradiente por donde se precipita el flujo del deseo y su conocer. Sin el encuentro de lo mismo y lo diferente no hay corriente de deseo posible. Por otra parte, la metáfora de transparencia presentada en la imagen ("un castillo todo de diamante u muy claro cristal") se lanza desde la opacidad del signo y la figura, hacia un "querer comprender la hermosura de este castillo". Toda la elaboración del espacio de la imagen constituye un movimiento interpretativo de lo incomparable e irrepresentable. La transparencia invita utópicamente a la interpretación. La actividad que cabe en ese espacio es la interpretación que se da como movimiento deseante hacia la transparencia; en él la interioridad se irá transparentando como superficie de lectura. Es precisamente la diferencia Creador-criatura la que condiciona una búsqueda de la mismidad entre la imagen creada y aquélla que por ser quien la origina, por definición la excede. Dicho exceso es el que vectorializa el campo de lectura hacia el interior, hacia el interior de la semejanza en tanto interior excesivo, es decir, habitado por Dios. Sin embargo, la transparencia deja ver todo, pero si todo es transparente, todo es invisible. La utopía de la transparencia interpretativa se torna en grado cero de la interpretación. Tomemos las premisas: 1) B se asemeja a A; 2) A excede absolutamente a B en tanto origen suyo. Desarrollemos: B se asemeja a A; B crea

en sí misma su *lugar* para la semejanza, ello es, su espacio imaginario B₁, el cual contiene la imagen de A, es decir, A₁, pues A₁ es una transparencia de A en B; pero esa transparencia, en su traspasabilidad, por definición es inimaginable, porque A₁ se da sólo como transparencia, como invisibilidad *originaria* inconmensurable de B y B₁ (en la semejanza de B con el origen absolutamente incomparable de A): Se arriba a la imagen en su grado cero —la imagen-cuerpo (cristal puro) que antecede al cuerpo-imagen.

Relacionemos, por otro lado esta dinámica de la semejanza con ciertos eventos en el terreno de la semiosis social y política. Michel de Certeau examina la forma en que las prácticas eclesásticas, a lo largo de los años que conducen al s.xvi y durante ese siglo, van orientándose hacia la representatividad utópica moderna del cuerpo místico, ahora identificado con la Iglesia como comunidad capaz de proyectarse socialmente (o insertarse junto al Estado en los proyectos políticos de la época). Estas prácticas se orientan en función de su capacidad de representar, y de interpelar, gracias a esa misma modalidad representativa, a una comunidad de fieles en sintonía con una misión histórica que cumplir. Por tanto, se impone la semiosis binaria del *verum* vs. el *mysticum*. El *mysticum* debe transparentarse como mensaje representable, proyectable, en el *verum*. El lema de los tiempos parece ser 'que no haya nada oculto', y esa será la función del refuerzo de las confesiones, los monasterios como modelos ('showcases') de vida y de proyección utópica, las vidas de santos, los escritos místicos reveladores. Ese cuerpo místico, ubicado en la comunidad de la Iglesia, debe transparentarse socialmente, de manera que el socius, el pueblo de los súbditos, pueda ver y verse en ellos sin problemas:

que se vea todo. Así, resume de Certeau:

De part et d'autre, la pastorale tente de ramener les mystères de l'institution et les secrets de la vie séculière dans un espace de visibilité, théâtre récapitulateur qui serait finalement, telle une carte, le *rassemblement visuel et encyclopédique de l'Église*. L'utopie qui soutient déjà cette mobilisation au service de la transparence, c'est celle qui prendra, au xvii^e siècle, la figure (épistémologique) de la « représentation ».³⁰

El cuerpo místico, antes identificado primariamente con el sacramento en tanto vínculo repetidor del *kairós* de la encarnación, ahora pasará a identificarse sobretodo con la Iglesia, en tanto proyecto de salvación futura (con fuerte matiz utópico).³¹ "De lo que se trata es de fabricar cuerpos transparentes" —comenta de Certeau. Con "transparentes" lo que se significa aquí es 'enteramente visibles', pues el novel cuerpo místico de la burocracia eclesiástica confluye al menos con la creciente representabilidad y materialización cadavérica del cuerpo indagada en estudios históricos como los de Foucault.³² Teresa de Avila será uno de los que se acomodará a su manera al proyecto representacional de la transparencia, pero al profundizar y abismarse en esa transparencia, con el Castillo Interior, *alzará* toda representabilidad corporal, todo cuerpo-imagen, hasta llegar a la imagen-cuerpo: un cuerpo místico transparente, sí, pero más irrepresentable que nunca.

El Castillo Interior de las siete moradas, según elaborado por Teresa, al igual que la Biblioteca de Babel, de Jorge Luis Borges, es una de esas imágenes literarias intraducibles totalmente al régimen visual.

Un reciente intento de concebir figurativamente el castillo teresiano, por medio de una maqueta, logra expresar el fervor carmelitano del artista, y resulta en un comentario ilustrativo del texto místico, pero no incorpora siquiera el rasgo clave de la estructura imaginaria: su concentricidad.³³ No se puede representar en verdad una forma arquitectónica en la cual penetrar hacia su interior conlleve alcanzar la exterioridad total, rebasadora de la forma misma. Únicamente caben representaciones parciales. Veámos qué dice el texto de este espacio de la imagen:

1) "Pues consideremos que este castillo tiene — como he dicho— muchas moradas, unas en lo alto, otras en bajo, otras a los lados, y en el centro y mitad de todas éstas tiene la más principal, que es adonde pasan las cosas de mucho secreto entre Dios y el alma."³⁴

2) Se establece que Su Majestad es un sol que irradia "resplandor y hermosura" en el alma-castillo... "y a todas partes de ella se comunica este sol que está en este palacio."³⁵

3) "No habeis de entender estas moradas una en pos de otra como cosa en hilada, sino poned los ojos en el centro, que es la pieza u palacio a donde está el rey, y considerad como un palmito, que para llegar a lo que es de comer tiene muchas coberturas, que todo lo sabroso cercan. Ansí, acá, en rededor de esta pieza están muchas y encima lo mesmo..."³⁶

Hasta aquí vale considerar que, desde la primera a la sexta, se nombra una multiplicidad indefinida de moradas, jerarquizadas en seis grados de aproximación a un único centro situado en el grado séptimo y final. En torno a ese centro las moradas ocupan todas las posiciones cardinales (arriba, abajo y los lados). No surge opacidad alguna en la

disposición de las mismas, la estructura entera es transparente ("muy claro cristal"). Cualquier opacidad (i.e., el pecado) es básicamente contingente con respecto a la transparencia esencial de ese espacio ("Mas si sobre un cristal que está a el sol se pusiese un paño negro, claro está que, aunque el sol dé en él, no hará su claridad operación en el cristal"³⁷). Además la comparación con el palmito definitivamente sugiere la redondez de la forma palaciega y su composición de esferoides concéntricos. Se trata también de un espacio ingrávito. La escritura de Teresa, crea, con sus conocidas digresiones, elipsis, referencias internas, retrospecciones y anticipaciones, una sensación de ingravidez, pues la argumentación sólo aparenta avanzar escalonadamente, para en realidad saltar por los escalones de razonamiento o demostración en orden no lineal, sino melódico y rítmico. A veces las moradas parecen más ser cuerdas musicales tocadas según ciertos designios no explícitos de armonía o euritmia, que etapas abordadas en orden demostrativo escalonado. El resultado es un tejido en el cual cada hilo de argumentación conecta instantáneamente una multiplicidad de comentarios dichos o por decir. Esto no sólo refuerza la topología esferoide señalada, sino que de la misma manera en que se mueve la explicación y descripción en tanto escritura o estilo, se desplaza el alma, tal cual se la narra, en sus moradas: "Déjela andar por estas moradas arriba y abajo y a los lados..."³⁸ Es como si no se tomara en cuenta la gravedad de las estructuras arquitectónicas apenas connotadas (pisos, paredes, techos), razón por la que éstas, paradójicamente adquieren un fuerte cariz de ausencia fantasmal en un libro que se estructura a todo lo largo a base de una imagen arquitectónica. También se disuelve la

gravedad terrestre ("Y créanme que con la virtud de Dios obraremos muy mejor virtud que atadas a nuestra tierra"³⁹). A esto se añaden los simulacros o "trampantojos" del demonio, sus engaños multiplicantes: "deve tener en cada [pieza] muchas legiones de demonios para combatir que no pasen de unas a otras" / "Terribles son los ardides del demonio para que no se conozcan ni entiendan sus caminos" / "...que no nos engañe hecho ángel de luz".⁴⁰ Obtenemos una topología de transparencias, reflejos, simulacros, levitaciones, inversiones, pero es importante recordar, que pese a sus innegables rasgos laberínticos, se nos ofrece un espacio regido por una invariable jerarquía proxémica con respecto al centro. En tanto se remite al reflejo subjetivo u objetivo de la imagen, se visualiza un espacio descentrado y laberíntico; en tanto se verifica el desasimiento de toda la armadura subjetiva y objetiva ("orgullo" y "honor") se contempla un espacio ultradimensional regido por un centro ubicuo y avasallador. El uno se descentra por la ausencia del centro, el otro se descentra por su absoluta presencia: una vez *se está* en el centro, el centro no está ahí ni en ninguna parte, pues el centro es el *estar* mismo. Todo lo demás es un no-estar. Las posiciones relativas devienen más bien situaciones, situaciones sin más referencia cardinal o dimensional que la distancia con respecto al centro. Mas no hablemos de 'distancia' en el modo extensivo, sino de una 'distancia' metafórica, traducible como grado de intensidad con respecto a un umbral. Obtenemos entonces un espacio proxémico-intensivo: "...y estése el alma por ventura toda junta con El en las moradas muy cercanas, y el pensamiento en el arrabal del castillo, padeciendo con mil bestias fieras y ponzoñosas..." / " Como ya estas moradas se llegan

más adonde está el Rey, es grande su hermosura, y hay cosas tan delicadas que ver y entender."⁴¹ Las moradas se clasifican como cercanas y lejanas, o igual los dolores y gustos experimentados hallan su calidad específica dentro de un espacio regido por un máximo nivel de intensidad, un umbral absoluto de participación, indefinible e inimaginable en términos geo-dimensionales o extensivos. Esto no debía sorprendernos, pues nos hallamos, por supuesto, en el espacio definido por algo así como una *geometría negativa* que correspondería a la teología negativa del camino místico. Mas lo que nos interesa es su articulación en tanto *espacio de la imagen* en la escritura teresiana.

Decíamos que interior y exterior, continente y contenido son instantáneamente reversibles en este espacio de la imagen, y esto tiene sus consecuencias...

Pues tornando a este hermoso y deleitoso castillo, hemos de ver cómo podemos entrar en él. Parece que digo algún disbarate; porque si este castillo es el ánima, claro está que no hay para qué entrar, pues se es él mismo; como parecería desatino decir a uno que entrase a una pieza estando ya dentro.⁴²

No importa solamente que la imagen corresponda al alma misma, y ya se es el alma, sino que al escribirla (leerla) se es la imagen de entrada, puesto que escribirla (leerla) es *devenir* la imagen misma como conocer-desear: "va mucho de estar a estar"⁴³. Hay quien 'está', pero permanece en el margen de su 'estar', pues no sabe qué tiene. El espacio de la imagen entonces, traza un movimiento *in situ* de búsqueda de lo que ya se tiene, un "entrar dentro de sí" como movimiento intensivo de transformación por el deseo. Este laberinto consiste en una línea de un único

punto, pues no tiene mucho que ver ya con el espacio extensivo. Su movimiento no consiste en un 'ir hacia' un objeto del deseo, sino, podríamos decir, la afloración de una posesión originaria en la que ya se participa⁴⁴; es una tornadura en sí. El en sí se vive como interiorización en el sentido de un conocimiento propio que lleva a la unión mística con Dios, a la hierogamia como entrega pasional total. Doble paradoja: el adentrarse en lo propio rebrota en la alteridad exterior; el conocimiento de sí renace como olvido de sí. Y estos movimientos los traza la imagen y ella se traza en ellos para producir su espacio extraordinario.

El *Castillo Interior* teresiano, en suma, no es una imagen visual, ni siquiera una imagen sinestésica, no responde a la acepción de imagen en su sentido figurativo. Este *Castillo* no está muy lejos de la "torre abolida" de Gérard de Nerval. Es el cuerpo de la imagen en tanto herida que abole la imagen del cuerpo (es decir, figurativa) pasionalmente, herida en la carne del mundo en que las imágenes del cuerpo transitan hacia una corporalidad sutil, un ritmo invisible de lo visible, si invocamos los conceptos comentados al principio. Pero, reteniendo la advertencia de Merleau-Ponty antes citada, esto no divorcia a este cuerpo de la imagen, de la imagen del cuerpo (*body image*), más bien constituye un modo de expresión de su íntima vinculación con lo visible, de esa mismidad o semejanza no figurativa ("en su imagen y semejanza") que potencia en primer lugar el símil morada~alma, como vimos arriba.

Si recurriéramos a esa caja de herramientas que ofrecen los escritos de Gilles Deleuze, extraeríamos el *diagrama*. El diagrama no es una forma, aunque podría resultar de la aplicación de formas, funciona

imponiendo zonas de indiscernibilidad e indeterminabilidad, destruye la forma y prolonga sus líneas de posibilidad a partir de una "deformación catastrófica"⁴⁵ de la forma (cuerpo-imagen). "El diagrama sólo reconoce rasgos, máximos, que todavía son de contenido en la medida en que son materiales, o de expresión en la medida en que son funcionales, pero que se arrastran unos a otros, se alternan y se confunden en una común desterritorialización..."⁴⁶ Pero el diagrama no *provoca* la catástrofe, él mismo es el *trabajo* de la catástrofe, su labor esencial. Los rasgos que constituyen el diagrama aparecen como irracionales, involuntarios, sin embargo, "son como si surgiera otro mundo": "El diagrama es, sí, un caos, una catástrofe, pero es también un germen de orden o de ritmo".⁴⁷ El ritmo a que alude aquí Deleuze es más que una sinestesia, pues es trans-estésico, por así decir: "...une puissance vitale qui débordé tous les domaines et les traverse, cette puissance, c'est le rythme, plus profonde que la vision, l'audition, etc." Y añade:

L'ultime, c'est donc le rapport du rythme avec la sensation, qui met dans chaque sensation les niveaux et les domaines par lesquels elle passe. Et ce rythme parcourt un tableau comme il parcourt une musique. C'est diastole-systole: le monde qui me prend moi-même en se fermant sur moi, le moi qui s'ouvre au monde, et l'ouvre lui-même.⁴⁸

Sustituamos el término 'mundo' por 'el Otro' invisible, o 'Dios', para obtener una explicación completamente ajustada a la labor de la imagen teresiana del Castillo en su progresiva desespacialización y desfiguración hasta acceder a un ritmo de ondas intensivas singularizadas por su proximidad a ciertos umbrales de transformación.

Cuerpo larva

Convertir la conciencia en una experimentación de vida, y la pasión en un campo de intensidades continuas, una emisión de signos-partículas. Construir el cuerpo sin órganos de la conciencia y el amor.

—Deleuze / Guattari

El ritmo de la pasión atraviesa, sin distinguirlos, cuerpo y pensamiento en *Las moradas*. Ambos conforman una sola *carne* herida por el Otro del deseo. Así aborda el texto el tema del pensamiento, por entero dentro de la acción de amar: "para aprovechar mucho en este camino y subir a las moradas que deseamos, no está la cosa en pensar mucho, sino en amar mucho" y luego... "quizá no sabemos qué es amar..."⁴⁹ Es decir, en realidad no se ha pensado el amor. Dentro de la inscripción del *conócete a ti mismo* asumida desde el principio en este libro, 'amar' no significa dejar de pensar, sino pensar-en-amor, es decir amar-pensar. ¿Cuál es el papel del pensamiento en este desencadenamiento transc corporal del eros-ágape, en su transitar como cuerpo-imagen? El pensamiento es el cuerpo desatándose de sí mismo: "Yo vía —a mi parecer— las potencias del alma empleadas en Dios y estar recogidas con El, y por otra parte el pensamiento alborotado traíame tonta."⁵⁰ Y más abajo:

Escribiendo esto estoy considerando lo que pasa en mi cabeza del gran ruido de ella, que dije al principio, por donde se me hizo casi imposible poder hacer lo que me mandaban de escribir. No parece sino que están en ella muchos ríos caudalosos y por otra parte que

estas aguas se despeñan, muchos pajarillos y silbos, y no en los oídos, sino en lo superior de la cabeza, adonde dicen que está lo superior del alma; y yo estuve en esto harto tiempo, por parecer que el movimiento grande del espíritu hacia arriba subía con velocidad.⁵¹

El ruido del pensamiento mientras escribe equivale a un ruido del cuerpo que es trasfondo de la escritura, una especie de 'background noise' ("ríos caudalosos"). Sin embargo ya no es un cuerpo orgánico el que provoca los ruidos indescifrables (por eso se sienten: "no en los oídos, sino en la parte superior de la cabeza"), sino un cuerpo pre-sígnico (de "signos-partículas") compuesto de circulaciones y flujos imaginales (no necesariamente imaginarios). La "baraúnda del pensamiento" mencionada en otra parte no consta de 'sonidos' que afecten el oído, sino de irradiaciones, fragmentos móviles pertenecientes a un espacio intensivo ordenado por magnitudes, amplitudes, cruces, combinaciones y 'techos' de resistencia; la configuran emanaciones, más que de imágenes, de nódulos imaginales. El pensamiento-cuerpo es registro del amor. Santa Teresa no puede negar el cuerpo, pues no se padece sin cuerpo, se requiere un cuerpo pasional y una historia corporal para la pasión:

Yo no puedo pensar en qué piensan [los que alegan es perjudicial pensar en la Humanidad [el cuerpo] de Cristo, o de la Virgen y los santos, porque apartados de lo corpóreo, para espíritus angélicos es estar siempre abrasados en amor, que no para los que vivimos en cuerpo mortal, que es menester trate y piense y se acompañe de los que, tiniéndole, hicieron grandes hazañas por Dios..⁵²

En fin, concluye que sólo a través de la corporalidad histórica padeciente se avanza en el camino del amor, hacia las moradas postreras. Se precisa además este cuerpo para la muerte de pasión con que se vence el horror de la muerte:

es una muerte sabrosa, un arrancamiento del alma de todas las operaciones que puede tener, estando en el cuerpo; deleitosa, porque aunque de verdad parece se aparta el alma de él para mejor estar en Dios, de manera que aun no sé yo si le queda vida para resolgar (ahora lo estava pensando y peréceme que no; al menos, si lo hace, no se entiende si lo hace); todo su entendimiento se querría emplear en entender algo de lo que siente, y como no llegan sus fuerzas a esto, quédase espantado de manera que, si no se pierde del todo, no menea pie ni mano, como acá decimos de una persona que está tan desmayada que nos parece está muerta.⁵³

Los "efectos u señales" se leen en un cuerpo-página, aun cuando éste está *en blanco* (es decir, "no menea pie ni mano"). La propia ausencia de gesto de vida corporal puede ser precisamente la marca del *movimiento* espiritual. Del corrimiento del cuerpo hacia lo invisible de la 'carne'. El cuerpo en su no decir nada dice cada vez más, es por tanto el texto mismo del desplazamiento, del flujo y corrimiento de intensidades, y no necesariamente el polo de una contraposición dual cuerpo-espíritu. Es ahora el cuerpo del desasimiento, imagen-cuerpo, castillo interior también él mismo en tanto instrumento de la pasión del alma incorporado a su movimiento, en su desasirse de sí mismo:

Tornando a el verso ['dilatasti cor meum'] en

lo que me puede aprovechar —a mi parecer— para aquí, es en aquel ensanchamiento; que así parece que, como comienza a producir aquella agua celestial de este manantial que digo de lo profundo de nosotros, parece que se va dilatando y ensanchando todo nuestro interior y produciendo unos bienes que *no se pueden decir*, ni aun el alma sabe entender qué es lo que se le dá allí. Entiende una fragancia —digamos ahora— como si en aquel hondón interior estuviese un brasero adonde se echasen olorosos perfumes; *ni se ve la lumbre ni donde está*; mas el calor y humo oloroso penetra toda el alma, y aun hartas veces —como he dicho— participa el cuerpo.

Mirad, entendedme, que *ni se siente calor ni se huele olor*, que más delicada es que estas cosas, sino para dárselo a entender.

Estas experiencias rebasan la binariedad de lo fisiológico y lo ideal, sus intensidades únicas inauguran ritmos y partículas sígnicas dueñas de una consistencia propia, espirituales sí, pero no desvinculadas de una referencia material muy íntima en tanto circulan semióticamente, como comunicación, en esta escritura. Pertenecen al movimiento invisible de la 'carne', a la imagen-cuerpo, si bien se desatan del círculo reflectivo de lo imaginario. El cuerpo teresiano construído en esta escritura se desarrolla en el campo de la semejanza ("a su imagen y semejanza") instituído por el símil del castillo en el que se contiene a Dios, según comentábamos al principio. Es un cuerpo sacrificial en que la criatura se ofrece a ese semejante absolutamente desigual que es su creador, pero es un cuerpo-alma pasional, que en el padecimiento total de

esa distancia con la divinidad originaria, por vía de la entrega y desasimiento amoroso de sí, anula la distancia al anularse a sí mismo y ser recibido en holocausto de amor en el seno del Otro originario. Como tal, dicho cuerpo no acaba en el sacrificio, al modo clásico, pagano,⁵⁴ pues es un cuerpo para la gloria. El sacrificio es sólo un umbral en sus 'operaciones' pasionales. Por ello tal cuerpo-alma o imagen-cuerpo no es un cuerpo fisiológico, ni mental, ni espiritual en sí mismo, sino un movimiento que pasa por todo ello rítmica, imaginal, pre-sígnica y pre-figuracionalmente. No es objeto, ni siquiera práctica. Participa de él el texto que comentamos, participa el comentario mismo que nos ocupa, participa ese evento semiótico, cultural y espiritual que es la Teresa de Avila 'real' histórica y la red contextual significativa que nos permite hablar de ella y generar algún sentido, participa aquel *cuerpo* que ella llamaba 'basura', y aun el nuestro.

Una vez más resulta conveniente emplear un concepto deleuziano: el *cuerpo sin órganos*. Deleuze deriva su cuerpo sin órganos de un texto de Antonin Artaud: "Le corps est le corps. Il est seul et n'a pas besoin d'organes. Le corps n'est jamais un organisme. Les organismes sont les ennemis du corps." Y Deleuze amplía: "C'est un corps intense, intensif. Il est parcouru d'une onde qui trace dans le corps des niveaux et des seuils [...]. Si bien que, la sensation n'est pas qualitative et qualifiée, elle n'a qu'une réalité intensive qui ne détermine plus en elle de données représentatives, mais des variations allotropiques." Dicho cuerpo participa de lo que él llama una vida no-orgánica que traza en sus movimientos "zonas de indiscernibilidad" y testifica de una "alta espiritualidad" ya que es precisamente "una voluntad

espiritual la que la lleva fuera de lo orgánico, en busca de fuerzas elementales",⁵⁵ pero dicha espiritualidad es idéntica justamente a un cuerpo, el cuerpo sin órganos. Podríamos pensar aquí en un cuerpo sin órganos *pasional*. Es obvio que todo cuerpo pasional pasa por operaciones masoquistas de transcorporalidad. Lo que nos interesa no es la patología, sino el modo en que opera el cuerpo sin órganos pasional en tanto pasa por un devenir masoquista al romper la "pseudounión del deseo con el placer" según lo describe Deleuze, para acceder al "gozo inmanente del deseo, como si se llenase de sí mismo y de sus contemplaciones, y que no implica ninguna carencia, ninguna imposibilidad, pero que tampoco se mide con el placer..."⁵⁶ En el caso de una escritura mística cristiana como la de Teresa de Jesús, ese "sí mismo y sus contemplaciones" se emplaza en el espacio de participación que incluye al Otro inimaginable.

Cuerpo capullo

...no está la perfección en los gustos, sino en quien ama más.

La pasión debe nacer en el campo de una semejanza ("a imagen y semejanza") instaurada paradójicamente por una distancia. El narcisismo positivo, inconsumado, se recrea en la specularidad de la semejanza y en el reconocimiento del sí mismo visibilizado por la semejanza. El narcisismo negativo se lanza, en cambio, a recubrir la distancia hacia un *conocimiento* del sí mismo invisibilizado por la brecha. La pasión es un movimiento hacia el Otro del deseo; es un desasirse de sí, en tanto imagen que se tiene de sí; un desatarse de la imagen misma en tanto visibilidad specular para lanzarse a la otredad invisible. Salir del círculo para ir en línea recta. (Toda pasión consumada es una línea recta hacia la muerte. Toda pasión es historia y hace historia.) Por lo tanto ese movimiento labora el padecimiento de una distancia que se efectúa en la pasión hierogámica cristiana como distancia absoluta entre lo creado y lo increado y debe sufrirse en cuanto tal. "[Q]uerría buscar invenciones para consumirse el alma en El, y si fuese menester quedar para siempre aniquilada para la mayor honra de Dios, lo haría de muy buena gana."—⁵⁷ Padecer la distancia hasta aniquilarse en tanto sujeto creado, viviendo la aniquilación como entrega y ruta de abandono del estar en sí, para estar en el Otro, es la manera de abolir la distancia, abolir la línea en el punto final y ser acogido en el seno del otro sin distancias. Entrar en la séptima morada. Sólo en este sentido comprendemos la exhortación:

"acudamos a nuestra bajeza" con que se inicia el "conócete a ti mismo" invocado por el deseo pasional teresiano. Es un movimiento que marca los dos puntos de la distancia a ser recubierta y abolida, la altura y la bajeza entre lo increado y lo creado: busca a Dios y conócete... "Y a mi parecer jamás nos acabamos de conocer, si no procuramos conocer a Dios; mirando su grandeza, acudámos a nuestra bajeza, y mirando su limpieza, veremos nuestra suciedad; considerando su humildad, veremos cuán lejos estamos de ser humildes."⁵⁸ Conocer será padecer. El cuerpo del padecimiento será el libro del conocimiento. Cuando en el texto se lee: "...y también sé que no está el negocio en lo que toca a el cuerpo, que esto es lo de menos..." de lo que se habla es del cuerpo orgánico del placer (y del dolor, en tanto desplacer). No descarta Teresa el *otro* cuerpo sin órganos del gozo, desasido de la especularidad narcisista de la sensación, pues ese *otro* cuerpo librado de la reflexividad orgánica es precisamente el cuerpo en movimiento pasional, el que sustenta el eros-ágape, el transitar hacia la corporalidad gloriosa del alma, en su morir porque no se muere: "parece que el cuerpo torna algo en sí y alienta para tornarse a morir y dar mayor vida al alma"⁵⁹ Este cuerpo no es un ente, sino un fluir que se sostiene en el umbral mismo del rebasamiento, un 'entre' estar según las nociones descritas por nosotros al principio. Es lo que Deleuze y Guattari llamarían un "plateau" o 'meseta', caracterizable más como evento que como cuerpo-objeto. Diferente del cuerpo orgánico del placer y el dolor en tanto reflexividad, este cuerpo pasional confluye en un gozo no subordinado al placer-dolor subjetivo, por eso deviene todo él una herida, o más aún, deviene un *herirse* de amor en el cual abolirse *continua* y

sostenidamente en una entrega sin fin. Y aquí es preciso citar con liberalidad a esta doctora de la pasión absoluta:

que muchas veces estando la misma persona descuidada y sin tener memoria de Dios, Su Majestad la despierta, a **manera de una cometa que pasa de presto, o un trueno, aunque ni se ve luz ni se oye ruido**, mas entiende muy bien el alma que fue llamada de Dios [...] la hace estremecer y aun quejar, sin ser cosa que le duele. Siente ser **herida sabrosísimamente**. mas no atina cómo ni quién la hirió; mas bien conoce ser cosa preciosa y jamás querría ser sana de aquella herida. Quéjase con palabras de amor, aun exteriores, **sin poder hacer otra cosa**, a su Esposo, porque entiende que está presente, mas no se quiere manifestar de manera que deje de gozarse, **y es harta pena, aunque sabrosa y dulce; y aunque quiera no tenerla, no puede**; mas esto no querría jamás. Mucho más le satisface que el embebecimiento sabroso, **que carece de pena**, de la oración de quietud.

[...]

Estava pensando ahora si sería que en este fuego del bracero encendido, que es mi Dios, saltava alguna centella y dava en el alma, de manera que se dejava sentir aquel encendido fuego, y como no era aun bastante para quemarla y él es tan deleitoso, queda con aquella pena, y a el tocar hace aquella operación. Y paréceme es la mejor comparación que he acertado a decir. Porque este dolor sabroso —y no es dolor— no está en un ser; aunque a veces dura gran rato, otras presto se acaba, como quiere comunicarle el Señor, que

no es casa que se puede procurar por ninguna vía humana. Mas aunque está algunas veces rato, quítase y torna; en fin, nunca está estante, y por eso no acaba de abrasar el alma, sino ya que se va a encender muérese la centella y queda con deseo de tornar a padecer aquel dolor amoroso que le causa.⁶⁰

Dolor y deleite no son aquí contrarios reactivos uno del otro, como en el cuerpo orgánico, sino cualidades intensivas confluyentes en un mismo gozo. Y la acometida de la "pena", en tanto magnitud incontrolable del deseo del Otro que sobrepasa toda voluntad subjetiva, es lo que define como superior este gozo. Además, la intermitencia de las "operaciones" sostiene un gozo inconsumible potenciado infinitamente en su no-consumación. El éxtasis produce así su poética del instante.

Teresa de Jesús no arriba en verdad a establecer una oposición entre *dolor* y *gusto* o deleite, pero sí desarrolla con mucho cuidado un contraste entre *contentos* y *gustos* en el cual otorga la superioridad definitiva a estos últimos. Ella declara al respecto:

[L]os contentos me parece a mí se pueden llamar **los que nosotros adquirimos** con nuestra meditación y peticiones a nuestro Señor, que procede de nuestro natural, aunque en fin ayuda para ello Dios [...] mas **nacen de la misma obra virtuosa que hacemos** y parece a nuestro trabajo lo hemos ganado...

...en fin, comienzan de nuestro natural mismo y acaban en Dios.

[...]

Los gustos comienzan de Dios y siéntelos el natural, y gozan tanto de ellos como gozan los que tengo dichos, y mucho más. ¡Oh Jesús, y

qué deseo tengo de saber declararme en esto!; porque entiendo —a mi parecer— muy conocida diferencia y no alcanza mi saber a darme a entender; hágalo el Señor.⁶¹

La diferencia consiste en que los contentos provienen del agenciamiento de sujeto derivado de la reflexividad narcisista con respecto a la cual el narcisismo negativo teresiano ejerce su ruptura pasional. Los gustos, por otra parte, simplemente llegan, se ofrecen desde la otredad deseada. En una de esas imágenes *de agua* tan gustadas por la santa los gustos y contentos son comparados a "dos pilones [que] se hinchen de agua de diferentes maneras; el uno viene de más lejos por muchos arcaduces y artificio; el otro está hecho en el mismo nacimiento del agua y vase hinchendo sin nengún ruido." Y añadē más abajo... "vásē revertiendo este agua por todas las moradas y potencias hasta llegar a el cuerpo, que por eso dije que comienza de Dios y acaba en nosotros; que cierto, como verá quien lo huviere provado, todo el hombre exterior goza de este gusto y suavidad."⁶² Lo importante es esa calidad *emanante* que invade el cuerpo-alma y lo torna en un fluir desde la divina exterioridad. Adviene una corporeidad que *emana*. La corporeidad de los *contentos* es la del estanque que refleja la imagen de Narciso. Los arcaduces y edificaciones equivalen a una técnica del reflejo traducido como acumulación y disposición. El manantial es, sin embargo, una técnica del flujo inmediato, instantáneo. Los gustos no deben procurarse, como los contentos, deben dejarse llegar, como agua de manantial. La técnica de lo instantáneo lo es también de la espera profunda: aguardar no esperando nada. Aguardar en tanto *dejar ocurrir*. Y en esa nada que se aguarda a sí misma estalla el instante.

El lema de Teresa es el de alcanzar los gustos "no los procurando": "que en esta obra del espíritu quien menos piensa y quiere hacer, hace más." Presenciamos aquí una técnica de desinstrumentación del cuerpo y el pensamiento. Necesariamente es una técnica negativa en el sentido de "vía negativa" introducido en Occidente por los textos del Pseudo-Dionisio Areopagita. En la vía negativa la negación deviene afirmación de la búsqueda. Pero esa búsqueda se asume como 'sinergeia', *pasión-acto* que rebasa la mera oposición entre actividad y pasividad.⁶³ La búsqueda es un abandono de sí mismo, por lo que no puede darse como actividad o proyecto de sí, sino como negación que no se opone a la afirmación, pero que la trasciende.⁶⁴ Asimismo, para Teresa hasta la propia actitud de 'no procurar' debe ser no procurada ella misma: "Porque no es estar en oscuro ni cerrar los ojos, ni consiste en cosa exterior, puesto que **sin quererlo se hace esto** de cerrar los ojos y desear soledad, y sin artificio parece que se va labrando el edificio..."⁶⁵ Ni siquiera se debe procurar, como esfuerzo metodológico-técnico, el no hacer ni pensar nada: "el mismo cuidado que se pone en no pensar nada, quizá despertará el pensamiento a pensar mucho."⁶⁶ No hay, pues, técnica positiva, en el sentido de 'hacer *x* para lograr *y*', sino que 'en arribando *y*, sucede *x*'. No hay cadena de causas y efectos, sino sólo de efectos: "sin artificio parece que se va labrando el edificio". En fin, toda agencia de sujeto, toda reacción de la voluntad, cancela la labor del gusto, a menos que se verifique como voluntad del otro: "dejarle y dejarse ir en los brazos del amor".⁶⁷

Sin embargo se verifica un hacer en tanto *dejar* o *dejarse* hacer, un *disponerse* del que emana el obrar de

la virtud. Es preciso no confundir esta vía negativa con algún quietismo, pues el 'dejarse' hacer teresiano no es un dejarse *deshacer* en la melancolía. Se recordará su advertencia de no confundir 'arrobamiento' con "abovamiento".⁶⁸ Así describe ella el "dilatamiento" en el que afloran las renovadas virtudes de la vía contemplativa:

Ansí como se entiende claro un dilatamiento u ensanchamiento en el alma, a manera de como si el agua que mana de una fuente no tuviese corriente, sino que la misma fuente estuviese labrada de una cosa que mientras más agua manase más grande se hiciese el edificio: así parece en esta oración y otras muchas maravillas que hace Dios en el alma, que la habilita y va disponiendo para que quepa todo en ella.⁶⁹

No se habla de un método (positivo) de la virtud, sino de un fluir en ella. La virtud va ligada a unos umbrales de emisión-recepción (de los gustos) traducidos como momentos de intensidad en un fluir centro-periferia, interior-exterior, facultad-sentido, espíritu-cuerpo y viceversa. Las virtudes aquí constituyen una nueva disposicionalidad que fluye como parte del dilatamiento del alma gracias a una *técnica negativa* (en el sentido pseudo-dionisiano) de identificación y montaje de series de efectos: hablas, arrobamientos, raptos, vuelos de espíritu, júbilos, "oración estraña", visiones intelectuales, visiones imaginarias, gustos, penas, dolores, "saetas", inflamaciones, deseos de morir, deseos de vivir, sosiegos, y otros,⁷⁰ por vía de su padecimiento. No hay estrategia de pasos mediáticos a seguir hacia la consecución de un fin demarcado, implicado por la serie de pasos, sino montaje de "operaciones",

traslados de corrientes (sensaciones, estados mentales, emocionales) por series de efectos no implícitos en ellas mismas, pues su único cauce es el deseo del Otro. La virtud surge entonces a manera de una repetición del instante como *acto* u *obra*. La contemplación se repite como acción, la aestesis como poiesis. La virtud aparece como parte de la técnica negativa propia también de la poética del instante. El instante es el ensanchamiento, plenitud, henchimiento del flujo temporal en su propio fluir, colmación de la simple serie de efectos en sí misma, librada de derivaciones causales o subordinaciones instrumentales, de pasado y futuro. Así también aflora el instante en el lenguaje poético. La parábola del gusano y la mariposa (o "palomica") según elaborada por Teresa, no importa su procedencia filológica, podría también narrarnos una poesía del instante afin a una ética del instante.

...comienza a labrar la seda y edificar la casa adonde ha de morir. Esta casa querría dar a entender aquí, que es Cristo. En una parte me parece he leído u oído que nuestra vida está escondida en Cristo u en Dios —que todo es uno— u que nuestra vida es Cristo.

...El es la morada y la podemos nosotros fabricar para meternos en ella. Y ¡cómo si podemos! no quitar de Dios ni poner, sino quitar de nosotros y poner, como hacen estos gusanitos...

Muera, muera este gusano, como lo hace en acabando de hacer para lo que fue criado, y veréis cómo vemos a Dios y nos vemos metidas en su grandeza como lo está este gusanillo en este capucho.⁷¹

Todo lo anterior instala una poética de la virtud, la virtud en tanto poiesis, como epifanía de la otredad en la muerte de sí en tanto construcción de una desconstrucción: "quitar de nosotros y poner". Pero esta muerte revela el devenir de su alteridad sólo con el renacimiento de un cuerpo como pura imagen sin "asiento" ("que no sabe adónde posar y poner su asiento" / "adónde irá la pobresica")⁷²: la mariposa es el transcuerpo. El umbral de la imagen-cuerpo. Es la imagen invisible, no situable. La mariposa es un techo de intensidad imaginal: puede estar aquí, puede estar allá, lo importante es su aflorar, su rebosar, su marcar un umbral de transformación de un campo de fuerzas, como la lucecita que avisa 'ya'. Un signo de ebullición. Es una poiesis de la invisibilidad y el silencio. La transducción de la imagen en su grado cero que es un grado máximo de metastabilidad = orden absoluto en tanto orden implícito del caos. Es la virtud de la compleción, la anchura infinita donde cabe todo. Obviamente no estamos hablando de una técnica de la virtud, ni de un método. La flor de la virtud es un rebasamiento transhistórico. Cuerpo capullo. Crisálida. Limen del cuerpo glorioso: "En fin, no acaba esta mariposica de hallar asiento que dure, como anda el alma tan tierna del amor, cualquiera ocasión que sea para encender más este fuego la hace volar..."⁷³

Comenta Diego Romero de Solís que "toda ética culmina en un instante". Comentaríamos que quizá no toda ética, pero sí la ética que deviene poiesis de la virtud, como la de Teresa. La poiesis no elabora proyectos ni instaura procesos según el modo de la técnica o el método positivos, la poiesis es la paciente elaboración del instante efímero y mortal, abierto a lo eterno en tanto revelación *vivida, conocida* antes que

'aprendida'. Es una técnica negativa. "Mientras que todas las otras experiencias metafísicas exigen interminables prólogos, la poesía se opone a los preámbulos, los principios, los métodos y las demostraciones. Ella rechaza la duda" —dice Gaston Bachelard, y añade Romero— "El instante representa la vida, la irrupción de lo exterior en lo interior y de éste en aquello, el haber que se expande y la conquista de lo imposible como posible."⁷⁴ La parábola del gusano de seda y su transformación en mariposa se dice en tanto poiesis de virtud, pues nombra una apertura hacia el instante revelatorio de la imagen en su apoteosis sacrificial, estésica, sensible, y la participación en lo eterno que inaugura; no *habla de* la transformación histórica, ella misma constituye su historia de pasión, ni siquiera *dice* la transformación del sujeto colectivo o individual, por estar implícita la muerte del sujeto ("edificar la casa donde ha de morir") en su transfiguración. Esta *parábola* del gusano-mariposa reclama una confluencia de ética y estésis, virtud y poiesis. Teresa la vive como preámbulo de la unión con Dios... "Esta es la unión que toda mi vida he deseado."⁷⁵ La unión pasa por el desposorio espiritual hasta arribar al matrimonio espiritual. En el matrimonio espiritual se alcanza un grado último de metastabilidad,⁷⁶ es decir, una estabilidad de flujos, posibilitada por los diferenciales o desniveles que los hacen posibles, que permiten surgir los potenciales prefiguracionales, las transformaciones y transducciones de la imagen-cuerpo en tanto formación viva de la 'carne', para retomar el vocabulario de Merleau-Ponty. El cuerpo fisiológico-social de la estabilidad orgánica, genérica es muy mortal y limitado para este cuerpo transcorporal, invisible, de líneas y emanaciones

intensivas que atraviesan las sensaciones, las imágenes, los pensamientos, los signos, las cosas, el alma, el tiempo, el espacio y saltan de morada en morada, de esfera en esfera hacia el centro del deseo del Otro. Ya nos da igual, como sugiere Deleuze con respecto al ritmo, que se le llame cuerpo o espíritu, es un movimiento por el elemento de la transcorporeidad, a través de lo que hemos llamado la 'carne' del mundo. Para Teresa de Jesús ese movimiento tiene su centro en Dios. Pero, como ella misma aclara, morar definitivamente en ese centro del matrimonio espiritual, "esta gran merced[,] no debe cumplirse con perfección mientras vivamos".⁷⁷ El matrimonio espiritual entonces se vive como una meseta o 'plateau' de la imagen-cuerpo. Este concepto nos sirve para comprender, desde nuestras investigaciones sobre la corporalidad, la fase de madurez de la vía mística teresiana. Así resume Massumi la acepción deleuziana del vocablo:

En Deleuze y Guattari, un 'plateau' [o meseta] se alcanza cuando ciertas circunstancias se combinan para llevar una actividad a un nivel de intensidad que ya no es dable disipar en un climax. La intensificación de energía es sostenida hasta el punto de dejar trazada una impresión de su dinamismo que puede ser reactivada o inyectada en otras actividades, creando así un tejido de estados intensivos entre los cuales podría darse cualquier cantidad de lazos conectivos.⁷⁸

Es de sobra conocido cómo el texto de las séptimas moradas enfatiza la transferencia que hace el alma de sus "bienes espirituales" hacia una renovada actividad virtuosa. El climax extático se repite como poiesis de la virtud del instante en las series

heterogéneas de la vida cotidiana, en que cada actividad cobra un sentido extraordinario en el cual se lee la clave de la unión espiritual. La unión se vive como intermitencia que sostiene un techo de deseo, sin consumirlo: "Digamos que sea la unión como si dos velas de cera se juntasen tan en extremo, que toda la luz fuese una, u que el pabulo y la luz y la cera es todo uno; mas después bien se puede apartar la una vela de la otra y quedan en dos velas." La unión no anula la singularidad del alma, su actividad propia. Ese máximo de intensidad contemplativa debe hallar su continuidad en la vida activa, según Teresa. De ahí su enfática invocación de "los trabajos" de San Pablo, héroe y precursor de los contemplativos occidentales, tras lo cual advierte: "de esto sirve este matrimonio espiritual, de que nazcan siempre obras, obras." La imagen-cuerpo ensamblada no se disuelve en la unión divina.

Hemos trazado el tránsito de una corporalidad por sus ensambladuras poéticas instantáneas. Un cuerpo herida. Un cuerpo larva. Un cuerpo capullo. ¡Viva el cuerpo!

¹ Cf. además el aforismo 343 en el mismo libro, y en *Así habló Zaratustra*, unos siete pasajes más sobre el tema.

² Cf. Jean Baudrillard, *De la seducción* (Madrid: Cátedra, 1986), passim.

³ Cúlpele a este lector por el neologismo, preferido al término reificación, cuyas connotaciones en torno a la teoría de la alienación preferimos evitar.

⁴ Teresa de Jesús. *Obras Completas* (Madrid:

B.A.C., 1986), VI, 2.2. Todas las citas de *Las moradas* son referidas al número ordinal de morada, número de capítulo y párrafo. Todos los énfasis son nuestros en todas las citas.

⁵ Pierre Klossowski, *The Baphomet (Le Baphomet* [1965], trad. de S. Hawkes y S. Sartarelli. Nueva York: Eridanos, 1988), p. 51 y ss.

⁶ Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception* (trad. de Colin Smith. London: Routledge & Kegan Paul, 1962), p.91. Las versiones al español son nuestras.

⁷ Aquí el autor ofrece la referencia: "Husserl, *Ideen T. II* (inédito)."

⁸ Merleau-Ponty, op. cit., 92.

⁹ *Ibid.*, p. 102.

¹⁰ Denis Vasse, *L'Autre du désir et le Dieu de la foi. Lire aujourd'hui Thérèse d'Avila*. Paris, Éditions du Seuil, 1991.

¹¹ El narcisismo consumado, por su parte, rompería el espejo de la superficie y se abismaría en su profundidad sin dimensiones.

¹² *Ibid.* p. 145. Énfasis en bastardillas del autor; énfasis en negritas míos.

¹³ *Ibid.* p. 131.

¹⁴ Henri Bergson, *Matière et mémoire*. (Paris: Felix Alcan, Editeur, 1910), pp. 10-11.

¹⁵ *Ibid.*, p. 29.

¹⁶ *Ibid.*, p. 165.

¹⁷ Ibid., p. 74.

¹⁸ Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible* (Paris: Gallimard, 1964), p. 182.

¹⁹ Ibid., p. 182. Todas las traducciones al español son mías.

²⁰ Ibid., pp. 183-184.

²¹ Ibid., p. 196.

²² Ibid., p. 195. El énfasis en bastardillas es del autor, en negritas, nuestro.

²³ Véase: Miguel Asín Palacios: "El símil de los castillos y moradas en la mística islámica y en Santa Teresa", *Al-Andalus*, XI (1946), pp. 263-274; Luce López-Baralt, "Simbología mística musulmana en San Juan de la Cruz y en Santa Teresa de Jesús", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXX (1981), pp. 21-91; Francisco Márquez Villanueva, "El símil del castillo interior: sentido y génesis", en Teófanos Egido Martínez et al. (editores), *Actas del Congreso Internacional Teresiano*, vol. II (Congreso Internacional Teresiano: Salamanca, 1983), pp. 495-524.

²⁴ Gaston Bachelard, *La poética del espacio* (México: F.C.E., 1964), p. 14.

²⁵ Cf. edición citada: *Las moradas...* I, 2.10; III, 1.6; III, 2.6; III, 2.11-2.12 y otros pasajes. Además, destaca el tema en *Camino de perfección*, 30, 2-3; 32, 2-12, y passim.

²⁶ III, 2.6.

²⁷ I, 1.1.

²⁸ En verdad, una metáfora también, pues un símil

debe ser 'antes' metáfora para sustentar su similitud. El lexema A tiene que haber ocupado ya el lugar del lexema B gracias a un campo de traslación semántica que establece su intercambiabilidad (i.e., disposición metafórica) para dar lugar entonces al adverbio de similitud que gramaticalmente define el símil. El símil presupone la relación metafórica. Con esto no implicamos una necesaria antecedencia psicológica, sino una presuposición lógica.

²⁹ VII, 4.22.

³⁰ Cf. Michel de Certeau, *La fable mystique. XVIe-XVIIe siècle* (Paris: Galimard, 1986), p. 118 y otras.

³¹ Ibid., pp. 111-118.

³² La mirada clínica moderna culminará en el cadáver viviente como modelo óptimo del cuerpo cognoscible: "Soberanía de lo visible. Y tanto más imperiosa como se asocia al poder de la muerte. Lo que oculta y envuelve, el telón de la noche sobre la verdad, es paradójicamente la vida; y la muerte, por el contrario, abre para la luz del día el negro cofre de los cuerpos", en Michel Foucault, *El nacimiento de la clínica* (México: Siglo XXI, 1966), p. 236.

³³ El resultado es una torre cilíndrica cuya séptima morada equivale a su séptimo piso, consistiendo la única concetricidad en un pozo de luz central que atraviesa todos los pisos. Véase Gordon and Virginia Wagner, *The Castle of the Seven Dwelling Places* (Pasadena, California: Castle Press, 1982).

³⁴ Edición citada, I, 1.3.

³⁵ Ibid., I, 2.1 y 2.8.

³⁶ I, 2.8.

- ³⁷ I, 2.3.
³⁸ I, 2.8.
³⁹ I, 2.10.
⁴⁰ Véase I Moradas: 2.11, 2.12 y 2.15.
⁴¹ IV, 1.8-1.9.
⁴² I, 1.5.
⁴³ I, 1.5.
⁴⁴ "El conocimiento no es un ir del sujeto hacia un 'objeto' [...]. El conocimiento es más bien la articulación de una comprensión originaria en la cual las cosas están ya descubiertas. [...] No tiene sentido hacer la observación de que de esta manera el conocimiento es sólo un movimiento del sujeto en el interior de la propia 'imagen del mundo' ya dada; no estamos aquí en el plano de una reducción del conocimiento [...] a 'visión del mundo', en el sentido subjetivista del término." Sustitúyase 'las cosas' y 'el mundo' por el Otro de la divinidad y se verá la pertinencia de nuestro parafraseo de esta explicación; en, Gianni Vattimo, *Introducción a Heidegger* (México: Gedisa, 1990), pp. 34-35.
⁴⁵ Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*. Vol. I (Paris: Éditions de la Différence, 1984), p. 101.
⁴⁶ G. Deleuze y Félix Guattari, *Mil Mesetas* (Valencia: Pre-textos, 1988), p. 145.
⁴⁷ Deleuze, *Francis Bacon...* (ed. cit.), pp. 66-67.
⁴⁸ *Ibid.*, p. 31.
⁴⁹ IV Moradas, 1.7.

- ⁵⁰ IV, 1.8.
⁵¹ IV, 1.10.
⁵² VI, 7.6.
⁵³ V, 1.1.
⁵⁴ Sobre el contraste entre el sacrificio clásico y el sacrificio cristiano, cf. Julia Kristeva, *Historias de amor* (México: Siglo XXI, 1987), pp. 125-126.
⁵⁵ G. Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*. (ed. cit.), pp. 33-34.
⁵⁶ G. Deleuze, *Mil mesetas* (ed. cit.), p. 160.
⁵⁷ VI Moradas (ed. cit.), 9.20
⁵⁸ I, 2.9.
⁵⁹ IV, 4.13.
⁶⁰ VI, 2.2 y 2.4.
⁶¹ IV, 1.4-1.5.
⁶² IV, 2.2-2.4.
⁶³ Ver la Introducción de René Roques a Denys L'Areopagite, *La Hiérarchie Céleste* (Paris: Les Éditions du Cerf, 1958), p. xxx y otras. Para una especulación sobre la relación entre el saber pseudo-dionisiano y el vedanta hindú: Dom Bede Griffiths, "Toward an Indian Christian Spirituality" in *Prayer and Contemplation*, ed. C.M. Vadakkekara (Kambalgud, Bangalore: Asirivanam Benedictine Monastery, sin fecha).
⁶⁴ Véase *La mística teología*, del Pseudo-Dionisio, en la edición inglesa de sus obras: Pseudo-Dionysius, *The*

Complete Works. (New York: Paulist Press, 1987), pp. 135-136.

⁶⁵ IV, 3.1.

⁶⁶ IV, 3.7.

⁶⁷ IV, 3.8.

⁶⁸ IV, 3.11.

⁶⁹ IV, 3.9.

⁷⁰ En las Sextas Moradas aparece "tejida" la red de la mayoría de estos fenómenos-efectos.

⁷¹ V, 2.4-2.6 y ss.

⁷² V, 2.8-2.9.

⁷³ VI, 6.1.

⁷⁴ Cf. Diego Romero de Solís, *Poésis* (Madrid: Taurus, 1981), pp. 91-93.

⁷⁵ V, 3.5.

⁷⁶ Sobre el concepto de metastabilidad, véase Gilbert Simondon, *L'individuation psychique et collective* (Paris: Aubier, 1989 [1958]).

⁷⁷ VII, 2.1.

⁷⁸ Brian Massumi, "Translator's Foreword", en Gilles Deleuze / Félix Guattari, *A Thousand Plateaus* (Minneapolis, Minnesota: University of Minnesota Press, 1987) p. xiv. La versión en español de la cita es mía.

Sorprenderla mirando

Pornopedagogía en Sade y Almudena Grandes

a Aurea

Eugenia. (*A Mme. de Saint-Ange.*) ¡Ah, amor mío, como enardecen mi cabeza y seducen mi alma estos seductores discursos! Me encuentro en un estado difícil de describir...

Mme. de Saint-Ange. [...] No te inquietes querida: te haré volar de placer en placer, te sumergiré en un mar de delicias, ¡te colmaré ángel mío, te saciaré!

Eugenia. (*Precipitándose en brazos de Mme. de Saint-Ange.*) ¡Oh reina mía te adoro! ¡Nunca tendrás una alumna más dócil que yo!

—Donatien Alphonse François de Sade, *La filosofía en el tocador*.

Profesores del deseo...

Todo profesor es un pornógrafo. Lo mismo las profesoras. El efecto pedagógico se repite a sí mismo en el efecto pornográfico. Ambos efectos presentan trazos analogables muy interesantes. El pedagogo-pornógrafo posee la facultad peligrosamente ambigua de victimizar y enardecer. Se diría que en

tanto victimiza, somete al alumno; y en tanto lo enardece, lo libera. Por lo menos así lo ve Jane Gallop cuando a partir de su propia experiencia pedagógica, aborda las duplicidades del discurso libertino del Marqués de Sade:

In graduate school I read Rousseau's *Julie*, noting in the margin each time I cried. I imagined that some day I could do a reading based on understanding when I cried and why. This fantasy was kin to the project of writing on Sade, a text which moved me to masturbate. [...]

The connection between these two productions of bodily fluids—tears and arousal—points to a similarity between the sentimental (coded as feminine) and the pornographic (coded as masculine). In Sade, the difference between libertines and victims is that, in the same situation, libertines get aroused whereas victims cry.¹

Este texto de la profesora Gallop permite montar la múltiple escena que nos excitará a pensar a lo largo de estas líneas. Ella invoca su propia experiencia sobre la lectura de Rousseau junto a Sade. Compara dos pedagogías y, paralelamente, dos efectos pornográficos, vinculándolos a sus propios flujos corporales: lágrimas y fluidos de excitación. Produce un magnífico emblema de lo que llamaremos el efecto porno-pedagógico: masturbar(se)-aprender. Además, al narrar tan cándidamente, (a la Rousseau) la corporalidad de su experiencia pedagógica como alumna del 'maestro' Sade, pone en obra las mismas tácticas porno-pedagógicas en el texto en que ahora es ella quien funge de profesora (autora) ante sus alumnos (lectores). Encima, aplica una vuelta de tuerca a los códigos dominantes al intentar producir

en su propia 'lección' un efecto pornográfico "femenino"² que descodificaría la masculinidad tradicional de la pornografía (y pedagogía). La profesora se muestra como alumna y objeto de excitación para enardecer e instruir a sus alumnos. Invade como maestra-pornógrafa un campo dominado (hasta ahora) por el género masculino y propone una nueva estrategia de enseñar enseñándose-enseñada. Nos permite sorprenderla mirando-aprendiendo, algo que nunca hará el pornógrafo clásico, quien siempre sólo muestra-enseña. En consecuencia, toda la posicionalidad víctima/victimario se volatiliza. La compleja y múltiple escena sugerida por este pasaje no puede ser más explosivamente política. La Gallop persigue de hecho la proyección política de su análisis cuando más adelante propone una defensa del sadismo (el sadismo literario y sus recuperaciones contemporáneas realizadas por las sadomasoquistas lésbicas y las nuevas feministas "pro-sex") como acting-out de violencias víctima-victimario cuyas micro-simulaciones de juegos de poder exponen y denuncian la naturaleza de un poder político realmente cruel escudado bajo el efecto de lo real y necesario.³ El carácter políticamente contestatario y salúbrico de las simulaciones sádicas ha sido abordado también en la literatura postmoderna norteamericana por Thomas Pynchon, en cuya genial y enorme novela, *Gravity's Rainbow*, Thanatz le dice a Ludwig: "...a little S and M never hurt anybody" y explica:

Why will the structure allow every other kind of sexual behaviour but *that* one? Because submission and dominance are resources it needs

for its very survival. They can not be wasted in private sex. In *any* kind of sex. It needs our submission so that it may remain in power. It needs our lusts after dominance so that it can co-opt us into its own power game. There is no joy in it, only power. I tell you, if S and M could be established universally, at the family level, the State would go away.⁴ (p. 737)

El narrador de *Gravity's Rainbow* bautizará tal tesis de economía libidinal con el nombre de "sadoanarquismo". Veremos más adelante que la novela *Las edades de Lulú*, de Almudena Grandes, cobra la originalidad de transferir aspectos importantes de la escena porno-pedagógica sadeana al plano familiar del matrimonio de clase media, prefigurando así una especie de economía libidinal doméstica de corte, si no "sadoanárquico", al menos *sadodemocrático*.

Una vez trazados los elementos claves de este *tableau* admirablemente combinado en el texto de Jane Gallop, procedamos a ampliar sus excitantes detalles.

Cría cuervos...

¿De qué modo se analogan pedagogía y pornografía? No es coincidencia arbitraria que la ensayista Jane Gallop invoque a Rousseau al comentar los escritos libertinos de Donatiène Alphonse François Sade. Si Sade constituye el cénit de la pornografía del semen y la sangre, Rousseau es el máximo pornógrafo de las lágrimas y los mocos, el pedagogo de la sentimentalidad. Según lo reconocen recientes críticos de Sade,⁵ la pedagogía rousseauiana sirve de gran subtexto clave a la obra de Sade. Rousseau ofrece uno de las más prístinos

emblemas del proceso fantasmático de "entredevoración bestial de los cuerpos"⁶ asociable a la escena pedagógica en su análisis del valor didáctico de la fábula del cuervo y el zorro de La Fontaine. Sobre esto ha llamado la atención Jean DeJean en *Literary Fortifications*. Según ella, a pesar de cierto reduccionismo interpretativo de parte de Rousseau, lo importante en el análisis de la fábula tal cual él lo realiza consiste en su admisión de la casi imposibilidad de que el pedagogo se coloque en la misma posición del alumno y evite la posición de poder que distorsiona el efecto liberador necesario a toda pedagogía moderna. Recordemos que en dicha fábula, tomada de Esopo, el zorro, en procura de un queso sostenido en el pico por el cuervo, seduce al ave con hipócritas halagos y promesas sobre la belleza de su voz, con tal de que éste cante y al abrir la boca suelte el preciado queso en manos del zorro, quien se lo arrebató y le dicta la lección final: no escuches a los falsos aduladores.⁷ El pedagogo, es decir, el zorro, pareciera, según Rousseau, engañar al estudiante, el cuervo, al aprovecharse de su debilidad e ingenuidad para seducirlo e imponer su lección, una lección cuyo contenido moral él mismo ha saboteado con su propia conducta engañosa, pues ha 'enseñado' su lección moral precisamente fungiendo de falso adúlador, y luego le ha robado el queso. El cuervo 'aprende' algo, es cierto, pero esto le ha costado su queso y el sinsabor del fraude. Rousseau indica entonces que el buen maestro precisa al menos reconocer esta dinámica inherente a la escena pedagógica para evitar abusar del estudiante al prometer o suponer una imposible y falsa igualdad de posiciones entre ambos.⁸

Me interesa ampliar al respecto la manera en que

Jean DeJean sugiere el circuito de cuerpos y deseos manejado en la fábula:

The teacher-fox tricks the crow into giving up his prize possession by correctly interpreting his desire to be Other, his desire to be transformed, his desire, in other words, to be taught, since in teaching the pupil is reshaped by the teacher. The crow's desire to be Other is simply a desire to be beautiful, and the fox's promise conforms perfectly to his desire [...]. (p. 86)

A Jean DeJean le preocupa más que a Rousseau la posición del educando, quien se enfrenta al difícil reto de aprender a lidiar con quien detenta la capacidad de predecir sus propios deseos. Yo añadiría que el educando-cuervo se enfrenta al educador-zorro en tanto persona-máscara que le inquiere: 'muéstrame tu deseo y yo, no sólo te proveeré el objeto del deseo, sino que te enseñaré a desear'. Pero para seducir al alumno-cuervo, el maestro-zorro debe pre-decir el deseo del cuervo, con tal de ponerlo en obra, es decir, de corporizarlo, y completar así el proceso de seducción. Su palabra debe entonces ser pornográfica, debe somatizar el significado del verbo en tanto y en cuanto efecto corporal, hacer del verbo 'carne', al modo de un contundente efecto de realidad. El zorro 'le pinta' en tan gráficos colores el grato poder de la voz, el deseo de cantar al cuervo, de manera que éste visualiza y siente reflejado, gráficamente, en el 'bello' discurso del zorro, su propio deseo, su propio cuerpo deseante, y devuelve entonces el deseo que le han pre-dicho en la forma de un claro efecto pornográfico: abre la boca para cantar de verdad. Siente que el zorro le arrebató ese propio efecto corporal objetivado en la forma del queso (pues el queso sujetado por el cuervo en su pico y deseado

por el zorro figura en la fábula como obvio objeto-parte denotador del cuerpo); el zorro le arrebató el cuerpo, el cual se manifiesta gracias al efecto pedagógico, ahora, al terminar la lección, como mero 'place holder' sígnico, es decir como mera ficha de intercambio simbólico, comerciado como efecto pedagógico, como mero dispositivo o 'prop' didáctico. Pues según ha notado Jean DeJean (p. 88), el texto de La Fontaine nunca nos muestra al zorro *comiéndose* el queso, lo que nos induce a pensar que el zorro no buscaba tanto el queso en sí mismo, sino el modo de propinarle una lección al cuervo, es decir, de reiterarle su deseo de poder-saber y hacer constar su posicionalidad en la escena pedagógica. El cuervo, confundido en su sentimiento de engaño y sosera, jura nunca más dejarse seducir por los bellos discursos aduladores, pero cabe preguntarse si más tarde no volverá a tentar al zorro con un aromático queso, a ver si le enseña otra lección. Esta danza de acoplamientos múltiples entre deseo, saber y poder, según representada en la fábula, es lo que sustenta nuestra analogía porno-pedagógica. Pasemos a considerar que el zorro, como lo advirtió a su manera Jean-Jacques Rousseau, además de zorro y profesor, es también sadista.

Un poco de sadismo...

Como ya ha señalado Lynn Hunt, los textos libertinos del Marqués de Sade constituyen la culminación lógica e histórica del discurso pornográfico clásico,⁹ ello sería más evidente si tomáramos dicho discurso como un sistema de determinaciones abiertas entre prácticas sígnicas y prácticas corporales, o para emplear un término de

Varela, como un "embodiment" o corporización de cierta reflexión.¹⁰ Cuando empleamos aquí el término 'pornografía', nos referimos a prácticas de corporización más cercanas a la etimología de *lo pornográfico* como atinente a actividades definidas por los efectos corporales que provocan, en tanto montajes de deseo, un tanto disímiles o heterónomas vis-à-vis el aspecto estrictamente *erótico* de la sexualidad definido por las relaciones (de amor) entre sujetos. Podríamos aseverar que la pornografía es la puesta en obra de la mismidad del deseo reflejado en sí mismo, en defecto y ausencia de un tránsito-choque, de un necesario tornar la faz hacia la exterioridad del deseo corporizado en el otro. Por tanto, la pornografía es un tipo de evento cuyas condiciones necesarias de producción requieren un corto-circuito en los flujos deseantes, un interruptor de la otredad del deseo que induzca un flujo circular o autorefectante entre Sujeto y deseo, entre el Sujeto y su reflexión duplicada al modo de un objeto del deseo. Este corto-circuito se verifica como acoplamiento estructural¹¹ de efectos sígnicos y efectos corporales. Es decir, no hay pornografía sin efecto pornográfico, sin el acoplamiento signo-cuerpo, como tampoco la hay sin el agenciamiento de un corto-circuito de deseo. Ningún producto es 'pornográfico' en sí mismo como suele definirlo la institución de la censura, sólo hay cadenas de efectos pornográficos, contextos o escenas pornográficas. Mi definición deriva de mis lecturas de Sade y me conduce de nuevo a Sade; mas adquiere también un estrecho vínculo con la llamada pornografía post-sadeana, es decir, post-filosófica, surgida gracias a las comunicaciones masivas junto a un nuevo tipo de discurso escrito, acompañado, y en gran medida

sustituido, por textualidades aurales y visuales como la fotografía, el cine, los comics, el video, los espectáculos, performances y clubes privados de perversos y orgiastas.

He seleccionado para nuestro tableau pornopedagógico *La filosofía en el tocador*, uno de los textos menos monstruosos de Sade, incomparable en calidad por supuesto a otros portentos suyos como *Las 120 jornadas de Sodoma*, *La nueva Justine* o *Historia de Juliette*, pero admirable, no obstante, en su animada y graciosa síntesis de los temas y obsesiones claves del marqués. *La filosofía en el tocador*, el último texto importante escrito por Sade (sin contar los destruidos posteriormente por su hijo) ocupa el lugar del último gran texto libertino y marca el fin del discurso pornográfico como variante subversiva e iconoclasta del discurso filosófico-político europeo.

La literatura libertina fue leída en su época como producto satírico de la filosofía social y política.¹² Filosofar y 'pornografiar' no eran actividades disímiles, sino enteramente complementarias. Entre la segunda mitad del siglo xvii y principios del xix, en diversos países de Europa, ateos, masones, librepensadores, agitadores y conspiradores revolucionarios, obreros o anarquistas, consumían, entremezclada con tratados, sátiras, panfletos filosóficos y libelos antimonárquicos, grandes dosis de literatura libertina pornográfica.¹³ Paradójicamente, con la democratización mercantil del material impreso y la posibilidad de difusión masiva y altamente rentable de textos, grabados y eventualmente, fotografías pornográficas, terminó por diluirse enteramente el contenido político del discurso pornográfico. Advino la era actual de la pornografía comercial reducida a una gratificación

instantánea agotable en el acto mismo del consumo, inerte a la proyección de la inteligencia crítica. Productos ya no para *más-turbar* el pensamiento, sino para *des-turbar* y pautar el deseo.

La filosofía en el tocador, el último eslabón de su género, si se lo lee hoy sin intenciones de re-totalizar un contexto pasado, sólo como trozo arqueológico desprendido de aquella formación discursiva, sirve entonces de fulcro de traslación, apunta a una genealogía hecha de cortes y suturas aplicable en la interpretación de las actuales formaciones. El diálogo orgiástico entre libertinos de *La Philosophie dans le boudoir* esboza y sintetiza la obsesión pedagógica que atraviesa casi todas las grandes obras de Sade. No podemos olvidar la curiosa escuela sádica del preceptor Rodin en las narraciones sucesivas de Justine; tampoco el hecho de que en *Las 120 jornadas de Sodoma*, (obra subtitulada *Escuela de libertinaje*), el siniestro castillo de Silling, aparte de un gran panóptico carcelario, es también, y sobretodo, una escuela. Aun las propias vidas de Justine y Juliette podrían leerse como un estudio comparativo entre dos educaciones y como una especie de elaboración *sub-contrario* de las tesis pedagógicas de Rousseau.

La filosofía en el tocador llega más lejos que nunca al proponer el acto pedagógico mismo como excitador orgásmico. El libertino reconocerá en la conmoción sico-somática del alumno sometido a la fuerza corrosiva de la *razón* una fuente de enervación y lujuria insustituible, verdaderamente especial. Los orgasmos del cuerpo y "de la cabeza" connaturales a la escena pedagógica libertina confirmarán el imperio absoluto de su deseo.

Los siete diálogos o secciones repiten un movimiento provocador aún hoy día, mediante el

cual la filosofía se acomoda en la pequeña recámara elegante de una voluptuosa aristócrata (Mme. de Saint-Ange), pasa a hacerse carne y cuerpo, palabra por palabra, durante la ejecución de sus pasiones libertinas. Esta encarnación o "embodiment" de la razón ilustrada se pone en obra en tanto proceso pedagógico a lo largo de una serie de lecciones teóricas y prácticas. La alumna es Eugenia, bella y aguzada virgen de 15 años de edad enviada por su padre a *educarse* con Mme. de Saint-Ange, quien decide...

...meteremos en esa linda cabecita todos los principios del libertinaje más desatado, la abrasaremos con nuestros fuegos, la alimentaremos con nuestra filosofía, le inspiraremos nuestros deseos y, como quiero agregar algo de práctica a la teoría, como quiero que la demostración acompañe las palabras, te he destinado a ti, hermano, para la cosecha de los mirtos de Citera, y a Dolmancé para la de las rosas de Sodoma. *Tendré dos placeres simultáneos: el de gozar yo misma con esas criminales voluptuosidades y el de enseñarlas...* ¹⁴

Un placer es espejo del otro. El juego especular de todo el asunto impresiona: se goza en la defensa y razonamiento de la filosofía libertina tanto como en la demostración práctica de la misma, que no es otra cosa que la producción del efecto pedagógico: predecir, pre-figurar el deseo y su objeto (su conocer-gozar) en el educando hasta el punto de confirmar la corporización misma del conocimiento (devoración del deseo-objeto), su reflejo en su conducta. La lección se completa en el examen y así se cierra el circuito del efecto pedagógico. El conocer se hace cuerpo y se comprueba como poder. Efecto pedagógico, efecto

pornográfico y efecto de poder se exhiben en sus diversas combinaciones y acoplamientos. Eugenia resulta ser una alumna muy dispuesta desde el primer momento en que incursiona en esta recámara de efectos especulares montada por el maestro Sade como quien prepara un 'módulo' pedagógico ("He acudido para instruirme y no me iré antes de alcanzar mi sabiduría" —dice ella, emulando la curiosidad del lector).

Fuera queda el sinsabor del alumno-cuervo de la fábula de La Fontaine, fuera quedan las lágrimas y reproches de la Julie de Rousseau, Eugenia sólo "ríe, ríe, ríe", como la divina Eulalia de Rubén Darío. ¿Por qué? Porque todo está a la vista, literalmente: conocimiento, cuerpo y poder. Sin duda Foucault se refiere a esta experiencia en su muy castigada y criticada afirmación de que "no hay sombra en Sade."¹⁵ Deliciosos espejos cubren las paredes del boudoir de Mme. de Saint-Ange:

Dolmancé. [...] Sea. Pero, para convencer mejor a Eugenia de todo lo que hemos de decirle acerca del placer, ¿tendría inconveniente en masturbarla ante mí, por ejemplo?

Mme. de Saint-Ange. Ninguno. Y lo haré con tanta mayor alegría por cuanto este episodio lúbrico será muy útil para nuestras lecciones. Colócate sobre este canapé, reina mía.

Eugenia. ¡Oh, Dios, qué nido delicioso! ¿Pero por qué tantos espejos?

Mme. de Saint-Ange. Porque repiten las posiciones en mil sentidos distintos y con ello multiplican al infinito los mismos goces para los ojos de quienes los gustan sobre esta otomana. Así ninguna parte de ambos cuerpos queda oculta: es preciso que todo esté a la

vista... (p. 31)

No hay sombra en Sade si a este juego especular entre discursos y cuerpos nos referimos.

El diálogo ofrece casi una estructura de taller o seminario, como lo llamaríamos en nuestros días. Se inicia con la presentación de los personajes y la explicación preliminar de la terminología básica:

Eugenia. (Palpando los testículos de Dolmancé.) [...] ¿Y estas bolas, para qué sirven, cómo se llaman?

Mme. de Saint-Ange. La palabra técnica es *cojones*... los médicos los llaman *testículos*. (p.29) [...]

Eugenia. [...] ¿Cómo se llama esto que hacemos?
Mme. de Saint-Ange. *Masturbarse*, amiga mía... darse placer; pero mira, cambiemos de posición; examina mi *cono*... así se llama el templo de Venus. [...] Esta elevación, que aquí ves coronada, se llama *monte* [...] Esta lengüeta, que se encuentra debajo, se llama *clitoris*. (p. 32)

Si Saint-Ange prefiere dar las disertaciones anatómicas y articular los puntos críticos de acoplamiento entre cuerpo y lenguaje, será Dolmancé quien pronuncie los discursos más o menos extensos, unos nueve o diez, donde se desarrolla, como siempre en Sade, el tema del carácter primariamente destructivo de la naturaleza. Dolmancé reitera lo que ya tantos personajes de su suerte han repetido hasta la saciedad en las anteriores narraciones sadeanas, en especial el personaje del Papa de Roma en *Histoire de Juliette*, cuyo ya famoso pronunciamiento fuera bautizado por Phillippe Roger como "L'Ecume des lois" (la espuma de las leyes)¹⁶. Para Dolmancé también las leyes humanas son mera espuma que

flota sobre una naturaleza esencialmente caótica; la necesidad y legitimidad racional de la violenta lujuria libertina se sustentan en una profunda naturaleza primaria destructiva (volcanes, terremotos, meteoros, voracidad de las fieras), en oposición al lugar secundario y superficial de todo proceso creativo o constructivo (la naturaleza armónica y eugenésica de Rousseau), lugar ese otro precario, superficial y engañoso del que deriva un orden moral y social que debe siempre ceder ante la energía primaria y naturalmente soberana del sujeto libertino. Dolmancé, por tanto, repasará una y otra vez el repertorio sadeano: argumentos contra la castidad, la virtud, el matrimonio, el Estado, la caridad, el amor, la reproducción de la especie, la reciprocidad; y en defensa del adulterio, la blasfemia, la sodomía, el tribadismo, el incesto, la promiscuidad, el robo, la tortura, la crueldad, el asesinato, el matricidio, el infanticidio, y la eventual destrucción de la especie humana. (Como sugiere Foucault, Sade provee una "gigantesca copia" invertida¹⁷ del ideario naturalista de Rousseau al desarrollar hasta sus más absurdas consecuencias la lógica del hombre en armonía con la naturaleza. Añadiríamos que no sólo provee la inversión, sino la parodia misma de la inversión de la filosofía rousseauiana.) Las tiradas filosóficas de Dolmancé se alternan con sesiones de preguntas y respuestas, lecturas de referencia (se lee en voz alta el notorio libelo revolucionario "Franceses, un esfuerzo más...", el cual ocupa casi una cuarta parte de la obra), y el montaje de "tableaux" o cuadros de sexo grupal que refuerzan el argumento principal a manera de motivación y demostración didáctica. Lo interesante es que llega un punto en que el estado general de enervación intermitente responderá, no sólo a los

momentos de cópula, masturbación o sexo oral, sino al contenido de los discursos mismos. Eugenia, la alumna, orgasmará con tan sólo escuchar los demoleedores razonamientos de Dolmancé:

Dolmancé. ¡Dios santo! ¡Qué imaginación!... Ven, Eugenia, eres deliciosa... ¡Deja que te bese mil veces! (*La toma en sus brazos.*) Mirad, señora, mirad cómo esta libertina se *corre de cabeza* sin que la toquen... (p. 119)

"Correrse de cabeza", es decir eyacular (en Sade eyaculan hombres y mujeres por igual) sólo por la excitación que produce escuchar las invectivas filosóficas libertinas contra la moral social, será una de las pruebas de graduación de Eugenia. Su otra eyaculación "de cabeza", "sin que la toquen", ocurre cuando imagina y concibe la violación y tortura de su propia madre. A este hecho corresponde el examen final que gradúa a Eugenia y le otorga admisión al gremio de los filósofos libertinos. La estudiante, junto a sus maestros libertinos, le cose y clausura la vagina a su madre, sellando así lo que la filosofía sadeana considera un origen natural secundario, para nacer como nueva hija de una razón que convierte la primacía de la naturaleza en un continuo acto de destrucción de la naturaleza, mas también en un definitivo autoexilio de la razón de todo orden natural, ya que de lo natural sólo resta el caos aniquilante. Si bien el libertino reclama que sus desmedidas pasiones no son hijas de otra cosa que de las más profundas y terribles fuerzas de la naturaleza, se trata de una naturaleza que se anula continuamente en la nada.

Sin embargo, por algo *Eu-genia* significa bien nacida; recordemos que "no hay sombra en Sade", según sentencia Foucault; los espejos del discurso y

los cuerpos ponen todo a la vista. Eugenia se educa para nunca ser víctima, y es de esa forma que ella adviene y nace a lo que Foucault también llama el "mediodía" sadeano. Eugenia sabe-desea-puede en un mismo tránsito especular proliferante de cuerpo y pensamiento. Con ella nace una nueva pedagogía liberadora: ¿Oh no? Quizás se trate sólo de una edad de su pedagogía, de una edad de la libertad. Quizás sea la edad del necesario retiro de la subjetividad deseante en su salita de boudoir: *un boudoir pour boudier le désir*? El sujeto libertino es un anti-vampiro: persigue la claridad y la clausura absoluta de su deseo soberano en el mediodía espejeante de sus recámaras, bóvedas y castillos, mientras que el vampiro evita los espejos y prosigue hurgando la noche de su sed en los ataúdes.

Las lecturas más generosas del enigma sadeano siempre han sido realizadas por mujeres: Béatrice Didier, Angela Carter, Jane Gallop, Jean DeJean y Annie Le Brun¹⁸ presentan en sus exégesis a un Sade liberador y revolucionario. Sobresale Annie Le Brun, ya ubicada en el campo del post-feminismo, con su monumental esfuerzo por desconstruir los efectos estetizantes y normalizantes de la reciente *moda Sade*. Para ella, normalizar la monstruosidad innegable del estro sadeano equivale a castrar su fuerza, a deserotizarlo en medio de los contemporáneos acomodamientos al status quo del discurso moderno y posmoderno.

Pero es Jane Gallop quien más agradece a Sade la educación de Eugenia.¹⁹ Como afirma Jane Gallop, el personaje de Eugenia ayuda a pensar el lugar de la mujer en una institución occidental de genealogía claramente pederástica, como lo es la institución pedagógica (basada por siglos en la relación de poder

sexual entre *varón* adulto y *varón* adolescente, excluyente de la mujer). Eugenia penetra la institución masculina del diálogo didáctico para ser literal y metafóricamente "socratizada". El curioso nombre otorgado a la práctica sexual de introducir los dígitos de la mano en el ano, según explica Jane Gallop, remite a las prácticas pederásticas de la enseñanza griega (Sócrates) y a la genealogía masculina del discurso racional-filosófico (pp. 43-45). Sin embargo, según Jane Gallop, al momento de Eugenia ser iniciada en la "escuela de libertinos", el acto de socratización simboliza una dispersión del carácter fálico de su aprendizaje; la pluralidad de los *dígitos* (i.e.: los *números*) multiplica y disemina el simbolismo fálico del discurso. En efecto, Eugenia se verá inmersa en un discurso teórico-práctico que con su desmontaje de los códigos sexuales de identidad y sus números orgiásticos de sodomía, tribadismo y todo tipo de sexualidad polimorfa, aparenta desprender la identidad femenina de Eugenia de su subordinación fálica, y colocarla en la claridad soberana de su acceso al saber-desear-poder. Además, al igual que la Juliette de *Histoire de Juliette*, una vez que Eugenia accede a la soberanía del deseo, en que se entrega al destino libertino de hacer "lo que le dé la gana", en nada le limitará ser mujer, sino todo lo contrario.

Dentro de las fuertes mujeres sadeanas siempre late un drama edípico negativo, de asesinato de la madre y posesión del Padre mediante el cual devienen mujeres fálicas.²⁰ Eugenia gestualiza su drama edípico negativo cuando penetra a su maestro Dolmancé (padre sustituto) con un consolador o "dildo" y luego sella con aguja e hilo la vagina de su madre. Recordemos por otra parte que la única per-

sona a quien Juliette amarará sin traicionar será a la poderosa maga Mme. Durand, quien posee un clítoris tan potente que es capaz de penetrar hombres y mujeres. Este tipo de mujer fálica asume la diferencia y especificidad de su saber corporal como arma.

Eugenia incluso lleva más lejos la estrategia de poder femenino de la gran Juliette, estrategia designada por Jane Gallop con el término de "whoring", tan sólo en parte traducible como "putear". El "whoring" o "puteo táctico" para resumir el concepto de Gallop en mis propias palabras, consiste en asumir en todo momento, como una esponja, el deseo del otro, en especial de lo otro masculino, replicándolo como acto propio, pero desde la diferencia inherente a la posición de género. De esta manera el 'acting out' de una conducta de "slut" o prostituta por cuyo cuerpo todo intento de inscripción de poder resbala sin grabarse en conductas pre-determinadas o tabúes, convierte la subjetividad sexual y genérica, el deseo femenino, en un signo flotante, ajustable ante cada treta de poder, como suerte de espuma inasible. Pero completemos el concepto, sin escatimar espacio, con las palabras exactas de Jane Gallop, las cuales parten de un conocido aforismo de Nietzsche:

The couple client/whore is the ultimate form of the opposition man/woman. According to a formulation of Zarathustra: "Das Glück des Mannes heisst: ich will. Das Glück des Weibes heisst: er will" ("Man's happiness means: I want. Woman's happiness means: he wants".) The client's role is to demand his "I want". The whore plays out the "he wants". In the renun-

ciation of mastery (of the "ich will") the woman encompasses and surpasses the man; she knows what he wants.

This absolute degradation of identity is to be distinguished from the timid whore, who separates those roles she must play to earn a living from her "real" life, her "real" self. The wilder, integral whore is an abyss of non-identity, perpetually masked by well-determined roles imprinted through contact with the other's desire. The john rules the whore, leads the dance, gets his way. Yet the whore can also play the ruler, if that is desired; thus she is the derision of the opposition ruler/ruled. The whore can be the client if the client would choose to be the whore.²¹

Así la bella Julie, no sólo sobrevive las jornadas de Silling, sino que 'hace carrera' libertina en *Las 120 jornadas de Sodoma*, inventando (de manera casi espontánea) su rol de prostituta integral. De la misma manera Juliette jamás será víctima de ninguno de los libertinos que encuentra, sino siempre su victimaria. Igual Eugenia. Además, según la Gallop, Eugenia sobrepasa a Juliette al lograr definir mejor su proyecto de *saber-desear-poder* de tal manera que incorpora también la semiótica femenina del no-desear, una semiótica del capricho oscilante entre las máscaras de prostituta y virgen que parecería concederle aun más soberanía (una soberanía aleatoria jugada en la indecidibilidad) dentro del dominio marcadamente masculino de la cultura libertina. La máxima indecidibilidad de la prostituta integral se consumiría en su devenir andrógino: mujer que actúa que es un hombre que actúa que es mujer, tal como Eugenia en ciertos pases sodomitas de *La philosophie*

dans le boudoir.

Sin embargo, a pesar del rico bagaje analítico que aplica la excelente ensayista norteamericana a este enigma de la autonomía genérica del deseo, visto ante todo en el tránsito especular de *saber-deseo-poder* que aquí me interesa, siempre queda el sabor de que su argumento de algún modo contiene una versión más del notorio refrán anglosajón: *If you can't beat them, join them*. El concepto de "whoring" aquí esbozado pertenece a un texto anterior al libro *Thinking Through the Body*, en el cual Jean Gallop alude a su actual distanciamiento de una época de su vida, en otra edad, en que ella se identificaba con el deseo masculino por la vía del ideal andrógino.²²

Cuestión de edad...

Cuando la mujer-alumna, como Eugenia, o quizás cualquier alumno, como el cuervo-alumno antes descrito, devora la imagen del deseo dictada por el maestro, ese "él quiere" sintetizado por Nietzsche, ¿no se enclaustra más bien en el fulgor soberano del sujeto deseante? ¿No se corporiza en la forma de esas celdas, esas bóvedas, esos castillos, o aun los boudoirs, manifestaciones todas del *hui clos* autorefectante y consumido en sí mismo cual la naturaleza caótica que invoca, en el que arde en su propia llama el sujeto deseante sadeano? La innegable liberación correspondiente a la porno-pedagogía libertina podría ser después de todo, sólo una edad de la libertad, como lo fue la propia revolución burguesa interpelada por el prisionero Sade, quien desde su celda alentó a la toma de la Bastilla empleando su embudo de orinar como bocina.

Luce Irigaray, por ejemplo, no ha compartido de la

misma forma el entusiasmo pro-Sade de otras escritoras contemporáneas. Su ensayo "Françaises, ne faites plus un effort..." ("Francesas, no hagáis ningún otro esfuerzo") ofrece la contra-respuesta femenina al panfleto revolucionario insertado por Sade en *La Filosofía en el tocador*, titulado "Franceses, un esfuerzo más...". Irigaray articula una especie de "línea de fuga"²³ ante la escena porno-pedagógica montada por los *todavía demasiado hombres* libertinos:

Ante la escena pornográfica no hay nada que yo quiera decir.

¿Voy yo a escuchar y repetir la lección que el maestro libertino le imparte al joven extranjero —varón o mujer— que justo sale de su ignorancia, y voy yo a entregarme, voluptuosamente a sus prácticas? ¿O a las de sus acólitos, según lo exige la preferencia socrática? Se supone que al menos yo despliegue mi entusiasmo: "Sí, sí, sí..." "Por supuesto." "Obviamente." "Seguro." "¿Podría afirmarse lo contrario?" "¿Quién no estaría de acuerdo con eso?", y otros sonidos menos claramente articulados, que le demostrarían al maestro que estoy extática, fuera de mí, con todo lo que sabe decir y hacer.

Ese es, de hecho, el caso: Estoy fuera de mí. Sobrecogida. Apabullada (que también significa "golpeada"). Desde este momento— profesa él— Yo debo iniciarme en mi placer. Pero primero debo perder la consciencia— ¿y la existencia?— a través del poder teórico y práctico de su lenguaje.

Si yo pudiese de algún modo permanecer fuera de la escena y resistir o sobrevivir el agarre de su autoridad soberana me arriesgaría a hacerle al maestro libertino unas cuantas preguntas.²⁴

Permanecer fuera, resistir, sobrevivir, preguntar: provocadoras alternativas ante la conformista opción dual del sentido común que dicta "If you can't beat them, join them" ("Si no puedes *contra* ellos, únete a ellos". De ningún modo pretendemos indicar que los textos antes citados de Jean Gallop se reducen a ese marco dual, sino que no acaban por "fugarse", o trazar una línea de fuga más extensa, más allá de la clausura del sujeto deseante en el recinto de su propia luz. Interesaría una fuga hacia la sombra, la sombra que bifumina esa soberanía egocéntrica del deseo subjetivo como expresión única y exclusiva de libertad.

Luce Irigaray, por su parte, le lanza preguntas a ese sujeto deseante, para ella marcado por una dominancia masculina, demasiado masculina. Entre sus preguntas destaca una que lanza sombras sobre la supuesta transparencia de la relación entre el yo y el deseo, sobre el impulso *iluminista* de asumir de manera acrítica, fácil, casi en la forma de un sentido común, que en el sintagma "yo deseo" los dos paradigmas se pertenecen de manera transparente, e incluso se identifican, como si parafraseáramos a Ortega y Gasset: "Yo soy *yo y mi deseo*." Para Irigaray ese tipo de atribución del deseo resulta al menos cuestionable: "¿...es el placer de la mujer siquiera el punto de debate? Que una mujer tenga uno, dos, diez o veinte orgasmos (*lassata sed non satiata?*), no significa que ella *tenga* placer en su placer" (p. 199). Derivaríamos: ¿es entonces su deseo *su* deseo? Y multiplicando la dualidad de los géneros masculino y femenino, ¿es nuestro deseo *nuestro* deseo? Más aún: ¿es el deseo que proyecta en su imagen el porno-pedagogo (volviendo a La Fontaine: las halagadoras palabras del zorro, las ganas de cantar del cuervo)

siquiera *el* deseo? ¿No es el deseo siempre *otro* que *el* deseo?

El carácter político de las interrogantes y las respuestas parece ineludible, pues se nos plantea la no-mismidad del deseo, su otredad y alienación constitutivas.

Heidegger, a pesar de su rechazo de la perspectiva humanista del concepto de alienación, en su "Carta sobre el humanismo" evita despachar o negar sin más el planteamiento marxista en torno a este enigma moderno sobre el sujeto, el deseo, el interés y la acción política.²⁵ La desconstruccionista y neomarxista Gayatri Chakravorty Spivak critica la posición política asumida en cierto diálogo²⁶ por Gilles Deleuze y Michel Foucault de que el deseo de los oprimidos (los subalternos en el vocabulario de Spivak) define la medida de su capacidad de agencia política de la misma manera que el deseo determina la práctica teórica de los intelectuales: "las masas saben perfectamente bien, con toda claridad" lo que desean y quieren hacer —esta suposición de Foucault, compartida en su momento también por Deleuze, según Spivak equivale a reintroducir el Sujeto constituyente (el mismo que ellos proclaman haber desbancado en sus respectivas teorías) en la forma de "una nueva hegemonía del deseo".²⁷ Para Spivak, "En nombre del deseo, ellos reintroducen el sujeto indivisible en el discurso del poder". Y además ellos admiten en sus propias palabras, que su uso de la palabra "poder" adquiere un poder en sí mismo, como "metáfora de un punto— explica Foucault— que progresivamente irradia su entorno". Pero "ese punto irradiador— citamos a Spivak— al animar un discurso en efecto heliocéntrico, ocupa el lugar vacío del agente [si se sustituye el interés y agencia de clase

del subalterno con una subjetividad indivisible del deseo] con el sol histórico de la teoría, el Sujeto de Europa." (p.69)

La voz de Spivak de hecho irrumpe, con su texto, en lo que a fin de cuentas es una escena pedagógica más puesta en obra en el diálogo Deleuze-Foucault, el cual evoca la típica escena libertina interrogada por Luce Irigaray en el texto antes citado. Ahora la Spivak interroga "una nueva hegemonía del deseo", una nueva invocación de la "transparencia", reflejada especularmente en la irradiación de claridad "heliocéntrica" de la razón teórica en el recinto cerrado del "Sujeto de Europa". Recordemos que una de las objeciones feministas a la escena pedagógica en que se funda la institución filosófica occidental, es que dicha escena consta de un diálogo entre hombres, excluyente de la mujer (Luce Irigaray: "¿No es, finalmente, a otro hombre que en verdad se dirigen las declaraciones y demostraciones del profesor...?")²⁸ El efecto pornográfico en que se análoga el efecto pedagógico también resurge en lapsus significantes, como los del propio Deleuze, cuando remite el concepto de la filosofía a una conversación entre amigos o amantes (varones),²⁹ sin dejar de aludir nostálgicamente, como es de rigor, a los idílicos diálogos entre Platón y sus amigos, o cuando describe sus libros como rituales de inseminación "por la espalda" o "enculage" con sus autores preferidos.³⁰

Spivak incursiona precisamente en esta nueva escena, ocupando ahora no sólo la posición de sujeto femenino, como Eugenia en la escena sadeana, o Irigaray en su interrogación contemporánea de la misma, sino también la posición del "subalterno" o sujeto postcolonial en el mercado académico y teórico global. Ella es el "extranjero" que menciona Irigaray

al describir la escena porno-pedagógica libertina. Las preguntas que protagonizan este cuestionamiento de los nuevos pedagogos, son: ¿es el deseo del subalterno *su* deseo? ¿Es el deseo *el* deseo presupuesto por el Sujeto de Europa? ¿Puede el subalterno hablar...su deseo? Existe una palabra, un discurso connatural al subalterno, naturalizable por obra y gracia de la hegemonía y primacía universal del deseo? ¿No se convierte entonces el deseo en fundamento ontológico de una nueva filosofía natural?

Spivak recurrirá a Marx para volatizar, entre otras cosas, la categoría del deseo indivisible. Evita acudir, sin embargo, a los pasajes usuales del corpus marxista sobre la alienación (los cuales es conocido que adolecen de una incómoda e inconfesada nostalgia por el 'retorno' a una unicidad del sujeto natural). Halla en cambio distinciones muy productivas a partir de las diferentes acepciones marxianas de representación: la *re-presentación* de la clase (el modo en que se viven y piensan las diferencias de unos sectores sociales con respecto a los otros) y por otro lado, la representación de los intereses de clase (la posicionalidad en la dinámica del deseo, el interés y la agencia política). Spivak demuestra que Marx, por lo menos en los textos en cuestión (pasajes del *18 brumario de Luis Bonaparte*, el *Grundrisse*, etc.), no presupone una continuidad causal, una transparencia en el paso de una representación a otra. La articulación política entre ambas instancias es un proyecto siempre pendiente, en construcción histórica abierta y discontinua, forjado en las prácticas y las críticas, experiencias y teorías, las cuales tampoco guardan solución de continuidad, es decir, de transparencia entre sí.

Recapitulemos: no hay transparencia: deseo y razón, cuerpo y lenguaje, práctica y teoría sólo articulan relaciones de heterogeneidad, de otredad: espacios abiertos hacia la sombra; sujetos transidos, no de la claridad del conocimiento *del/su* deseo, sino de la opacidad del deseo/otro; escenas interrumpidas por quien *no se ve* en escena; seducciones esquivadas por la pregunta de ¿quién desea qué deseo? La porno-pedagogía que atrapaba al otro en el recinto cerrado e iluminado de la mismidad de la transparencia deseante, proliferante de efectos de espejos entre cuerpo y lenguaje, entre deseo y saber, saber y poder, dicha pedagogía manifiesta su edad, y cumple su edad también como gestión libertaria cuando su habitáculo recibe la invasión de actores que disocian la pretendida mutua iluminación de las erecciones, tumescencias, flujos, gestos, palabras y silogismos para repetir una y otra vez: ¿qué deseo? ¿quién desea? Es como si en la fábula antes comentada de La Fontaine, el cuervo se detuviera y se preguntara si de verdad deseaba cantar por el mero hecho de que el zorro puso en obra con su discurso seductor un escenario para el canto. La respuesta de Luce Irigaray es que ella no abriría la boca: "En la escena pornográfica [i.e., pedagógica] no hay nada que yo quiera decir." (p. 198)

¿Pero es tan fácil agenciar líneas de fuga y de resistencia?

Sorprenderla mirando

Nada que decir. ¿Nada que mirar? La claridad de la voluntad de no desear supone la misma indivisibilidad de sujeto y deseo que la voluntad de desear. El impulso puritano, en su voluptuoso deseo

de no desear, si no supone, al menos exige también una correspondencia entre discurso y corporalidad. El cuerpo debe ser rescatado de la opacidad material del mal y ajustarse o sublimarse en la transparencia originaria del espíritu o la razón. El puritanismo produce su propia porno-pedagogía negativa de disciplinas, ataduras, censuras y castigos: corporalidad y discurso se obligan a corresponderse en la interrupción de los flujos y las palabras. Lo que puede parecer una resistencia deviene un encabalgamiento en la dialéctica de los polos opuestos que se reflejan en la mismidad del espejo de su oposición. Todo puritano reclama su pornógrafo y viceversa: Sade tenía su reprimida y represiva suegra.

Jane Gaines, en un ensayo sobre los "políticamente incorrectos placeres de la heterosexualidad femenina" explica que el movimiento feminista antipornográfico de Estados Unidos catalizó en parte la organización de la reciente tendencia "pro-sexo". El puritanismo del mayoritario sector *anti-porn* propició un ambiente de intolerancia que excluía a quienes no interesaban renunciar a la sexualidad ni a la pluralidad de sus manifestaciones, ni aceptaban que ésta fuera una zona de dominio enteramente masculino. Así los grupos Lesbian Sex Mafia y No More Nice Girls propiciaron la convergencia de feministas lesbianas y heterosexuales en un movimiento pro-sex que diverge hoy día del *anti-porn*.³¹ El sector *pro-sex* del feminismo norteamericano, sin embargo, rechaza el reclamo de sus adversarias de que se trata de una tendencia pro-pornográfica. Jane Gaines ve en la insurgencia pro-sex una revuelta contra el control de la Madre feminista (¿edipo negativo?) y una afirmación de la sexualidad de la mujer que abre la caja de Pandora de una feminidad tan imbricada en

las enigmáticas relaciones entre deseo, placer, dolor, peligro y relaciones de poder como lo ha estado la masculinidad (p. 392). Resulta perturbador para quienes habían forjado la ideología de aquella feminidad transparentemente armónica con una íntima naturaleza tierna, equitativa y creativa, contaminada y victimizada sólo por la destructividad de un poder puramente masculino, el hecho de que los anales clínicos nunca registraron la existencia de un sadomasoquismo lésbico *sui generis* sino hasta el momento en que eclosiona el movimiento feminista contemporáneo. El sadomasoquismo de signo propiamente feminista surge entonces con la propia oportunidad histórica de construir una feminidad autónoma, librada de las ideologías patriarcales del género.

Jane Gaines sugiere una perspectiva tal vez más cercana al movimiento de la *queer theory* ("teoría de los raros") que al feminismo políticamente correcto: "Perhaps the more generous feminism we need is not feminism at all but *queer theory*" (p. 404). Ese feminismo "más generoso" no debería exigir una correspondencia literal o directa, o en palabras de ella "fundamentalista" (p. 397), entre la teoría política, lo que Marx, en el análisis de Spivak, llama la representación, por un lado, y por otro, la intrincada madeja de expresión y negociación cotidiana del deseo en la forma de investimentos, fantasías, perversiones, simulaciones, y otras formas (lo que Marx denomina la *re-presentación*). Es ridícula y absurda la pretensión del ala moralista del feminismo de legislar incluso, no sólo las relaciones y hasta posturas sexuales "correctas" sino cuáles sueños o fantasías sexuales son "políticamente correctos" y cuáles son dignos de censura y culpabilidad. Algunas

conferenciantes llegan hasta el punto de proclamar un *mea culpa* ante sus audiencias no sólo por ser heterosexuales practicantes, sino (¡horror!) por soñar y fantasear cosas políticamente incorrectas para el feminismo, tales como encuentros eróticos con equipos completos de peloteros. Me imagino que alguna conferenciante lesbiana se habrá excusado por soñar encuentros con campeonas tenistas. En el momento en que la llamada izquierda feminista empieza a exigir estas confesiones, ya muy poco la distingue de las campañas de la Nueva Derecha fundamentalista.

En suma, el análisis de Jane Gaines implica un proyecto democrático radical que tome en cuenta las relaciones indecibles, de múltiple opacidad y diferencia que siempre existirán entre la teoría y la corporalidad cotidiana del deseo. Deseo y discurso se entrelazan inseparablemente, pero sería peligroso, sobretodo en el terreno político, suponer (o imponer, al modo fascista) su homogeneidad, es decir su mutua transparencia. Es cierto, que como advertía Nietzsche y lo ha mostrado Julia Kristeva, el cuerpo es quien habla en el lenguaje y en la teoría, pero lo hace precisamente porque articula las condiciones mismas de la opacidad y heterogeneidad de la semiosis. Es el cuerpo precisamente lo que volatiliza la ideología de un yo indivisible y trasparente en su deseo, pues ese cuerpo es quien dice el no-yo, es decir, apunta a la exterioridad, a lo absoluto e infinitamente *otro* del deseo: "Lo que el sentido siente, lo que el espíritu conoce— dice Zaratustra— eso nunca tiene dentro de sí su término". El cuerpo quizás *hace* el yo, pero no lo *dice*, y mucho menos ese yo *dice* el cuerpo: "Dices "yo" y estás orgulloso de esa palabra. Pero esa cosa más grande aún, en la que tú no quieres creer, —tu cuerpo

y su gran razón: ésa no dice yo, pero hace yo."³² El deseo, por su lado, no es simple derivado de la pulsión corporal, sino que asiste al montaje histórico imaginario de las pulsiones y los significantes, proveyendo, para emplear el concepto de Julia Kristeva, su *índice de heterogeneidad*: "Le désir fait apparaître le signifiant comme hétérogène et, inversement, indique l'hétérogénéité à travers le signifiant. Poser que le sujet est lié par son désir au signifiant voudrait dire donc qu'il accède à travers le signifiant à ce que le symbolique n'explique pas, même s'il le traduit: les pulsions, les contradictions historiques."³³ Toda traducción de un orden a otro, de deseo a lenguaje y viceversa, se verifica entonces como labor de opacidad, no como juego de espejos transparentes.

Sólo si decir o mirar, en la escena pornopedagógica, fuera instalarse en la opacidad del deseo frente a la mirada abismal del otro, habría entonces algo que hacer.

La espectatriz de Sodoma

Con sólo levantar un poco la barbilla la mujer se convierte en esfinge.

—Juan Benet

Una mujer contempla un vídeo porno. Una súbita sensación la sorprende y perturba. El escándalo no proviene del contenido de la escena observada en el vídeo sino del modo en que la espectadora se sorprende participando en ella. La novela de Almudena Grandes, *Las edades de Lulú*, abre bajo el signo de la *espectatriz*. Sorprendemos la voz de quien instaure, no sólo la sorpresa de su mirada, sino la

perspectiva que nos obliga a sorprenderla mirando, y a sorprendernos nosotros mismos viéndola mirar, presas de una sorpresa. 'Sorpresa' es 'sobrepeso' en cierta etimología, exceso tarifario sobre el precio conocido. Todo espectador, en su máxima expresión como voyeur, está abocado a sorprender y a sorprenderse vis-à-vis la escena que contempla, pues se presenta como exceso ante el 'número' representado. Lo que le sorprende a la narradora de la novela no es la escena misma a la que asiste como voyeur, sino el acontecimiento inesperado *de que ella observa...* y *desea* observar una escena ante la cual ella constituye un exceso, un elemento supernumerario: el *tableau*, *cuadro* o *número* sexual entre hombres homosexuales, atendido, como en una *mise en abîme*, por otra espectadora (activa) de la escena, una especie de dominatriz sádica, o más bien espectatriz, que observa, atiza y acaricia a la pareja sodomita. La espectadora del vídeo porno quedará impactada por el exceso de su deseo, es decir, esa otredad que le habla un idioma desconocido, que "no dice yo, pero hace yo":

Aquella era la primera vez en mi vida que veía un espectáculo semejante. Un hombre grande y musculoso, un hombre hermoso, hincado a cuatro patas sobre una mesa, el culo erguido, los músculos separados, esperando. Indefenso, encogido como un perro suplicante, tembloroso, dispuesto a agradar a cualquier precio. Un perro hundido, que escondía el rostro, no una mujer.

Había visto decenas de mujeres en la misma postura. Me había visto a mí misma, algunas veces.

Fue entonces cuando deseé por primera vez

estar allí, al otro lado de la pantalla, tocarle, escrutarle, obligarle a levantar la cara y mirarle a los ojos, limpiarle la barbilla y untarle con sus propias babas. Deseé haber tenido alguna vez un par de esos horribles zapatos de charol con plataforma que llevan las putas más tiradas, unos zancos inmundos, impracticables, para poder balancearme precariamente sobre sus altísimos tacones afilados, armas tan vulgares, y acercarme lentamente a él, penetrarle con uno de ellos, herirle y hacerle gritar, y complacerme en ello, derribarle de la mesa y continuar empujando, desgarrando, avanzando a través de aquella carne inmaculada, conmovedora, tan nueva para mí.³⁴

Vemos que narradora-espectadora ha pasado en este texto de la descripción de la escena pornográfica a la enunciación del efecto pornográfico mediante el cual ella participa en la misma, enunciación articulada bajo otra gramática del deseo que no dice "yo". Atendamos a dos aspectos:

1) Se escribe desde la perspectiva espectatriz, se narra desde una voz estructuralmente similar a la que captamos en el texto de Jane Gallop citado al principio, una voz que se ubica en la enunciación de un efecto pornográfico especial, donde la pornógrafa sorprende al lector al permitirle sorprenderla en un acto de mirar paralelo al que el propio lector se ha entregado mientras lee la novela. Ese acto de mirar se corporiza como efecto pornográfico en la narración cuando la narradora describe con detalle gráfico, no sólo las fantasías que le provoca la escena de vídeo ampliamente descrita, sino su propia orgía masturbatoria frente a la pantalla. La narradora le

aplica una vuelta de tuerca al escenario predominantemente masculino, post-sadeano, del vídeo-porno comercial al irrumpir en la recepción del mismo y articular, lo que llamamos de modo sólo provisional, un efecto pornográfico "femenino". Pero, como veremos, en este caso la narradora activa un efecto pornográfico post-pedagógico, pues en lugar de producirse una lección, una asunción e identificación corporal con el deseo dicho por el maestro-pornógrafo, es decir, un efecto de iluminación y transparencia entre discursos y cuerpos en el marco de la "entredivoración de los cuerpos", se construye en este caso una des-lección, un deseo que se deslee en su juego de opacidades y diferencias hasta el punto de desconstruir las correspondencias directas o transparentes entre *feminidad* (como discurso) y cuerpo femenino, por un lado, y entre *masculinidad* y cuerpo masculino, por otro lado. Feminidad y masculinidad dejan de reflejarse directamente en el espejo de los cuerpos para actualizar más bien sus opacidades. Tampoco ambos términos se disuelven en la mismidad homogénea de una androginia platónica. Feminidad y Masculinidad, se revelan como efectos de diferencia diseminantes que recorren todo el espectro de las prácticas discursivas y corporales. Esto último es lo que obliga a cualificar el efecto pornográfico post-pedagógico de "femenino" entre comillas que marcan una definición histórica y desdican un atributo ontológico.

2) La narradora enuncia un deseo de sodomizar activamente al hombre presentado en la escena, y aunque reconoce que el "yo" de la enunciación no corresponde normativamente al "yo" de la gramática de superficie del enunciado, reconoce también que

dicho deseo es tan suyo como su cuerpo:

Tras la primera sacudida, asombro y alborozo, había experimentado la inefable sensación de un cambio de piel. Estaba muy alterada, pero comprendía. [...] Deseaba poseerle [al joven sodomizado]. Aquélla era una sensación inaudita. Yo no soy, no puedo ser un hombre. Ni siquiera quiero ser un hombre. [p. 11]

[...]

Sentí un extraño regocijo, sodomía, sodomizar, dos de mis palabras predilectas, [...] sodomizar, verbo sólido, corrosivo, que desata un violento escalofrío a lo largo de la columna vertebral. Nunca había visto follar a dos hombres, a los hombres les gusta ver follar a dos mujeres, a mí no me gustan las mujeres, nunca me había parado a pensar que alguna vez podría ver follar a dos hombres, pero sentí un extraño regocijo y recordé cómo me gustaba pronunciar esa palabra, sodomía, y escribirla, sodomía, porque su sonido evocaba en mí una noción de virilidad pura, virilidad animal y primaria. [p. 14]

La narradora no precisa, como las heroínas de Sade, identificarse como hombre, para entonces sodomizar a un hombre. Se ahorra más bien toda la cadena de identificaciones, el otro de su deseo sólo pide sodomizar, en completa opacidad con respecto a identidades y polaridades discursivas. Quiere sodomizar, no en simulación de hombre, cual lo dicta el maestro pornógrafo, o como lo sugiere la escena de pornografía comercial contemplada, sino, simplemente sodomizar *en mujer*. Este efecto pornográfico no solicita correspondencias unívocas entre yo y deseo. A tono con esta construcción de su

deseo, de ese deseo que actúa sin precondicionar una identificación del "yo" sexual, la narradora, Lulú, pasará a montar escenas pornográficas "en vivo" que le permitan sodomizar hombres, pero *en mujer*, sin atarse a una determinada identificación fálica. Es decir, no utilizará el consolador o *dildo*, como las heroínas sadeanas cuando sodomizan hombres, sino que poseerá el falo expresamente desvinculado del pene, poniendo en obra una compleja trama de montajes simbólicos y corporales.

En su conjunto, el montaje de deseo de Lulú activa una identidad de género diaspórica. Los teólogos Boyarin y Boyarin se refieren a la identidad disgregada del "pueblo" judío cuando acuñan el concepto de identidad diaspórica o disgregada, pero proponen su aplicabilidad a otras prácticas de identidad, no sólo étnicas, religiosas y políticas, sino sexuales. La identidad diaspórica se constituye en el marco de una fuga con respecto a las fijaciones de autoctonía territorial. Equivale a una estrategia de desterritorialización constante de la hegemonía y soberanía sobre determinados espacios geopolíticos, a cambio del arraigo en la materialidad del cuerpo y la construcción de sus genealogías. Esta estrategia cuasi-nómada, descartada según Boyarin y Boyarin por el zionismo del estado de Israel, es sin embargo la que ha permitido el florecimiento reiterado de la identidad y cultura judías. De la misma forma, se puede conceptualizar una identidad de género diaspórica, basada en la estrategia de fuga de las hegemonías genéricas sobre el cuerpo. Los propios autores llegan a sugerir algo aproximado...

Similarly, we suggest that a diasporized gender identity is possible and positive. Being a

woman is some kind of special being, and there are aspects of life and practice that insist on and celebrate that speciality. But this does not imply a fixing or freezing of all practice and performance of gender into one set of parameters. Human beings are divided into men and women for certain purposes, but that does not tell the whole story of their bodily identity. Rather than the dualism of gendered bodies and universal souls [...] we can substitute partially Jewish, partially Greek bodies, bodies that are sometimes gendered and sometimes not. It is this idea that we are calling diasporized identity.³⁵

Lulú saldrá en las noches, por los bares gays de Madrid, a alquilar grupos de sodomitas que actúen su tableau o número favorito: sentirse penetrada vaginalmente por un joven en el momento mismo en que éste es a su vez sodomizado por otro hombre. El joven que la penetra debe ser un homosexual exclusivo (no bisexual), forzado a penetrarla por el sodomizador (quien debe identificarse, para los efectos, como bisexual dominante). No se trata, entonces, del erotismo armónico, eudemonista e ideal invocado por ciertos feminismos, sino de un acting-out pornográfico transido del opaco juego de violencias y placeres, y sin dejar de ser por ello, aunque de modo mucho más perturbador y enigmático, un producto feminista:

Jimmy tenía una voz acorde con su cuerpo, una magnífica voz de hombre— se te pondrá dura, ya lo sabes, no lo vas a poder evitar, cuando yo te la meta se te pondrá dura, seguro, y entonces lo único que tendrás que hacer es metérsela a esta chica por el coño, ese agujerito de ahí,

vamos, a lo mejor te gusta y todo—; Mario volvió a reír, Pablito cerró los ojos, ya no lloraba pero estaba sufriendo, eso no impidió que su sexo comenzara a crecer, Jimmy se inclinó sobre él y le habló al oído, no pude escuchar sus palabras, pero sí observé sus efectos, una erección fulminante, luego le empujó hacia delante, le obligó a permanecer a cuatro patas encima de mí y le penetró, arrancándole un alarido [...] y fue su mano la que sostuvo la polla de Pablito mientras entraba en mí... [p. 177]

Lulú cumplirá así sus edades eróticas en relación íntima, no mediada, con la otredad del deseo. Será dueña, si cabe la paradoja, de su propio no ser dueña de sí, enfrentada con la exterioridad corporal que constituye su yo. La relativa claridad de su autonomía deseante se cumplirá como desocultamiento de una más oscura heteronomía del deseo.

Estos sucesos narrados en el plano del pasado próximo remiten continuamente a un pasado anterior, correspondiente a otras edades de la narradora. Lulú se ha separado de Pablo, su marido y maestro pornógrafo. Narra retrospectivamente su infantil adoración por Pablo, inseparable amigo de Marcelo, hermano de ella. Ambos una generación mayores que Lulú, inician su adultez y cimentan su entrañable amistad cumpliendo largos meses como prisioneros políticos en las cárceles franquistas. La narradora destaca las latencias homoeróticas en dicha relación hasta el punto en que la eventual irrupción de ella en la escena Pablo-Marcelo toma la forma de un intercambio primordial freudiano. Lulú adviene a la adolescencia, Pablo finalmente se fija en ella. Un día en que no puede acompañar a Pablo, Marcelo le "presta" a Lulú en sustitución, es decir, la "deja" salir

sola con Pablo a un espectáculo anti-franquista.

Lulú y Pablo entablarán un vínculo sexual obsesivo que los llevará al matrimonio, sin que sus juegos sexuales polimorfos (incluyendo orgías con terceros, como Ely el travestí) ofrezcan contradicción aparente con las formalidades exteriores del estado civil. Adquiere un sesgo muy original el encuadramiento de la escena porno-pedagógica, cuasi-sadeana, en la interioridad de la familia, con todo el empaque de la ordinaria vida afectiva de la clase media, incluyendo la tierna crianza de la hijita mutua. La escena porno-pedagógica aparece como *lugar ameno* de una cotidianidad eutópica, en la cual confluyen liberación sexual y liberación política.

Desde el primer encuentro sexual con Lulú, Pablo ocupa los roles cuasi-sadeanos de libertino republicano, maestro y pornógrafo. Es antifranquista radical, profesor de literatura y frecuentador de la incipiente mafia del sexo del Madrid proto-*destape* en los últimos estertores de Franco. Pero el libertino de Sade se nos presenta ahora degradado, como neurótico y asalariado intelectual de la clase media. De todos modos, emula a su manera el espíritu de la vieja pornografía subversiva: justo después de sodomizar por vez primera a la adolescente Lulú, recuerda que ella es la hermanita preferida de su mejor amigo, pero se confortará reflexionando: "lo que he hecho no deja de socavar los cimientos del régimen" [p. 67]. Con democrática y tierna violencia inicia a Lulú en la escena pornográfica y la conduce por una escala ascendente de lecciones teórico-prácticas que no cesarán, aun dentro del marco pequeño burgués y doméstico del matrimonio. En congruencia con el estilo clásico, después de cada orgasmo, seguirá un discurso teórico:

Entonces comenzó la clase teórica— narra Lulú—, la primera.

Habló y habló en solitario, durante mucho tiempo. Yo apenas me atrevía a interrumpirle, pero me esforzaba por retener cada una de sus palabras, por retenerle a él, en mi cabeza, mientras hablaba del amor, de la poesía, de la vida y de la muerte, del Partido, de Marcelo, del sexo, de la edad, del placer, del dolor, de la soledad. [p. 62]

Esta puesta en obra de la escena libertina palidece ante las terribles descargas verbales sadeanas; un Dolmancé o un Saint-Fond (el de *Juliette*) escupirían hacia el lado con desprecio. Pero recordemos que la modernidad progresista prefirió a Rousseau antes que a Sade. Sin embargo la diferencia no es tan grande. La teoría de la liberación político-sexual en la que Pablo quiere transparentar bajo una misma luz discursiva los cuerpos masculinos y femeninos padece del mismo afán de homogenización del yo y el deseo blandido por Sade, aunque sin la lógica naturalista extrema. Los espejos del boudoir, símbolos de un espacio que anhela la mutua e infinita reflexión de los discursos y los flujos corporales bajo la luz del yo deseante, también se reproducirán en la recámara burguesa del profesor:

No recordaba los espejos, sin embargo, las paredes estaban forradas de ellos, espejos que se miraban en otros espejos que a la vez reflejaban otros espejos y en el centro de todos ellos estaba yo, [...] yo de frente, yo de espaldas, de perfil, de escorzo. [p.42]

Llega un momento, sin embargo, en que Lulú, tras su "liberación sexual", arriba a una edad en la que aborrece ser la criatura del deseo liberado según su

"San" Pablo, mero objeto de su iluminación. Ella se descubre, si recurrimos al escenario freudiano, en el papel de objeto de un intercambio simbólico entre Pablo y Marcelo. Pablo recíprocará la donación inicial de Lulú hecha por Marcelo, al devolverle, por así decir, una Lulú "educada" a su hermano. En uno de los juegos orgiásticos tramados por Pablo, Lulú es vendada y, con los ojos vendados será conducida a un encuentro sexual con su hermano, mediado por Pablo. En cierto momento es penetrada simultáneamente por ambos amigos, por ano y vagina: Cuando cae la venda, Lulú reconocerá en el rostro de su hermano junto al de Pablo su propio girar en círculos dentro de un deseo clausurado en su mismidad. No tendrá nada más que decir en esa escena porno-pedagógica demasiado unívoca, donde el profesor, al decir de Luce Irigaray, siempre le habla a otro hombre, donde la supuesta alteridad del deseo femenino se revela como mera duplicación en negativo de una idealidad sometida a construcciones masculinas.

Podríamos entonces leer los episodios de la nueva edad de Lulú, la Lulú sodomizadora de indefensos gays, como ensambladuras que reconstruyen y al mismo tiempo desconstruyen bajo distintos signos, la escena porno-pedagógica primaria, por así decir, de su autobiografía sexual. Por un lado ella emula los espejismos de la sodomía fantasmática en la cual la atrapan Pablo y Marcelo, por otro, irrumpe en la transparencia autorefectante del deseo unívoco con la disociación de identidad fálica creada entre su cuerpo y los montajes que inventa. Sin embargo, la apertura a la otredad que se ensambla en una pornografía descentrada del yo deseante, según la presenta la narradora, conduce a la clausura propia de

toda pornografía. Pronto las insondables opacidades del deseo reveladas en esta línea de fuga de inspiración, en cierto modo, feminista verán aplanada su sugestiva heteronomía en la rutina reificante de la escena pornográfica comercial.

La reificación a que se somete el cuerpo del otro, como mera imagen-objeto del yo deseante, acaba por reificar también la fuerza del impulso perverso inicial. El deseo, en las líneas de fuga de determinados montajes pornográficos, quizás halla su opaca e insondable otredad, se topa con su propio rostro, pero no enfrenta lo otro del deseo, lo que le es absolutamente exterior, es decir, el rostro del otro.³⁶ Sin embargo, no pretendo forzar la textualidad de la novela en torno una determinada inclinación teórica. Lulú llega a amar su recién descubierta perversión como única salida ante una monotonía cotidiana pequeño burguesa aún más viciada: "me sentía bien, tan mayor, tan superior, tan entera, mientras jugaba con ellos..." [p.197]. Sólo siente miedo al desconocer el rumbo por el que la conducirá su paradójico acto de adueñarse de su no-ser-dueña-de-sí, de poseer su desposesión, una vez liberada de la hegemonía del yo-deseante en que la ha educado Pablo.

Si se aceptara que existe una lógica pornográfica que, si desarrolla hasta el desboque sus últimas conclusiones, conduce a las mazmorras asesinas de Sade, el final de esta novela proveería la ilustración ejemplar. Lulú agota todo su dinero y agota a todos los gays del barrio Malasañas. Recurre a la mafia porno de los barrios lumpen de Madrid, esta vez, no como cliente, sino como "objeto" empleado en turbios servicios sexuales. Termina atrapada en una violenta y criminal escena sádica donde una dominatriz con los pezones perforados de anillos amenaza con

despedazarla viva para disfrute de un ricachón de provincias. Pablo, como un superman, acude con la policía a salvarla en el último minuto.

La novela finaliza con una escena, no sabemos si de corte *naïve* o irónico: cansada y magullada como resultado de sus andanzas destructivas por las estructuras del género en la pornografía, de vuelta en la casa de su marido, Lulú confirma lo que ya sabía: su única razón de vivir, su único amor es Pablo, único capaz además, de *conocer* los límites del deseo. Límites que él ha inscrito en el rostro de Lulú con sendas tandas de bofetadas:

Entonces volvió a pegarme, siempre con la mano derecha, primero la palma, luego el dorso, impulsando violentamente mi cabeza a un lado y a otro, yo le dejaba hacer, agradecía los golpes que me rompían en pedazos, que deshacían el maleficio, [...] regenerando mi piel, que volvía a nacer, suave y tersa, con cada bofetada, me las he ganado, pensaba, me las he ganado a pulso. [pp. 253-254]

Las reflexiones de convalecencia de Lulú en este epílogo no pudieran ser más "políticamente incorrectas" (si existiéramos una relación de transparencia entre el feminismo político tradicional y la escritura femenina). Tal "ultraje" literario a la "corrección política" se acentúa si nos percatamos de otra inquietante insinuación de la narradora: es posible que Pablo hubiese orquestado, gracias a sus conexiones con la mafia pornográfica, todo el incidente de la mazmorra sádica para propinarle una lección a Lulú y recordarle quién es el maestro del deseo. Volvemos a la enigmática fábula del zorro y el cuervo con que inicié este ensayo. El cuervo ha regresado con otro queso en el pico para seducir-ser-

seducido por el maestro zorro. Pero al fin y al cabo, Lulú sólo sonríe ante tal reflexión. ¿Otra edad de Lulú? ¿Quién seduce a quién? Sonríe también el texto literario, como la esfinge, estéticamente feliz de haber hilvanado rebeldes opacidades sobre cualquier figmento de transparencia teórica entre las prácticas discursivas. Ante tales escenas, llegan también momentos de callar, mas ello no supone dejar de mirar, sino dejarse sorprender mirando.

1 Jane Gallop, *Thinking Through the Body* (New York: Columbia University Press, 1988), p. 18.

2 Aclaro más adelante el empleo de estas comillas.

3 Cf. pp. 18-19. Gallop, sin embargo, parece no cuidarse de suponer una distinción un tanto fija y tajante entre dominaciones reales y efectos ficticios de dominación.

4 Thomas Pynchon, *Gravity's Rainbow* (New York: Penguin Books, 1987), p. 737.

5 Véase, entre otros: Philippe Roger, *Sade. La Philosophie dans le pressoir* (Paris: Bernard Grasset, 1976); Annie Le Brun, *Soudain un bloc d'abîme, Sade* (Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1986), *De l'inanité de la littérature* (Paris, Editions Jean-Jacques Pauvert aux Belles lettres, 1994) y *Sade, aller et détours* (Paris: Plon, 1989); Pierre Klossowski, *Sade mon prochain. Précédé de Le Philosophe scélérat* (Paris: Éditions du Seuil, 1967); Jean DeJean, *Literary Fortifications. Rousseau, Laclos, Sade* (Princeton: Princeton University Press, 1984) y la propia Jean Gallop (vid. supra).

6 Concepto de Louis Marin, citado por Jean DeJean

en *Literary Fortifications*, p. 88.

7 Transcribimos el texto de La Fontaine: "Maître Corbeau, sur un arbre perché, / Tenait en son bec un fromage. / Maître Renard, par l'odeur alléché, / Lui tint à peu près ce langage: 'Hé! bonjour, Monsieur du Corbeau. / Que vous êtes joli! que vous me semblez beau! / Sans mentir, si votre ramage / Se rapporte à votre plumage, / Vous êtes le phénix des hôtes de ces bois.' / A ces mots le Corbeau ne se sent pas de joie; / Et pour montrer sa belle voix, / Il ouvre un large bec, laisse tomber sa proie. / Le Renard s'en saisit, et dit: 'Mon bon Monsieur, / Apprenez que tout flatteur / Vit aux dépens de celui qui l'écute. / Cette leçon vaut bien un fromage, sans doute. / Le Corbeau, honteux et confus, / Jura, mais un peu tard, qu'on ne l'y prendrait plus.'" La Fontaine, *Fables*. Tome Premier (Paris: Bordas, 1973), p. 46.

⁸ *Literary Fortifications*, pp. 92-94.

⁹ Lynn Hunt, "Introduction: Obscenity and the Origins of Modernity", en *The Invention of Pornography* (New York: Zone Books, 1993) p. 35.

¹⁰ Vid. Francisco J. Varela, Evan Thompson, and Eleanor Rosch, *The Embodiment of Mind, Cognitive Science and Human Experience* (Cambridge, Massachusetts; London: The MIT Press, 1993), pp. 27-28.

¹¹ Empleamos el concepto "acoplamiento estructural" según lo definen Humberto R. Maturana y Francisco J. Varela en *The Tree of Knowledge. The Biological Roots of Human Understanding* (Boston; London: Shambala Press, 1992), p. 181. Si seguimos a Maturana y Varela más estrictamente, el efecto pornográfico constituye un "acoplamiento

estructural del tercer orden", ya que involucra conductas comunicativas e imitativas, p. 193 y ss.

¹² Véase, de Ernest Sturm, *Crébillon Fils et le libertinage au dix-huitième siècle* (Paris: Éditions A.-G. Nizet, 1970), p. 53 y ss.

¹³ Véase el ensayo citado de Lynn Hunt, p. 36 y ss.

¹⁴ Marqués de Sade, *Filosofía en el tocador* (Barcelona: Tusquets Editores, 1990), pp. 19-20, énfasis míos. Vid., para la versión original de ésta y las demás obras de Sade aquí mencionadas: *Œuvres Complètes du Marquis de Sade*, Tomes 1-15, (Paris: Editions Jacques Pauvert, 1987). Para *La Philosophie dans le Boudoir*: tomo 3; *La Nouvelle Justine*, tomos 6 y 7; *Histoire de Juliette*, tomos 8 y 9 y *Les cent vingt journées de Sodome*, tomo 1.

¹⁵ Michel Foucault, *Historia de la locura en la época clásica*, vol II (México: Fondo de Cultura Económica, 1967), p. 298.

¹⁶ Philippe Roger, *Sade. La Philosophie dans le pressoir*, pp. 220 y ss.

¹⁷ Véase *La historia de la locura...*, pp. 296-297.

¹⁸ Véase Béatrice Didier, *Sade* (Paris: Denoël-Gonthier, 1976); Angela Carter, *The Sadeian Woman and the Ideology of Pornography*. (New York, Pantheon, 1978); y los textos ya citados de Le Brun, Gallop y Jean DeJean (nota 3, supra). Además: Simone de Beauvoir, "Faut-il brûler Sade?", en *Les Temps Modernes*, dic. 1951 y ene. 1952; luego editado en *Privilèges* (Paris: Gallimard, 1955) En este texto de la Beauvoir leemos una ponderación cautelosa del posible carácter liberador de algunos aspectos de la

pornografía sadeana.

¹⁹ Jane Gallop, *Thinking Through the Body*, pp. 42-54.

²⁰ *Thinking...*, pp. 55-69.

²¹ Jane Gallop. *Intersections. A reading of Sade with Bataille, Blanchot, and Klossowski* (Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1981), pp. 82-83.

²² *Thinking...*, p. 71.

²³ Con el concepto "línea de fuga" queremos connotar una manera de salir de la territorialidad marcada por una práctica o discurso, sin que necesariamente se suponga su "superación" crítica mediante otro discurso sustituto. Se intenta así buscar modos alternativos al de concebir todo ejercicio crítico o de resistencia como necesaria acción de enfrentamiento de contrarios o como necesaria negación de un término por otro. Las resistencias pueden entonces transformar la cartografía de un territorio, de una formación institucional, social o cultural de múltiples modos: "grandes", "frontales", "pequeños" y "oblicuos" según conveniencia. Deleuze y Guattari introdujeron los conceptos de "flujo" y "territorio", en los años setenta: Vid. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *L'Anti-Œdipe* (Paris: Minuit, 1972), pp. 170-178 y ss. En posteriores escritos preferirán los conceptos de "línea de fuga" y "plano de consistencia": Vid. *Mil Mesetas* (Valencia: Pretextos, 1988), pp. 213 y siguientes. La influencia del arquitecto Paul Virilio sobre el desarrollo geopolítico de estas nociones es notable: Vid. Paul Virilio, *Essai sur l'insecurité du territoire* (Paris: Stock, 1976).

²⁴ Traduzco al español la versión en inglés aparecida

en Luce Irigaray, *This Sex Which is Not One*. Trad. Catherine Porter (Ithaca, New York: Cornell University Press, 1985), p. 198.

²⁵ Martin Heidegger, *Basic Writings*. Trad. David Farrel Krell (New York: Harper & Row, 1977), pp. 219-220.

²⁶ Muy divulgado internacionalmente, en especial en su versión en inglés: "Intellectuals and Power: a Conversation Between Michel Foucault and Gilles Deleuze", en Michel Foucault, *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews* (Ithaca, New York: Cornell University Press, 1977), pp. 205-217.

²⁷ Gayatri Chakravorty Spivak, "Can the Subaltern Speak?", en Patrik Williams and Laura Chrisman, *Colonial Discourse and Postcolonial Theory*, ed. (New York: Columbia University Press, 1994), pp. 66-111. Demás está decir que la crítica realizada por Spivak a Deleuze y Foucault focaliza con precisión, sin generalizar, sólo el punto de articulación de su pensamiento con el problema de la acción política de los intelectuales. No pretende evaluar el conjunto de las teorías de ambos autores ni reducir el enorme impacto contemporáneo de sus respectivos pensamientos a la cuestión del rol del intelectual o el agenciamiento político.

²⁸ Véase el texto ya citado de Irigaray, p. 199. Jane Gallop plantea interrogantes análogas a propósito de la conclusión de Freud de que todo chiste o broma constituye, en el orden simbólico, un acto de habla entre dos hombres, en el cual la mujer es objeto, pero nunca interlocutor: véase *Thinking Through the Body*, p. 33 y ss.

²⁹ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *¿Qué es la filosofía?* (Barcelona: Anagrama, 1993), pp. 8-11.

³⁰ Gilles Deleuze, *Pourparlers* (Paris: Minuit, 1990), p. 15.

³¹ Jane Gaines, "Feminist Heterosexuality and Its Politically Incorrect Pleasures", en *Critical Inquiry* 21 (Winter 1995), p. 387.

³² Friedrich Nietzsche, *Así habló Zaratustra* (Madrid: Alianza Editorial, 1972), p. 60.

³³ Julia Kristeva, *Polylogue* (Paris: Editions du Seuil, 1977), p. 49.

³⁴ Almudena Grandes, *Las edades de Lulú* (Barcelona: Tusquets Editores, Colección La Sonrisa Vertical, 1989), pp. 9-10.

³⁵ Daniel Boyarin y Jonathan Boyarin, "Diaspora: Generation and the Ground of Jewish Identity", en *Critical Inquiry* (Summer 1993), p. 721.

³⁶ Véase Emmanuel Levinas, *Totalité et Infini* (La Haya: Martinus Nijhoff, 1965), sec. IV, "Au dela du visage", pp. 232-257.

Frotar, sangrar, escribir: Diamela Eltit

Allí, en Izmachí, creció la costumbre de sangrarse delante del dios.

—Popol Vuh

Lumpérica, primera novela de Diamela Eltit, sale en una segunda edición el mismo año¹ en que se publica *Vaca Sagrada*, la cuarta² novela de la misma autora chilena. La primera aparece como una suerte de precursor oscuro, pues traza los silencios que hacen posible la cuarta, al anunciar su cuerpo indecible. En tanto inquietante precursora de otra inquietante novela *Lumpérica* no es novela de señoras y señores. No pertenece al corrillo de esas novelas 'femeninas', digamos, agradables, *very nice*, o aun "politically correct" amadas por el lector *plasta*, pero sí a un grupo selecto, luctuoso, capaz de fascinar al lector aventurado.

Lumpérica escenifica un texto-performance. El performance agreda la noción de obra, sustituyéndola por el ritual instantáneo que designa a su vez un escenario igualmente instantáneo; ambos se desenvuelven en una zona imaginaria inaugurada por el instante — zona especial que penetra el espacio-tiempo ordinario de lo político y lo social. Las acciones del performance invaden y dislocan el espacio 'racional' de la ciudad. El performance sólo puede concebirse como evento artístico característico de las grandes urbes. Suele predar los espacios densos de la rutina, los grandes flujos poblacionales. *Lumpérica* constituye un texto *vi-ral* programado para una ciudad torturada.

¿Cómo se instala una zona imaginaria instantánea? Con gestos-palabra o palabras-gesto: la palabra muda o el gesto sordo carecen de la violencia necesaria, la cual consiste sobretodo en una violencia de lo imaginario. *Lumpérica* experimenta entonces con el poder de la palabra-gesto. Su resultado es un para-relato en el cual se dice todo lo que es preciso dejar de decir para narrar una historia: los gestos ausentes, ocultos. En ese sentido es una contra-memoria que reintroduce en el proceso del texto la zona instantánea, imaginaria del acto de escribir. *Performance* textual.

La zona que nos concierne es una plaza en horas nocturnas, bañada por el letrero luminoso de un edificio cercano que irradia todas las superficies — césped, árboles, bancos y cuerpos— con sus letras de luz móvil e intermitente. En medio de esa plaza *escriturada* una mujer gesticula y convulsiona extáticamente. Ofrece su cuerpo en un ritual de frotaciones, caídas, golpes, quemaduras y automutilaciones. Magnetiza así todo el entorno. Mientras tanto, una tropa de lumpenproletarios

seducidos por el espectáculo se *bautiza* en el ritual, se *unge* de la sangre simbólica y real. Ella se 'llama' L. Iluminada, y ellos, "los pálidos". Si se quiere, también ocurre en esta puesta en escena una captura de lo imaginario instantáneo, de ese poder del olvido olvidado entre las duras memorias de un pasado dictatorial y sanguinario muy reciente. Pero pudiera tratarse de cualquier escenario urbano postindustrial: de la marginalidad anónima, desempleada, que hoy deviene esencia de la ciudad. Percíbese cómo aquí el punto focal radica en un cuerpo ritual de mujer, otra marginalidad y anonimia endémica. Es obligatorio citar...

Así están ellos y sus incontables poses: los cables son su punto de mira en la paralela del placer de la mirada. Espera ansiosa el luminoso y por eso se remueve entera cuando se siente tocada, con el pecho agitado y los ojos húmedos. El luminoso no se detiene. Sigue tirando la suma de nombres que los va a confirmar como existencia; ese haz de luz largado sobre el centro del cuadrante produce índices, entre el frío del amanecer, mientras los otros pálidos rotan sus cabezas para tener un mejor ángulo y sólo entonces se dispersan sobre el césped. Atentos, fijan sus miradas en el bautizo, mientras el luminoso acomete directo en ella que, frenética, mueve las caderas bajo la luz: sus muslos se levantan del suelo y su cabeza colgante se golpea por tantas sacudidas contra el pavimento.

[...]

Gimen por luz, orgiásticos en sus convulsiones se masifican. Nadie diría que en Santiago de Chile podría ser ésta bautizada para que esos

se distiendan como gemas. Así es, con las ramas de los árboles que les lamen el rostro y ella se frota en su madera por el puro placer del espectáculo. Sumida en el éxtasis de perder su costra personal para renacer lampiña acompañada por ellos que, como productos comerciales, se van a ofertar en esta desolada ciudadanía.

El nombre *L. Iluminada* consiste sólo en un trazado de letras luminosas sobre la piel de una mujer, o más bien de... *una*, artículo indefinido femenino singular, pues la categoría de persona y aun de entidad biológica se disuelve en la gramática inhumana del texto. *Una* se singulariza sólo al posarse sobre su piel anónima la "*L.*" iluminada. Esta novela explora por varias vías la inhumanidad que nos define y que define los géneros. *L. Iluminada* deviene además vaca, mula, yegua, perra, carne, cosa, mas virtualmente precedida del artículo *una*, como si de esa mera posicionalidad signica constitutiva de la indefinición misma del ente, dependieran todas sus posibilidades de definición e identidad. "Muge en verdad como una vaca, se recoge en sus marginaciones, la yegua se sosiega, la cosa que ha llegado a ser se detiene en pleno..." / "La audición se entorpece por la mezcla ¿qué sonidos? ¿qué bestia? ¿qué humano puede elaborar sus trinos? pierde más bien la orientación del que oye; truca y permuta su indeleble brújula al descender a condición vil que la disfruta.[...] No ceja en su envanecimiento al traspasar a otra especie y a otro estado animal."

Podríamos vincular este *corrimiento* o *reguero* de identidades al cero-concepto de la frotación desplegado en la novela. Uno de los grafitis incrustados en ella dice: "La escritura como refrote".

Otro fragmento aplica a la imposible continuidad de la tradición literaria masculina a la cual con toda obviedad no cesa de señalar este texto, la operación del refrote:

Piensa en Lezama y se las frota
Con James Joyce se las frota
Con Neruda Pablo se las frota
Con Juan Rulfo se las frota
Con E. Pound se las frota
Con Robbe Grillet se las frota
Con cualquier fulano se frota las antenas.

El cuerpo-mujer se produce como "*una*", singularidad metamorfoseable por su propia indefinición en plurales cuerpos: las múltiples máscaras del género, ya no femenino, sino hembra. Metáfora encarnable en sus fantasmas rituales: Hembra frotante (y sangrante debemos añadir). El ritual es repetitivo, cíclico. Las palabras nombran el refrote 'corporal' que las escribe: "Su vello púbico en las nalgas esa posteridad frenética del refrote." Este "vello púbico" merece una lectura minuciosa. Aparece escrito por todas partes en páginas a las cuales se adhiere como grafiti de la piel: "Percátate nada más de su vello púbico en la cara el refrote: la frente, ojos, mejillas...". Tal vello púbico pertenece a una manera táctil de leer, en la cual la letra rescata el valor háptico que ofrecen los antiguos jeroglíficos. Apela a un ojo insubordinado, que mira y toca, que al mirar palpa el contorno de la letra y la palabra sin limitarse a su mero valor digital. La mirada o lectura digital es la mirada del que se limita a señalar con el dedo, a contabilizar, a extraer unidades

representativas, sustitutivas. La mirada háptica pone la mano entera y palpa lo indecible, lo irrepresentable, lo invisible de cada cosa o cada piel. Es para ese tipo de lectura que se escribe y se refrota. Dice un grafiti versificado:

Escribí

como la más rajada de las madonas les presté mi cuerpo tirada en la plaza para que me lo lamieran.

Los gestos se suceden en series iteradas que varían en la perspectiva, la intensidad y el estilo; mas siempre habla un cuerpo que se sabe gestualizado por la palabra al margen de toda biología, que en la palabra explora los límites ulteriores de su imagen, es decir, la invisibilidad que lo constituye: "La sutileza confirma esta escena en un borde extremo frente al cual el traspaso debería ser absoluto." Un gesto de la protagonista reclama nuestra atención: coloca las manos sobre una hoguera hasta achicharrárselas, a fin de capturar en la espectacularidad de su propia destrucción y abolición como imagen, también el momento de su más intensa producción como cuerpo. Se ofrecen las más diversas perspectivas y detalles de la calcinación de la piel: ampollas, levantamiento por capas —como si el grafismo imaginal pudiera seducir al dolor inimaginable mismo y conquistar la corporalidad más íntima y más ajena que éste invoca...: "Porque alguno podría decir que nadie quemaría su propia mano por una simple mirada / ah si tú dices eso es que no sabes nada de la vida." Al gesto de las quemaduras le siguen las caídas y las cortaduras autoinfligidas. La sección de cortaduras ofrece heridas como bocas, y otras como la herida

abierta entre las piernas, que es otra boca, desplegadas por el cuerpo, en especial en los brazos, como enunciados de sangre y menstruado desbordante.

Lo sacro es lo sacrificial por definición. Un cuerpo se sacraliza, es decir abole el tiempo histórico en su sacrificio cíclico. Se recupera como palabra encarnada en el rito de su repetición inmemorial, en la cual el acto repetido de la destrucción que se olvida cada vez a sí misma (por ello se repite como si no hubiese ocurrido 'ya'), instaura el ciclo de la regeneración perpetua. Ese intangible "He aquí mi cuerpo", situado en un 'aquí' gramatical que gracias al olvido es un 'nunca antes y nunca después' resulta ser más carnal que cualquier noción fisiológica, dura, de lo corporal, al situarse en un presente de la enunciación que es también el presente de toda carne. El verbo se hace carne presente, tal es la lógica de ofertorio que asume este texto. Nada tan cristológico y tan pagano al mismo tiempo.

Toda una población se unge o *cristifica* en ese *performance* sacrificial. El lumpen se conmueve y revuelca como si las identidades desprendidas o paridas por las automutilaciones de ese cuerpo-*"una"*, lo posesionaran y traspasaran cual descargas eléctricas: "la buscan y lamen su cuerpo". L. Iluminada es en verdad población, no individuo. Su poder proviene de su múltiple descorrimiento: Dice: "Por eso la disciplina, el recato, la pasión, el terror de los que toman y son tomados aflora y así la que acerca la mano a las llamas hasta achicharrárselas es la misma que al conquistar es conquistada [...]. Esta fuerza de la mirada, su relumbrante poder."

En la página 151 se intercala una fotografía de la autora ofreciendo sus brazos vendados y

ensangrentados. La foto paradójicamente produce un cuerpo constitutivo de la imagen, en lugar de una imagen constitutiva del cuerpo cual se esperaría de toda reproducción fotográfica. Produce un cuerpo que articula, no sólo la visibilidad del lunar sobre el labio que nos permite identificar a la autora, sino también, en las articulaciones vendadas, la invisibilidad inidentificable del dolor, la relumbrante invisibilidad de su poder. ¿*Ecce homo - Ecce mulier?* Pocos modernos o postmodernos han insistido así en esa advocación inhumana y terrible de la belleza corporal. Unas oraciones como versos propiciatorios contribuyen al efecto de la fotografía: "Anal' iza la trama=dura de la piel: la mano prende y la fobia es/garra." [...] "Muge/r'onda corporal Brahma su ma la mano que la denuncia brama."

¿Cómo puede descargar o transmitir poder un ritual de automutilación? Leer esta novela sería una manera de explorar tal posibilidad. En su caso, quizás el esfuerzo de asumir la mutilación histórica de la mujer, junto a la más regional de "los desamparados de Santiago" (léase también: los torturados y asesinados de la dictadura) pueda requerir en ciertas instancias un acto de olvido no muy distinto del *act-ing out* de la sesión psicoanalítica, el cual instauraría el instante soberano de la producción corporal gracias a la recuperación de una memoria hecha de olvido mediante la cual la recreación de la memoria paralizante del horror pasa en su propia repetición gratuita por un olvido liberador y se torna en memoria creativa que al repetir el pasado lo libera de su aplastante de-finitud, de su irreversible destrucción. Se afirma así la capacidad metamórfica y regenerativa del cuerpo gracias a la paradójica afirmación de su capacidad de producirse aun como

autoaniquilación. Surge el cuerpo llamado por algunos glorioso: mero momento poético de un orden caótico constitutivo de lo visible y lo invisible, de lo uno y lo múltiple. Georges Bataille en un artículo sobre el vínculo entre la automutilación patológica y la automutilación ritual (incluida su invocación literaria), y a propósito de la oreja de Van Gogh, sugería asociar el ritual automutilatorio a la violencia del vómito, con todo su simbolismo, también ritualizado colectivamente, de expulsión violenta. El autosacrificiante expulsaría el trazo de lo horrible que lo aprisiona, ya sea en su calidad de individuo o de señuelo expiatorio de una comunidad; al automutilarse vomitaría su propio ser o un pedazo de sí, y purgando la repugnancia y el horror al afirmarlos, también se afirmaría a sí mismo en su poder de salirse de sí.³ Pero las respuestas a estas interrogantes ya casi antropológicas sólo las otorga la literatura en tanto proposición estética ante la cual debe prosternarse toda moralidad como la vigilia lo hace ante el sueño. Permítasenos de nuevo que hable *Lumpérica ...*

...se agarra el formón y se abre el cuero sangra otra vez se mira y su sangre no sabe de dónde la mancha toda luz que roja la encabrita + preciosura ya está al despuntar la plaza pública + ¿qué cal era esa para retenerla? ¿qué trozos marcó? ¿qué mugre? l' stanca + lúmina sus ojos frontean solda pluge ábrese las piernas & dice tengo sed de sustentado jade dice y trilla y engaña l' ironía + l' ame incomoda su matrina pose renuncia acaso per piacere al golpe quaque tu tuvo que decir al césped y largó su cielo al tacho y siguió en ojos cerrados la ceremonia y reseña ella el tronco que por ramas

nalguea y la frota y su pectore y es ella que tira en el banco su penosa champa y es lumbre.

Inmerso en la corriente temática que aquí hemos descrito de modo parcial, nos arrastra también un repertorio estilístico excepcionalmente rico. El texto modula sus densidades como un tejido regula la soltura de sus fibras y sus flujos. Se disfruta en la combinación de pasajes de dialogismo libre joycesco con enunciados más declarativos y referenciales un dominio del orden y el desorden del español tan clásico como experimental.

Hay un tiempo para cada gesto. Un tiempo para cosechar, otro para sembrar. Esta novela de Diamela Eltit pertenece al tiempo del experimento, que es tiempo de inseminar. Reclama a aquellas lectoras y lectores activos que Julio Cortázar equívoca o equivocadamente llamó lectores machos, en oposición a un supuesto lector hembra. Nosotros mudaríamos los términos. No se cometa la ignominia de llamarle hembra al lector *plasta*, el cual no aguanta el empuje de una escritura tan poderosamente violentadora de presunciones de ese tipo como la de Diamela Eltit.

¹ Diamela Eltit, *Lumpérica* (Santiago de Chile: Sudamericana, 1993).

² Diamela Eltit, *Vaca Sagrada* (Santiago de Chile: Sudamericana, 1993).

³ Georges Bataille, *Œuvres Complètes Vol. 1* (Paris: Gallimard, 1970) pp. 269-270.

La sed de Aretusa

Aurea María Sotomayor y La gula de la tinta

a Pedro Lastra

Bubbles itch

*in her close-bobbed hair;
where her foot touches
forms a pool, small
but widening quickly;
liquid rolls down her,
excessively, really,
covering her body
till the body is obscured:
a living sheet of water*
—Tom Gunn, *Arethusa Saved*

Ceres hace contar a Aretusa su metamorfosis, la que le permite escapar a la persecución ardiente de Alfeo:

—Gracias a Diana fui ocultada en la neblina, y él, encenguecido cazador, buscaba, perdido, en torno al manto de bruma y decía —¡Oh Aretusa, Aretusa!—... Imagínense el estado en que me encontraba, un sudor

frío se derramaba por mis brazos y piernas, gotas de oscura agua me brotaban de todo el cuerpo y dondequiera que pisara surgía un charco. Mi breve cabellera se deshacía en hilos de agua. En menos tiempo de lo que toma contarlo yo toda era una fuente.

Sabemos que tan pronto el dios advierte que Aretusa se hace agua, abandona su figura humana para retornar a su forma fluvial, en intento de unir sus aguas con las de ella. Una vez más Diana interviene y abre la tierra por la que se deslizará Aretusa para brotar desde las profundidades hecha manantial, en tierra siciliana.¹

Leer *La gula de la tinta* ²(1994) de Aurea María Sotomayor, le solicita a mi memoria acudir a esa trama de metáforas ovidianas: el cuerpo que se derrama y se oculta en su fluir; el manantial que se desoculta; el agua voraz que se sacia en su sed sin fin. El agua es la palabra, la sed es el silencio. Aretusa no debe ser consumida, ni siquiera por el dios, ella se consumará en la fuerza de su brotar, en la sed que la excede. "Lo estético se transforma en lo bello cuando el objeto se consume en la llama del evento" —ha dicho Gerhard Nebel.³ La poesía de Aurea María Sotomayor no es una poesía para el consumo, sino para consumirse en ella. Por ello los lectores de sus libros somos relectores de sus libros. La prueba de toda literatura seria es su poder de incitación continua a la relectura y sólo una obra que se sostiene por sí misma es capaz de ello. En un país pequeño donde todos se conocen ha sido mi privilegio personal haber buscado a Aurea María Sotomayor y haber conseguido conocerla tras leer sus escritos, en lugar de leerlos porque la conozco.

La gula de la tinta reúne una selección hecha por la

autora de su poesía escrita entre 1973 y 1993. Incluye poemas de los libros *Aquelarre* (1973), *Detalles de filiación* (1973-1975 —inédito), *Velando mi sueño de madera* (1980), *Sitios de la memoria* (1983), *Sáficas* (1979-1986 —inédito), *Ojeras de su pulso* (1986-1989 —inédito) y *Elegías* (1991-1993). La mayoría de los poemas son cuidadosamente fechados y ordenados. Se puede trazar en ellos la secuencia de una escritura, aunque no una evolución lineal. Obtenemos más bien una serie geométrica que se ensancha como abanico. Los poemas de *Aquelarre* que figuran en este libro son los más exentos del carácter primerizo de aquél y se integran sin fisuras al conjunto. Establecen el tono de irrupción de casi cada poema del libro, esa manera muy propia de marcar la entrada de la poesía en el lenguaje prosaico, como "un puño de primavera en el invierno" (17) al decir de uno de los versos.⁴ Muestran además la particular comunicación entre las mutaciones de la materia y el pulso de la emoción que caracteriza toda la obra: torsiones, pliegues, inversiones, fragmentos, alfileres, fibras; y siempre aperturas, resurrección de lo bello entre sus rastros. Estos primeros poemas ofrecen un retrato de adolescencia de ese proceso calidoscópico: "Hoy soy un muro de silencio morando ante un espejo / y en el pecho, / átomos frunciendo los ojos." (20)

Detalles de filiación, que hasta ahora permanecía inédito, es un poemario difícil de una poeta que nunca es fácil. Cada poema se inserta en una secuencia numerada de manera reversible. Se puede leer tanto a partir del primer poema como del último, hacia atrás. El poema del centro provee una clave, no sólo por su título borgeano, sino por obvia alusión homérica:

El borde, el centro

Me han tatuado el sigilo
en la cuenca del alma,
como los marineros viejos
esperan las sirenas
en el borde del mundo. (41)

Queda señalado el laberinto de un lenguaje poético, escritura tatuada, en cuyo centro, que es también su borde o margen, aguarda el llamado de la belleza, la cual prometía Rilke ser no otra cosa que la antesala de lo terrible. Entre ángeles rilqueanos se pasea por este meandro dedálico un aparente doble de Hefesto, el cojo y terrible artífice: "Tomó su pulidor de instrumentos. / Y se cercenó un brazo. Corrió la cortina. / Trabajó en su filoso instrumento de medidas. / Pasó un silencio pedagógico y esperó. / Se recreó en el perfeccionamiento del aparato." (*Los pases del ángel*, 44.) Este y otros poemas del conjunto insinúan una economía nietzscheana de la creación; la fábrica poética contiene una cuota inconmensurable de crueldad.

Y Aurea María Sotomayor aplica una rigurosa poética de perfeccionamiento; hay cierto teatro cruel en las máscaras talladas por sus versos puntuales, invasivos y discretos como un staccato de viola. El ritmo no es rapsódico, sino pulsado. La palabra pertinente no es la anunciada por el automatismo coloquial cotidiano, sino la que propone la excepción de sentido y sonido. Estamos lejos de la llamada poesía conversacional. El primer poema del grupo expone dicha poética: "Doblas el concepto / en dos /

en tres / en cuatro /.../ Luego, / mascar fuertemente el papel. / Lo desdoblas. / Lo planchas con las manos. / Lees." La serie cierra con el excelente *Palimpsestos*, el cual no expone, sino que ejecuta su *ars* con valiente autoironía. El personaje interpelado, es, entre otros, el estilo aureamariano mismo en su multiplicidad de máscaras y pretensiones:

De perfil

Siempre me pareciste una glándula
una tramposa metamorfosis de luces
de explosivas jacarandas trepidantes
una tulipa descompuesta a flor de labios.
Pero una vez ya eras
un indigente criptograma de deseos
un adivina y si no cesa
una confabulada variación de esfinge.
[...]

Un escriba egipcio lo hubiera logrado:
comprendido el ángulo
comprendido el círculo
comprendido el rombo
mi vocación de geómetra
mi impotencia civil de adolescente.
Hubiera ordenado mis alias precarios
bajo la máscara de infamia
de los sucesivos pliegos de papiro
[...]

Hubiera lo que yo:
aliar y segregar, repetir y pactar
con el indestructible palimpsesto
del sueño y el monstruo. (52)

La palabra *laberinto* nunca es pronunciada aquí, pues un laberinto es el silencio, el holograma oculto en la densidad de versiones que cifran la palabra entregada a sus avatares de terror y de belleza. Los versos que prestan título a la serie ofrecen una auténtica ficción de escape (pero, ¡oh Aretusa, Aretusa!...quizás otra cara de la entrega al minotauro): "La salida está al borde de la vista, / al margen del cristal de la ventana: / ante ese detalle de filiación, / ante esa desfachatada certidumbre." (51) Tómese en cuenta que el borde puede ser también un centro.

Por otra parte, este insidioso *detalle de filiación* no hace sino recordarme lo que pronto deberá conocerse como la Analogía del Espectro concebida por una postmoderna reencarnación del rabino Judah Löw ben Bezulel, creador del golem de Praga. Se trata del dispositivo cibernético propuesto por David Gelernter en su proyecto FGP, dirigido a fabricar una computadora capaz de simular emociones y entre otras cosas, alucinar.⁵ Informado por el arte poética de los grandes románticos (Wordsworth, Coleridge, Shelley), Gelernter nos sugiere que el pensamiento humano se modula sobre un espectro continuo que va del foco grave al foco agudo. El pensamiento poético se intensifica en el foco grave del espectro. Este le permite a las memorias (haces de percepciones y sensaciones) vincularse a partir de rasgos con valores sensoriales y emocionales concretos (los *detalles de filiación* de Sotomayor) formando abstracciones subyacentes al significado lógico de superficie del discurso. Se crea así lo que Gilles Deleuze llamaría el plano de consistencia o la máquina abstracta, en realidad más concreta que la propia abstracción lógica⁶ (una pena que Gelernter no haya leído a Deleuze). "La máquina abstracta es un conjunto consolidado de

materias-funciones (filum y diagrama)" —dice Deleuze y también: "...el filum...[es] una materia-movimiento que implica singularidades o haecceidades, cualidades ... una expresividad-movimiento..."⁷ Las haecceidades son haces de percepciones-memorias estructuradas por sus coincidencias de intensidad (corpóral, emocional); se condensan en *filia*, hilos, detalles de filiación, flujos que circulan por debajo o por encima de la semántica de las ideas (en sentido platónico) y de la lógica. Recuérdese cómo Aretusa se transforma en hilo de agua subterráneo, manantial, para escapar del consumo prosaico del dios. Se trata también de lo que Nietzsche llamaba, *pensar con el cuerpo*, noción vinculada a su comentario de que si se le mencionaba una carroza tirada por caballos, su pensamiento no procedía por imaginar la carroza, sus formas, etc., sino que más bien comenzaba por *ser los caballos, padecer su esfuerzo y sufrimiento*. Ese precisamente es el *detalle de filiación* que guía el movimiento poético de Aurea María Sotomayor, en el cual se practica una abstracción corporal de la memoria, no la abstracción mental que a veces se le ha adjudicado. Tendemos a olvidar que el cuerpo ejerce sus propios pensamientos y abstracciones. Ya el libro *De lengua, razón y cuerpo*, de la propia autora, nos sugiere por su parte una crítica corporal de la escritura femenina.⁸

Los versos que brindan título al poemario *Velando mi sueño de madera*, publicado en 1980 como libro independiente, nos presentan una puerta... "Esa puerta ha estado ahí empujándose / sin moverse de un sitio en todo el día, / Y esa luz ha estado inundada toda la noche / velando mi sueño de madera". (82) El sueño, según vemos, deviene madera, aun puerta. La representación vivida, soñada, es decir, la anécdota

del poema fluye en la inundación de luz, por una puerta, abstraída en la manera más concreta posible de cualquier certeza bipolar de la mirada, es decir, que en la doble ausencia del que mira y lo que es mirado el espectáculo deja de ser idea de contemplación, objeto para el consumo, por que es ya el flujo mismo de su acontecer. Por algo el poema que le sirve de portal a esta sección, subtítulo "glosa en serie para mimos y mirones" invoca las prestidigitaciones del espectáculo bajo el dato de la ausencia doble del público y el actor, ante la invisible (y silenciosa) presencia del sueño:

Lo sentimos, señores,
pero Marcel Marceau no ha podido llegar a
tiempo.

Se le quedó el público en casa.

Y el sueño, tras bastidores,
velando. (60)

Mirar se transforma en *velar* bajo el signo de esta fuga ante la razón representativa. Velar, en su forma intransitiva, es aguardar, casi pedir que surja, que llegue *lo que arriba*: el evento con toda su carga, su inundación, a diferencia del mirar que busca, selecciona e identifica meros objetos. La vigilia es el modo del sueño en la estación poética y su *vela*, su aguardar, es caminar. Así se nos presentarán los eventos que *pasan* en una escritura transida de la pasión del viaje: gitanos, caminantes nocturnos, ancianas, inmigrantes, magos, pájaros flamencos, desiertos, lagos, ciudades extranjeras, bestias ("sentí acercarse los bisontes de violentas patas sagradas") y

sobre todo, el tiempo que arde ante cada paso: "contemplamos la pira / que nos tenía ordenada el tiempo / con su disfraz perenne." (73) La pulsación emocional, corporal que estructura las imágenes visibles e invisibles, audibles y mudas de estos poemas discurre siempre, halla su *filum*, su grano conectivo, en la materia (madera) literal de su sueño, invocada en el último poema de la serie sin necesidad de atarla a sujeto u objeto alguno, sino como puro *locus* o predicado de lugar:

En pormenores de granito
en mi tristeza efímera y quebrada
en el marco habitual de los embarques
en los truenos y el timbre
con sabor a goma y a llovizna.
En el primaveral presagio del soplo
en el ala dormida de un caballo de copas
y en los últimos puñales de los césares. (83)

Se diría que estos escenarios sin actores ni público propician la sección que sigue, la cual consta del libro completo *Sitios de la memoria*, publicado en 1983. Ahí se anuncia por vez primera en esta obra un animal que preda los habitáculos de la letra e hila sus materiales. "A veces, / pájaro devorador. / A veces, / luminosa, / acrobático vientre. / Su fuerza estriba / en la red vertiginosa / con que cose. / Alucinada transparencia / persiguiendo un ardid." (95) Pulpo, ave, sierpe, más que nada araña, la memoria que elabora y devora es una máscara mítica personal que pasa a ocupar el centro-margen de la poesía de Aurea María para no desalojarlo más. La araña expulsa al minotauro del laberinto ("Cuando la memoria /

desintegre / el monstruo de azúcar y azufre, / el amor." —91) Ella lo ha conquistado con sus hilos develadores. Pero en sus hilos se vela el otro laberinto que surge del dominio sobre la otredad fascinadora, el de la muerte: un cuerpo preservado por la labor de la memoria, cual presa en seda de araña ("táctica de la seda taladrante"), es un cuerpo para la muerte, pues en esta poesía el dominio de la memoria, encarnada por un lenguaje pródigo en "las recurrencias de sus sibilantes hurtos" (93), es tan devorador como el tiempo que pretende anular... "Ese soplo / esas fastuosas hélices / con que alcánzalo todo / logra quebrar, herir, doblar. / Voraz segregación." (94) La estrofa que sigue condensa tal táctica de "sitio" del lenguaje memorioso sobre sus cuerpos:

Bordonean sus hebras,
sedosa ceguera palpando,
la acústica sonora de su próxima víctima
a quien dispensa
con la más suave de las muertes:
envuelve en recursos de seda
todá la vida
convirtiéndola
en forzosas, clausuradas crisálidas. (95)

Si en la primera mitad del poemario se cimbreaba la araña de la memoria con los mortíferos poderes de su ternura, en la segunda rige la rosa con mortandad prolifera. La rosa parece sostener la imposible imagen del olvido: "Los ojos ciegos que no te han sostenido / conservarán tu imagen en el mar vasto / o en las fronteras adversas de la desposesión." (108) Podría

ser el *ka* del *Libro de los muertos*,⁹ la esencia de todo cuerpo que se preserva en su propia nada, en la desaparición a la que únicamente pueden remitir la imagen o el jeroglífico; quizá la que permite el misterioso hecho, según Agustín de Hipona, de que podamos recordar que hemos olvidado algo *sin saber qué*,¹⁰ es decir poseer memorias del olvido mismo, o en palabras de Pierre Bertrand, "memorias hechas de olvido."¹¹ La rosa invoca la memoria seducida por el olvido y sepultada por el olvido ("sombra sepultadora" —100) y sin embargo recuperada en su imagen. La rosa orienta a quien ella misma pierde, como sugiere el título *Cuadrante de la rosa*, perteneciente al poema que solicita...

sepulcro del recuerdo, amor sin cuerpo,
átame hoy la historia a tus vocablos,
átame a ti,
perenne cuadrante con el mismo equívoco,
sepulcro del recuerdo, amor sin cuerpo
[...]
átame este mismo momento en que te nombro.
Olvido amor memoria rosa fría...(109)

Como vemos, la rosa siempre es reclamada a pesar de que se la nombra en una poesía que escenifica una fuga de la representación, pues tal fuga no responde a un pavor iconoclasta ante la imagen. Aquí, como en el *Libro de los muertos*, "mirar la rosa es ser la rosa / darle un cuerpo." (110) Algo sin embargo muy diferente de la razón representativa que postula la adecuación bipolar de objeto y mirada. En estos versos la mirada no selecciona, mide y representa un

referente externo, sino que lo inventa desde la imagen de su olvido. Mas esa clase de mirada no cesa por ello de interrogar: "Cómo inventar tu olvido / si te me abocas a la inexistencia, / rosa sin tierra." (108)

Tal vez esa imagen de la memoria del olvido que es la rosa se invente en el lenguaje, o mejor aún, en el sinsentido que lo condiciona, en el ruido silencioso de su escritura si preferimos pensar un lenguaje que es "aire derramado," es decir, *diseminado*¹² desde siempre en la letra, según el sentido derrideano del término:

Entre el espejo y ella
el aire orilla el aire,
borda el ruido

[...]

Entre ella y ella
una sierpe de luz
teje su propio peplo.

[...]

entre el rostro y el rastro,
el aire derramado.

Entre ella y ella

Amada
las palabras,
el silbo de las sílabas furiosas,
el furtivo sentido,
el sonido blindado,
la rosa de la rosa
siempre la rosa. (113)

Las *Sáficas* (1979-1986), publicadas por vez primera en su totalidad ahora en *La gula de la tinta* pertenecen casi por naturaleza a ese "aire derramado:" "son mis poemas voladores," declara la autora en una nota introductoria. "Aire derramado," "poemas voladores" son dos enunciados emblemáticos de este conjunto en los que quisiera detenerme, principalmente en sus *semas* de diseminación y ligereza. En sus *Seis memorandos para el próximo milenio* Italo Calvino aboga por una literatura ligera, "light." Sabido es que esta 'laticidad,' ha recibido muchas críticas pesadas. Casi como si las anticipara Calvino aclaraba: "Creo que la ligereza conlleva precisión y determinación, no vaguedad ni descuido. Paul Valéry dijo [cita Calvino]: 'Il faut être léger comme l'oïseau et non comme la plume' (Se debe ser ligero como un pájaro, no como una pluma)." ¹³ Las *Sáficas* de Aurea María Sotomayor cuentan entre los poemas más gráciles, aligeros, precisos y perfectos publicados contemporáneamente. Con respecto al sema "aire derramado," cabe vincularlo al atributo *sáfico* de este ejercicio aureamariano. Son *sáficos* los endecasílabos acentuados en cuarta y octava, y *sáficas* las estrofas compuestas de tres *sáficos* y un *adónico*. Pero las *sáficas* que nos ocupan lo son, no por el pie del verso, sino por cierto paso de la genealogía que nos conduce al carácter fragmentario en que nos llega la obra de Safo, lo cual constituye *de facto* una característica esencial de dicha antigua obra, un rasgo inherente a su gracia (y ligereza) estética. Los breves fragmentos de la poesía de Safo hoy sobrevivientes ostentan en su estado literal de diseminación esa ausencia de toda versión original, de cualquier totalidad originaria en su composición que bien puede ejemplificar la estética postmoderna de la poesía. Y el hecho de que se trate

de una poesía femenina acentúa el radical desplazamiento de cualquier metafísica o mitología de la inseminación. Por ello invocar a Safo equivale hoy a proponer ante la "obra" o la "voz" *inseminadora*, patriarcal de los "grandes" (hoy algo cómicos) poetas-próceres-macharranes-de-la-patria, una escritura diseminadora, un "devenir la femme" (según expresión de Deleuze y Guattari) del arte poético.

La primera sección de *Sáficas, Sueños de la caoba*, ofrece juegos de desafío a la altura y la gravedad ("Un aire volador / subía los árboles / como serpiente" — 132) en los que danzan momentáneas y puntuales emociones signadas por gestos de la mano, el pie (sobretudo el pie), el torso, la rodilla, el hombro, los labios...el olfato.

Falla la mano
y titubea mi pie.
Eucaliptos,
sítianme, témpplanme.
Oscila su largura
sobre menudos pies
y en mil lugares. (133)

La segunda y tercera secciones, *La flauta de jade* y *Variaciones (en homenaje a Gilles Deleuze)* diseminan joyas desprendidas de diálogos...

Temiste el arrojito
de las palabras
que una mujer pudiese proferir.
Duermes solo.
Sin mí. (146)

Cuelgas fuera de mí
como un emblema.
Te custodio. (159)

y visiones cuya fragmentación es su *manera de ser*, de multiplicarse en sentidos que rebasan cualquier medida de la palabra o del verso...

Bala la luz
sobre el filo de la hoja
haciéndola silbar.
La ululante certeza
de su ritmo deslumbra. (151)

De otras guerras floridas rinde culto a la tensión luctuosa, el enfrentamiento con el otro, que es base del vigoroso amor, la belleza certera. Abundan poemas cuya literalidad provoca con astucia marcial un desbordamiento de sentido inusitado.

Has disfrutado del tiempo de la paz,
la reconoces.
Yo soy del tiempo de la guerra. (166)

El color de la nieve no me deja dormir. (169)

A la quinta sección, *El oro de las cavilaciones*, pertenece este insólito texto sáfico:

Te amé una vez
hace ya tiempo,
entonces me parecías
una intensa campana colorada. (172)

Otros poemarios incluídos en *La gula de la tinta*, son el parcialmente inédito, *La ojera de su pulso* y una breve serie de *Elegías* dedicadas a María Soto Ramos († 1991). Estas últimas describen cómo el vacío de la muerte brinda el espacio casi corporal donde la memoria reinventa la imagen de olvido (olvido del otro y olvido de sí) en que se sostiene la esencia del desaparecido, es decir, la desaparición de su esencia: "Los ojos de los muertos / adquieren la inteligencia grácil / de no querer mirarnos más /.../ Me he convertido en animal y aúllo. / Sobre tus pupilas sin luz me abismo" (222). *La ojera de su pulso*, por otra parte, contiene un arreglo heterogéneo de poemas fechados entre 1977 y 1987, algunos de los cuales (los menos) exploran cierta entonación conversacional del verso, otros abren su foco narrativo-anecdótico como lo hace *Velando mi sueño de madera*, y otros tantos mantienen un estro lírico reflexivo similar a *Sítios de la memoria*.

Entre los segundos cuenta *Promenade o paseo por los parques*, donde se brinda una celebración despiadadamente irónica de la cultura metropolitana finisecular (en este caso París): "Se recordará del siglo veinte la originalidad / para neutralizar el dolor /.../ Se recordará del siglo veinte / el virtuosismo para multiplicar los signos de su ausencia." (227) Ejemplifica el tercer grupo el texto del que se

desprende el nombre *La ojera de su pulso*. Aquí se retoma la metáfora del cuerpo liquificado que comentamos al principio. El mismo forma parte del flujo de signos, funciones y materias a que aludíamos, estableciendo una continuidad con el pensamiento en lo que llamamos pensar con el cuerpo... "Y la carne / se derritió meditando por los corredores / cual un ciempiés de seda." En este texto también el amor deviene un modo de pensar el cuerpo: "Porque para amar / es necesario interrogar el cuerpo. / Ni la pasión ni el sueño bastan. /.../ la helada dicha de pensar / que el cuerpo se interroga" y más adelante, "En la pregunta compartida por el cuerpo / está su dicha. / Sólo ellos saben cómo se torturan." (228-230) Queda implícito, desde luego, que el pensamiento aquí referido corresponde a un espectro del cual la razón lógica constituye una franja superficial, superpuesta a la imaginación, al inconsciente y al motor de todo: los afectos, en el sentido nietzscheano. Ese flujo de signo, función, materia y afecto que hemos identificado con el espectro corporal de todo pensamiento es emblematizado por la tinta, en cuanto flujo deseante, en *La lectura, la forma caza imagen*.

Esta preterición de lo absoluto
no es más que la preterición de la materia,
pero puesta en sazón, disciplinada, alada,
lo deseante se convierte en tinta
ágil y grávida.

Oxígeno de tinta, vino tinto de vida
negror intenso ardor vertido en uves
invertido en la visible serenidad

que nos atrapa
en el heracliteano tiempo de las transformaciones.

[...]

Disuelto, ya sin límite y sin tiento
carne qué asirte si te me vuelves viento
dardo, qué darte si yo me vuelvo dardo
flecha, qué dirección si no hay orígenes
fruto qué separado el de los versos. (207-208)

Así se le escapa a toda lectura el consumo del
sentido, así mana y se derrama la palabra en su
inextinguible gula de la tinta, ¡Oh Aretusa, Aretusa!...

¹ Cf. Ovidio. *Metamorfosis*, V, versos 570-642.
Recreamos libremente la alocución de Aretusa.

² Aurea María Sotomayor. *La gula de la tinta* (San
Juan: Editorial Postdata, 1994).

³ Citado por Hans Urs Von Balthasar. *The Glory of the
Lord. A Theological Aesthetics. Vol. 1. Seeing the Form*
(Edinburgh: T.&T. Clark, 1982).

⁴ Al final de cada cita de *La gula de la tinta* se incluye
el número de página entre paréntesis.

⁵ David Gelernter. *The Muse in the Machine. Comput-
erizing the Poetry of Human Thought*. (New York:
Macmillan, 1994), pp. 49 y ss.

⁶ Gilles Deleuze y Felix Guattari. *Mil mesetas*.

(Barcelona: Pretextos, 1988).

⁷ *Mil mesetas*, pp. 520-521.

⁸ Aurea María Sotomayor. *De lengua, razón y cuerpo:
Antología y estudio crítico de nueve poetas
contemporáneas* (San Juan: Instituto de Cultura
Puertorriqueña, 1987).

⁹ Cf. *El libro de los muertos*. Trad., estudio y notas de
Federico Lara Peinado (Madrid: Tecnos, 1989), pp.
xxxii y 176.

¹⁰ San Agustín. *Las confesiones*. Lib. X, cap. XVI, "La
memoria del olvido:" "Pues ¿cómo está presente este
olvido para que yo me acuerde de él, si estando
presente no me puedo acordar de él?" Y más
adelante: "Y no obstante, por incomprensible, por
inexplicable que ello sea, yo estoy cierto que de una
manera u otra me acuerdo del olvido mismo, que
abruma y sepulta aquello de que nos acordamos." Énfasis
míos.

¹¹ Cf. Pierre Bertrand, *El olvido: revolución o muerte de
la historia* (México: Siglo XXI, 1977).

¹² Cf. Jacques Derrida. *La diseminación* (Madrid:
Espiral, 1975), p. 453: "Singular plural que ningún
origen singular habrá precedido jamás.
Germinación, diseminación. No hay primera
inseminación. La simiente es primero dispersada. La
inseminación "primera" es diseminación." Es decir,
el lenguaje es desde siempre escritura, no remite a
ninguna inseminación o voz primaria.

¹³ Italo Calvino. *Six Memos for the Next Millenium*
(Cambridge, Massachusetts, 1988), p. 16.

Capa de Próspero, piel de Calibán

a Stephanie Reed

He cambiado como un trauma idéntico a sí mismo.
—Iván Silén

El conocido dictum de Nietzsche de que *la verdad es un ejército de metáforas* estuvo dirigido, desde la perspectiva de la esencia de la poesía y el vivir poético, a todos los demás discursos del saber y la cultura. Hoy día investigadores de avanzada en campos hasta ahora pretendidamente más "reales" que el hacer poético, han arribado a perspectivas similares. J. M. Jauch, en su diálogo galileano *Sobre la realidad de los cuántos* concluye que en el marco de la física teórica *lo real* sólo se puede definir dentro de un código de lo real convencionalmente dado. "Al intentar comprender la naturaleza— resume uno de los personajes del diálogo— deberíamos contemplar los fenómenos como si fuesen *mensajes* a descifrar, sólo

que cada uno de los mensajes parece fortuito hasta que establecemos un código que nos permite leerlo."¹ Sabemos que dichos códigos remiten en última instancia a series metafóricas enquistadas en el lenguaje. En el mismo párrafo el citado dialoguista de Jauch lanza a su interlocutor una interrogante que queda abierta y titilante en el texto: "¿No quiere decir esto que lo único que estamos haciendo es crear cosas a imagen de nuestras propias imágenes...?"² Henri Bergson anticipó a la respuesta afirmativa que la física cuántica proporciona a dicha pregunta al afirmar: "Llamo materia al conjunto de las imágenes, y percepción de la materia a esas mismas imágenes vinculadas a la acción posible de una imagen determinada, mi cuerpo".³ Por otra parte, un sociólogo próximo en ciertos momentos a la tradición materialista, como Pierre Bourdieu, plantea que las teorías "objetivas" de los científicos sociales descansan en elaboraciones simbólicas tan ficticias como las de los grupos sociales que constituyen su objeto.⁴ La autoridad de las interpretaciones de los sociólogos y sus categorías se vincula a correlaciones de fuerzas, intereses y negociaciones sociales inseparables categóricamente de las de los sectores estudiados por ellos y estas mismas correlaciones de fuerzas e intereses constituyen en sí mismas elaboraciones simbólicas configuradoras de las perspectivas en juego, tanto de investigadores como de investigados. Acudiendo a otro apotegma nietzscheano archiconocido, podemos añadir que si la verdad es un ejército de metáforas, en el marco de la quiebra del esquema positivo de lo Real, tampoco hay hechos sino interpretaciones.

Y el rasgo bélico de la metáfora de los ejércitos conviene a nuestro tema, ya que reexaminaremos, en

el actual contexto caribeño de postguerra fría, la metáfora tan frecuentada de Calibán, proveniente de la obra de Shakespeare *La Tempestad*: alegoría que incorpora, entre tantas cosas, una reinterpretación del problema del orden político dentro de una poética del cosmos y la voluntad, en directa alusión al Caribe en tanto arena emblemática del "nuevo mundo". La suerte de la metáfora de Calibán y las correspondientes extensiones alegóricas en torno a sus co-protagonistas dramáticos, Próspero y Ariel, ya ha sido trazada por Roberto Fernández Retamar hace varias décadas en el ensayo *Calibán —Apuntes sobre la cultura en Nuestra América*. La importancia que el distinguido autor cubano concede a las sucesivas interpretaciones de Calibán y *La Tempestad* por parte de la intelectualidad latinoamericana se sostiene en toda vigencia hoy, pero las claves de lectura se han desplazado un tanto.

Antes de proseguir este comentario, convoquemos nuestra mejor memoria del texto shakespeariano con una sinopsis: Próspero, ostentador de la magia del saber y el saber de la magia, modelado por Shakespeare sobre destacadas figuras intelectuales de su época, entre ellos el "león" de los grandes sabios y magos renacentistas, Giordano Bruno, desata una tempestad al poner en marcha el plan maestro de su vida. Legítimo duque de Milán, tras dedicarse exclusivamente al estudio y abandonar los negocios del estado, ha sido depuesto y desterrado hace años por su hermano a una salvaje isla mediterránea. En calculada efectuación de venganza, hará naufragar a los usurpadores sobre las costas de la isla en la cual ha vivido con su sola hija Miranda, ya mujer. Aparte de los demás seres espirituales y animales bajo su dominio mágico, el único otro habitante corpóreo de

la isla es el aborigen Calibán, concebido allí por la extinta bruja Sycorax y reducido a la esclavitud ante Próspero, sujeto a sus ciencias mágicas y sus crueles castigos. Calibán en un principio le ha mostrado a Próspero los recursos y saberes indispensables para sobrevivir en la isla agreste. Próspero por su lado ha pretendido "educar" a Calibán según lo ha hecho con Miranda, enseñándole a él la lengua conquistadora del cosmos antes que nada. Pero el "natural" estudiante cae en desfavor del maestro al alegadamente intentar violar a la hija. Ante la mención de esta reiterada acusación Calibán ahora exclama: "¡Oh, jo! ¡Oh jo!...! ¡Lástima no haberlo realizado! Tú me lo impediste; de lo contrario poblara la isla de Calibanes." Quizás enervado por tal jactancia de proliferación corporal, Próspero maldice el malagradecimiento de su súbdito y éste igual maldice la seducción "educadora" del maestro, su intento de reproducción simbólica: "¡Me habeis enseñado a hablar, y el provecho que me ha reportado es saber cómo maldecir! ¡Que caiga sobre vos la roja peste, por haberme inculcado vuestro lenguaje!" (I.ii.347-67).⁵ El otro personaje principal de la isla es Ariel, entidad incorpórea, aliado de Próspero, a quien sirve, por haberlo liberado éste de la prisión natural de un árbol de pino, donde lo había incrustado la bruja Sycorax antes de que ella fuera derrotada por el mago. El drama se desenvuelve estrictamente según las fórmulas de la comedia renacentista, dentro de las unidades clásicas y con feliz reconciliación final. Pero es importante recordar que la tempestad tramada y ejecutada por Próspero en obediencia a su primer designio de venganza y transformada en posterior restitución de un orden político sujeto a la armonía del cosmos, conforma toda ella un proyecto

interrumpido, breve pero significativamente, por la frustrada rebelión de Calibán al mando de algunos náufragos. Calibán provoca su propia tempestad dentro de la tempestad.

Retornemos al comentario de las lecturas y sus claves. En su propia elaboración de la alegoría shakespereana, Fernández Retamar proclama:

Nuestro símbolo no es pues Ariel, como pensó Rodó, sino Calibán. Esto es algo que vemos con particular nitidez los mestizos que habitamos estas mismas islas donde vivió Calibán: Próspero invadió las islas, mató a nuestros ancestros, esclavizó a Calibán y le enseñó su idioma para entenderse con él: ¿qué otra cosa puede hacer Calibán sino utilizar ese mismo idioma —hoy no tiene otro— para maldecirlo, para desear que caiga sobre él la "roja plaga"? No conozco otra metáfora más acertada de nuestra situación cultural, de nuestra realidad. [...] ¿qué es nuestra historia, qué es nuestra cultura, sino la historia, sino la cultura de Calibán? ⁶

Al publicar su *Calibán* Fernández Retamar produjo también una particular tempestad, derivada no tanto de su postulado primario a favor de asumir la identidad de Calibán para el intelectual latinoamericano, como de la postura de comisario cultural, tan autoritaria como la de un Próspero, asumida por la voz ensayística frente a los escritores y artistas del continente. El ensayo intentaba emplazar su autoridad en gran medida en la correlación simbólica de fuerzas propia del momento álgido, si bien de incipiente declive que experimentaba en esa fecha el ciclo de las insurrecciones cuasi-leninistas latinoamericanas abierto por la revolución cubana en

1959. Al hablar de correlación simbólica de fuerzas nos referimos a la capacidad de interpelación de ciertas series simbólicas entre ciertos interlocutores sociales. Las configuraciones simbólicas no *reflejan* propiamente (en el sentido de copiar o duplicar) las de tipo político-económico, (aparte de que las configuraciones político-económicas por su lado también funcionan simbólicamente dentro de distintos órdenes de efectos, mientras que los símbolos se configuran como economía y producción de sentido), sino que unas y otras configuraciones, simbólicas y político-económicas, traban encadenamientos reversibles de causa y efecto. Las interpelaciones del ensayo Calibán funcionaban dentro de determinada correlación simbólica ligada a determinados acontecimientos concernientes a la fase del ciclo insurreccional antes citado. No reflejaban necesariamente esa fase, en el sentido estricto de la concepción duplicativa del reflejo, sino que proponían una narración sobre la narración, una metanarrativa cultural cuyos signos modelantes eran extraídos de las lecturas de *La Tempestad* y elaborados por Fernández Retamar. Acontecía una movilización intelectual general en torno a una lograda capacidad de intercambio entre símbolos cultos tradicionales de metanarración redentorista y la producción de discursos populistas vinculados al acontecer político inmediato. Regía un alto valor de cambio simbólico interpretado, vivido y realizado en tanto circulación directa teoría-práctica, obra-acción, arte-pueblo, binariedades éstas todas percibidas, sin mucho cuestionamiento, como si fueran concreciones fundantes de esa propia experiencia. Se vivía el entrañable binomio intelectual-pueblo como libreto de un destino, el cual autorizaba a distribuir tales

papeles a los agentes sociales que mejor parecían encarnar la objetivación de unas concepciones teóricas. El esfuerzo de encasillar los personajes sociales y singulares dentro de unos roles, (proletariado, pueblo, intelectual "orgánico", "inorgánico", "tradicional", enemigo, traidor etc.) convertía esas figuras en marionetas tan rígidas como quebradizas. Se evitaba la sospecha misma de estar hipostasiando en tanto Realidad trascendente un juego de subjetivaciones de poder como cualquier otro. La interpelación calibanesca tuvo su efecto entre los sectores intelectuales que al ser convocados en ella, como acto reflejo de su sentirse convocados, le otorgaban la autoridad necesaria. Pues les asignaba un papel compensador de las deficiencias de desarrollo profesional y ascendencia social que el propio orden señalizado y ubicado por tal convocatoria en tanto tercer personaje antagónico (¿Próspero?), no podía compensar de ninguna manera. Les permitía reaccionar frente a ese tercer polo opaco que les negaba, y hallar en la categoría del "pueblo"-Calibán ese otro polo reflector, ese espejo, ese rostro reconocible-que-les-reconocería, sobre el cual proyectar una medida posible de afirmación y desplegar una actividad compensatoria de carencias hondamente lacerantes. Se produciría el añorado encuentro: tú eres Calibán, yo soy Calibán y voy hacia ti. No se quería sospechar que lanzarse a la búsqueda de ese fascinante reflejo equivalía a un suicidio pedestre y muy poco literario, pues no se respondía al destello abismal y flotante de la imagen, como en Narciso, sino a la fuerza de gravedad de los imperativos políticos.

Pero no hablamos de una ideología, en el sentido de falsa conciencia, sino de una "verdad", un ejército

de metáforas instituyentes de unas subjetividades en su campo de operaciones. Muchos *fueron* la máscara Calibán y hablaron "en Calibán" en consonancia con la metanarración esbozada en el ensayo. Lo interesante no es que se tratara de una *máscara* (¿qué subjetivación no es en sí misma máscara?) sino de que era una máscara con el vector semántico expreso de *no ser máscara*, y sí voz originaria vertida como por ventriloquía por el intelectual autodelegado en el ejercicio mismo de su ministerio: 'hablo por Calibán en Calibán, lo que me autoriza en tanto Calibán que soy al hablar.'

Otro aspecto interesante es que hoy, veinte y tantos años después, no se verifica el mismo investimento de deseo o de voluntad de poder que pobló el continente de muchos aspirantes a calibanes. Y este segundo elemento de interés se asocia al primero, pues dentro de las ilusiones propias de dicha máscara estaba la de contar con cuerpo y rostro no ilusorios, exteriores a la dimensión del símbolo, en los que arraigaría una sustancia asimbólica, una carne más real que el pan y el vino, la misma carne con la que parecería contar el Calibán de Shakespeare para poblar la isla de calibanes a costa del fascinante cuerpo de Miranda. En el ensayo de Fernández Retamar ésta sería la carne sufriende del personaje llamado "pueblo", supuesta advocación del aborígen de *La Tempestad*.

Discutamos estos dos interesantes problemas: Calibán como máscara ex-máscara, y el actual contrainvestimento de deseo en la subjetividad calibanesca antes descrita.

Próspero, en tanto paradigma intelectual del mago-sabio renacentista, aduna saber y poder, instrumentadas ambas modalidades, en sus *libros* y su

capa respectivamente. Las correspondencias ocultas del cosmos son cifra legible en sus libros, y la trama significante, la textura simbólica desocultable se hace investidura, gesto corporizable gracias a la capa. Ella, al señalar, oculta lo que señala y lo revela en sí misma en su propio gesto de ocultación. En ella el signo del poder es poder del signo; ostenta el puro cuerpo del símbolo, transido de sí mismo en su opacidad, pura superficie trazada de profundidades, embozo desplegado al vuelo.

Próspero se desplaza en el campo polar de la representación. Mas en el mismo se adhiere al polo de trascendencia instrumental del signo. Es lector del mundo y como mago sus interpretaciones culminan en montajes escénicos, espectáculos de máscaras que cumplen sus designios de armonía. Miranda, Ariel y Calibán son entes de factura simbólica, interpelables en tanto personificaciones de la memoria de Próspero. Por ello en su primera aparición dramática frente a Miranda, él se interrumpe y le inquiere con insistencia obsesiva si presta atención a su relato sobre el pasado de ella. Tanto a Ariel como a Calibán, Próspero les dicta sus respectivas peripecias en el relato retrospectivo del drama, como si al *recitarles* sus memorias les confiriera existencia. Próspero domina, mediante su ejercicio de interpretación, todo cuanto logra sujetar al régimen de los signos y todo lo somete al simbolizarlo en función de sus artificios de ascendencia cósmica, *telos* ante el cual se pliega hasta el caos tempestuoso.

Calibán no porta otra indumentaria que su rústica gabardina, mero útil que apenas le guarece de los elementos. No posee ni domina de esa manera, siquiera en su desear, el registro de los símbolos ni la investidura alada que le corresponde al ser ajeno al libro y la capa, ansiando sólo destruirlos para destruir

a Próspero (ver III.ii.90-3). No ha deseado acceder a la superficie simbólica excepto de manera confusa en su deseo de Miranda. Ella es fascinante corporización de la seducción simbólica de la imagen, pero a Calibán no le ha sido dado conocer todavía que la belleza presenta su teofanía de la verdad cuando el deseo se consume en ella, no cuando la consume. Su aprendizaje de la lengua de Próspero permanece atado a la organicidad de lo oral. Su piel no es inscribible de signos, sino perforable. Próspero actúa sobre él mediante la perforación ponzoñosa: "Los erizos, durante la parte de la noche que les sea permitido obrar, se cebarán todos en ti. Serás cribado de picaduras tan numerosas como las celdas de un panal de miel, y cada pinchazo será más doloroso que si proviniese de una abeja" (I.ii.328-32).⁷ La piel de Calibán, palimpsesto de picaduras y holladuras, padece una suerte de escritura presimbólica. Su cuerpo sólo prelude el sentido, inmerso en una polivalencia que impide toda significación individual. Los naufragos Esteban y Trínculo, cuando se topan con él, trocan en broma mordiente una imagen corporal ajena a su óptica ordinaria. Para Trínculo, Calibán es un pez, un hominoide insular, un cuerpo tendido cuya gabardina raída sirve de refugio de los últimos relámpagos de la tempestad: "Tiene piernas de hombre y sus aletas parecen brazos" —dice Trínculo, y luego se cubre con la gabardina como si ésta fuese un apéndice más de esa entidad indefinida (II.ii.24-42). Esteban, en un paso de comedia basado en dicha indefinición, confunde el cuerpo de Calibán con el de Trínculo, atribuyéndole cuatro piernas (II.ii.58-64). Luego el insular es bautizado "buey de la luna" (moon-calf) y finalmente recibe el sencillo apelativo de "monstruo", es decir, cuerpo sin sentido

aunque proliferante de sentidos potenciales, informes; un sistema indiferenciado en su diferenciación, un sistema preindividual de potenciales abiertos.⁸

En verdad Calibán encarna el cuerpo oculto de Próspero e igualmente Próspero encarna el cuerpo visible de Calibán: he ahí la maldición secreta de ambos. Recordemos que Calibán también es una lectura hecha por Próspero, una de sus máscaras. Karen Flagstad matiza la tradicional oposición interpretativa entre Próspero y Calibán y propone una convergencia subliminal: ambos son soñadores.⁹ Uno sueña artificios, el otro sueña criaturas. El monstruo soñador es en cierta manera también criatura del artífice obseso. Próspero siente que Calibán se agazapa en su interior como bestia, cuerpo físico insubordinado a las operaciones verticales de la representación a pesar de ser proyectado fuera de sí por la obsesión de trascendencia simbólica del gran mago.¹⁰ Nosotros aproximáramos ambas figuras más aún, la criatura protagonista del gran drama de Próspero es un "nativo de su persona" más que de la isla donde habita. Hablamos del cuerpo de Próspero, excluido en su irrepresentabilidad dentro del código de representaciones armónicas elaboradas en sus libros. No hablemos de represión, sino de expulsión y proyección, el urdir un campo polar que configura las objetivaciones e instrumentaciones consustanciales a la magia del saber-poder a que se ha entregado Próspero. El cuerpo del gran mago se objetiva como instrumento en Calibán y al mismo tiempo, Calibán se subjetiva como cuerpo instrumentado en Próspero. Constituyen una pareja complementaria. Además el esclavo es máscara del amo, cualquier subjetivación acusa una subjetividad reactiva. Sus acciones de rebe-

lión van abocadas a ser reacciones. Gracias a su intento de tiranicidio Calibán provoca una especie de tempestad, pero ésta permanece como brecha parentética dentro de la gran conjura mágica de Próspero. Conviene al entramado espectacular que Calibán funja en tanto máscara ex-máscara, como bestia expulsada, pues ése es su papel en el drama mayor de *La Tempestad*.

Recordemos que el drama culmina cuando el anfitrión, Próspero, ofrece para deslumbramiento de todos el gran espectáculo de máscaras oficiado por sus criaturas aladas. Acontece el gran despliegue vaporoso del símbolo, el gran desvelamiento del vigilante espejo de los sueños cósmicos en una apoteosis de la representación que invierte la caída paradisiaca,¹¹ y esto gracias al artificio redentor del mito. Es cierto que el estrépito de la conspiración de Calibán disuelve por *desencanto* todo el espectáculo y produce un acceso de ira en el mago. Pero la representación exige un referente exterior que sirva como exterioridad irrepresentable, índice de irrepresentabilidad frente al cual se mide la representación. No es una *verdad-de-Calibán* la que interrumpe la mascarada, es la máscara de ese exterior innombrable que hace juego de contraste con el nombrar, al igual que el rasgo no-marcado va con el marcado en la estructura lingüística. La interrupción maldita inicia otra mascarada, la que concede un espacio al montaje simbólico gracias al cual trascender en una moral fuera-de-escena; subjetivante movimiento que a su vez permite a Próspero propinarle a todos los personajes una lección *más profunda, más allá* del espectáculo. Esta lección resulta más avasalladora que la de la venganza, más penetrante aún que la inscripción mortal de la ley

sobre la carne del reo administrada por la máquina de "La colonia penal" de Kafka: se trata de la lección del perdón, la cual Próspero halla ser más efectiva también que la magia misma (por eso sumergirá en agua los libros al final). Descubre que debajo del encanto de los símbolos se agita una esencia interior que enjuicia y valora, una conciencia determinante de sí misma en el ejercicio de un sentido sin signo, y esa conciencia resulta más regible que los seres evanescentes de la magia y todo su juego de superficies. La máscara ex-máscara de Calibán completa su eficiente trabajo al remitir todo el espectáculo a un fuera del espectáculo cobijador del ser moral de los súbditos —enemigos perdonables, rebeldes acogidos a la gracia, un mundo de subjetivaciones transimbólicas claramente referenciables.

¿Pero no hemos dicho que la piel de Calibán es un palimpsesto de holladuras profundas, pre-escriturales y presimbólicas, que su cuerpo es un sistema hiperdiferenciado de potenciales informes? Recurramos al concepto del yo-piel de Didier Anzieu: "El yo-piel es el pergamino originario que conserva, a manera de un palimpsesto, los garabatos tachados, raspados, sobrecargados de una escritura "originaria" preverbal, hecha de trazas cutáneas".¹² Para Anzieu ésta es la octava función del yo-piel en tanto aparato psico-físico constitutivo del yo. Al ser ajenas a la piel de Calibán muchas otras funciones (representación, individuación, envoltura, etc.), diríamos que la suya constituye un ello-piel, presentando sólo funciones como la de pantalla, recarga libidinal e inscripción de huellas.¹³ La piel de Calibán es la máscara imaginaria del sueño no-especular que no cabría en el fuera-del-espectáculo de Próspero, ni siquiera como ex-máscara al no admitir dimensión de exterioridad. Conformar

algo distinto de la máscara ex-máscara del Calibán revolucionario y posterior receptor fiel de la gracia de Próspero. Esta piel presta envoltura al cuerpo imaginario preindividual que no puede ser tornado en cuerpo físico interiorizador de un sujeto-alma perdonado y constituido por ese perdón. No admite la bidimensionalidad alma-cuerpo, artificionaturaleza, psiquismo-biologismo, sentido-signo, conciencia-gesto, interior-exterior. Al ser en ella todo esto continuo, simultáneo y contiguo podríamos designarla como hiper-superficie, distinta de la superficie plana al admitir el abismo y la altura, pero en tanto dimensionalidades continuas reversibles.¹⁴ Esta piel se envuelve en verdad a sí misma como cuerpo capaz de soñarse despierto y despertarse soñando sin temor:

Tranquilízate. La isla está llena de rumores, de sonidos, de dulces aires que deleitan y no hacen daño. A veces un millar de instrumentos bulliciosos resuena en mis oídos y a instantes son voces que, si a la sazón me he despertado después de un largo sueño, me hacen dormir nuevamente. Y entonces, soñando, diría que se abren las nubes y despliegan a mi vista magnificencias prontas a llover sobre mí: a tal punto que cuando despierto, ¡lloro por soñar todavía! (III.ii.133-41).¹⁵

Este Calibán soñador no ha pasado por el reciclaje alegórico a que aludimos al principio, pero en verdad designa el imaginario que subtiende las tres figuras de Próspero, Ariel y Calibán en una posible advocación triple del intelectual creador. Todos sueñan y se producen en el sueño. Mal haríamos en este momento en insistir en una rígida adscripción oposicional del tipo Próspero = colonizador imperial,

Ariel = intelectual servil, Calibán = pueblo + intelectual "orgánico". No ayudaría ese tipo de alegorización simple a pensar la problemática actual de los intelectuales y la cultura. Si la máscara fundamentada en un supuesto exterior a la cultura intelectual que le proveería a ésta asidero moral, es de todas maneras una máscara, ¿para qué derrochar fuerzas con una ficción de la verdad, por definición sujeta a los monstruos y temores de la necesidad, si por otro lado se nos desoculta la verdad de la ficción, la capacidad creadora de símbolos inmanente a su fondo imaginario librado de toda obsesión trascendente —un Próspero corporizable en el imaginario de Calibán, un Calibán posesionado de los libros y vestimenta de Próspero, un Ariel librado de la instrumentalidad del poder. Alienaciones recuperadas y transformadas en la identidad profunda del trauma que no es otra que la superficie imaginaria, superficial en el único sentido de abrirse como zona *no* sujeta a las determinaciones de lo real biológico-físico por un lado y lo real político-moral por el otro en tanto dimensiones ulteriores determinantes de la libertad de la imagen. El intelectual latinoamericano o caribeño no tiene por qué pensarse a sí mismo como expresión alegórica de un Calibán degradado y resentido que lo haría más verdadero que la verdad, si más bien puede asumir, entre los pletóricos modelos de Shakespeare, la ficción creadora de las indeterminaciones imaginarias potenciadas en Próspero, Ariel y Calibán, como lo hace en su obra el poeta caribeño Derek Walcott. Es la verdad de la ficción la que autentifica al creador, no la ficción de la verdad. Si se prefiere blandir la metáfora de Calibán, después de todo el verdadero protagonista de *La Tempestad*, su aptitud de soñar y

habitar plenamente el reino de la imagen lo potencia en tanto figura transmutable, metamórfica, capaz de establecer su juego de imágenes desde una piel lacerada que se desdobra en capa mágica, capaz de seducir desde su multicorporeidad asumida como máscara, no para interrumpir el espectáculo con la ficción de la verdad, sino para escandalizar con su irrefragable inmanencia abismal el juego de Próspero.

Pero quien pretende hablar desde un fulcro moral exterior a la dimensión de la imagen, desde el cual se figuraría mover el mundo, insistiría en ver tras los paisajes de lo imaginario un magma de culpa sobre el cual flotaría la frivolidad e insensibilidad del creador, se sentiría entonces insolicitamente designado comisario de un *pueblo* convertido en abstracción política bajo ese mismo gesto de representatividad. El intelectual no precisa "hablar" *por* el pueblo u operar *desde* una cultura atribuida al pueblo, subordinada a imperativos político-morales exteriores a las demandas imaginarias del proceso creativo. Hay maneras de ir al pueblo desde la imaginación que nada tienen que ver con programas político-culturales. Ello queda expresado en la poesía generosa de Derek Walcott. Surge en no pocas estrofas de su obra una voz o persona poética henchida de voluntad de donación, de una especie de exceso contemplativo alimentado en la plenitud de la belleza, desbordado hacia los hacedores sin nombre de su pequeña isla natal y otras tierras del Caribe: pescadores, jornaleros, niños, mujeres, hablantes de una lengua marginada del código culto del poema. Pero la voz poética hace lo que le es dado hacer, nombrar la visión y, al hacerlo, inventar la inevitable perspectiva marginal de todo escritor, desde el símbolo diseminado por una escritura que, si es

creadora, lo hará tan desamparado como el Calibán soñador en su isla y los pescadores de la mar. Es en ese sentido que leemos hoy la advertencia de Rubén Darío: "Yo no soy un poeta para las muchedumbres. Pero sé que indefectiblemente tengo que ir a ellas".¹⁶ Es destino de la escritura quedar poblada de muchedumbres en la soledad de sus trazos laberínticos interminables, pues la escritura auténtica perfora todas las categorías de la identidad y el interés social.

En un poema de Walcott titulado "The Light of the World", la voz poética gradualmente columbra las palabras que instalan la anécdota de cara a la imagen. La joven belleza negra contemplada por el poeta en el trajín de un minibus isleño nocturno le provoca el pensamiento: "O Beauty, you are the Light of the World!" Paulatinamente, en el trayecto el minibus va dejando sus pasajeros, abandonándolos sobre la tierra según la visión del poeta. "Pas quittez moi à terre!" le grita en criollo al conductor una vieja de sombrero de paja, desde la noche, lo que para la voz poética significa: "¡No me abandones de cara a la tierra oscura!". El clamor desata un nudo de tristeza, pero el poeta intuye que no le es dado ser voz de esa voz. Una vez bajado del autobús, uno de los pasajeros le llama desde la ventana y le devuelve una cajetilla de cigarrillos olvidada en el asiento. Los siguientes versos concluyen el poema:

There was nothing they wanted, nothing I could
give them
but this thing I have called 'The Light of the
World'.¹⁷

(Nada querían, nada podía ofrecerles
sólo esto que acabo de llamar 'La luz del mundo'.)

Esa instalación de la imagen, ese *tornar* de cara a la luz de la belleza constituye el oficio poético según puesto a prueba en la anécdota del poema.

En estas fechas, con la desmovilización de las guerrillas centroamericanas y el impasse de la revolución cubana, el ciclo de las revoluciones cuasi-leninistas en América se clausura hasta la aparición de futuras mutaciones (¿Chiapas?). Se fragmenta la gran polaridad global entre el estado del capital y el capital del estado en cuyo campo de fuerza se efectuaron muchas correlaciones simbólicas en Latinoamérica y el Caribe. Cualquier análisis detenido de las recientes declaraciones de táctica y estrategia por parte de dirigentes del movimiento insurreccional centroamericano muestra un desplazamiento hacia prácticas oblicuas y no confrontacionales, el antimperialismo opta por ser más *des-imperialista*¹⁸ que "anti".¹⁹

La romántica personificación del pueblo surtido de voces redimibles y redentoras epitomizada por Michelet se neutraliza en el seno de esa abstracción interpelable mediante estadísticas de respuestas binarias prefabricadas: la opinión pública, la cual algunos han descrito como "la silueta de un fantasma" diurno conjurado por el ojo insomne de los medios noticiosos en tanto "noticia" cada vez más calculable, y por ende cada vez menos nueva en el antiguo sentido de la novedad.²⁰ Sólo resta, para cualquier proyecto cultural o artístico que insista en la ventriloquia de la representatividad popular, escoger entre el embrujo histórico del *pueblo* y el espectro ahistórico del público. No hay investimento de deseo factible para la creación cultural en una metáfora monovalente Calibán-pueblo. Si el Caribe fue terreno de ensayo para el despliegue de una polaridad

Próspero-Calibán, surge, como siempre ocurre una y otra vez en poesía, en la escritura de poetas caribeños como Derek Walcott, la posible transmutación de dicho ordenamiento polar en voluntad de belleza diseminada en la imagen, en múltiples líneas de salida inventiva. Obsérvense estas últimas estrofas de un poema de Walcott que rememora el valle cañero de Roseau, antiguo escenario de huelgas obreras, hoy predio del reavivamiento religioso:

But was mine a different realm
really? Mitres or pawns can shift
the shadows of a changing regime
over square fields, but my gift

that cannot pay back this island
enough, that gave no communion
of tongues, whose left hand
never lifted the sheaves in union,

still sweats with the trickling resin
in a hill's hot armpit, as
my choice of a road is rising
from the seas's amphitheatres

to inhale a bracing horizon
above belfry or chimney where
the steamroller's heartbeat dies on
blue, indivisible air.²¹

(¿Pero era el mío un reino distinto
en verdad? Mitras y peones pueden mudar

las sombras de un régimen cambiante
sobre campos cuadriculados, pero el regalo mío

que no puede devolver a esta isla
lo bastante, que no ofreció la comunión
de lenguas, cuya mano izquierda
nunca en unión elevó las gavillas,

todavía suda gotas de melaza
bajo la axila caliente de un alcor, mientras
el camino por mí elegido va alzándose
desde los anfiteatros del mar

hasta inhalar el vigoroso horizonte
sobre los campanarios y las chimeneas donde
un rodillo de vapor deja morir su latido
en el azul aire indivisible.)²²

Es el don mismo de la poesía el que se hace sudor
azucarado y carne en la inmersión ascendente de la
imagen. Esa lectura demuestra que no se puede
escenificar un investimento de deseo binario tipo
intelectual-pueblo bajo la misma clave en que fueron
escritas en su tiempo las siguientes palabras:

Y a los señores profesores, mis colegas, tengo
que decirles algo parecido: hay que pintarse de
negro, de mulato, de obrero y de campesino;
hay que bajar al pueblo, hay que vibrar con el
pueblo, es decir, las necesidades de toda Cuba
entera.

Palabras de Ernesto Che Guevara en la
Universidad Central de las Villas en 1959, citadas por

Roberto Fernández Retamar en *Calibán*. Hoy el
trauma se ha desplazado dentro de sí mismo, el texto
se despolariza ideológicamente y revierte sobre la
inmanencia de lo imaginario. Tratándose de la
escritura, son las voces poéticas en sí mismas, sin
apoyaturas en una ideología de lo real-político, las
máscaras negras y mulatas que responden al llamado
de un Che y descienden como Orfeo en la
marginalidad de la proliferación desbordante, son
ellas las que rebasan toda trascendencia instrumental,
todo proyecto de fijación totalizadora. El poeta des-
ciende en su piel imaginaria y en el mismo
movimiento asciende como un Calibán apoderado de
los libros y las vestiduras de Próspero por el cielo
ubicuo de los símbolos, alternando los rostros de
Ariel, Próspero y Miranda en la magia de la seducción
por la palabra. Esto no significa que se neutralice en
clave neoliberal el trauma calibanesco que convierte
al poeta en *inactual* permanente frente al "progreso".
La clave secreta de la necesaria y trágica marginalidad
del poeta la elabora Iván Silén en versos como los
siguientes:

Máscara II

Si el fantasma que somos no regresa,
¿quién sustentará entonces la realidad?
¿Para quién busco en tu traje el personaje
si desprecias la máscara que ensaya?

¿Para quién esperas esta noche
si sabes que en el aplauso del público
no me hallo? Si hoy también estoy

desocupado y ya no habito en el Dios

común que vivo ni padezco en esta lluvia
la sed de tu presencia. Lo sé: hoy nadie
abrirá la araña en el futuro.

El hombre del harapo aguarda
por el personaje que eres:

¡la máscara está sucia, me lavo!²³

—
1 J.M. Jauch. *Sobre la realidad de los cuántos*. Madrid: Alianza Universitaria, 1985, p. 92.

2 Jauch, p. 92.

3 Henri Bergson, *Matière et memoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit* (Paris: Felix Alcan, Editeur, 1910), p. 7.

4 Cf. Véase Pierre Bourdieu, *¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios lingüísticos* (Madrid: Akal, 1985) pp. 87-95 y passim.

5 William Shakespeare, *Obras Completas*. (Trad. de Luis Astrana Marín) Madrid: Aguilar, 1965, pp 2028-2029. El paréntesis al final de cada cita o serie de citas, indica acto, escena y número de verso en cotejo con la edición crítica de *The Tempest*, de Frank Kermode. London: Methuen, 1958.

6 Roberto Fernández Retamar, *Calibán. Apuntes sobre la cultura en nuestra América*. México: Diógenes, 1974 (1ra. ed.: 1972), pp. 30-31.

7 Traducción de Astrana Marín, p. 2028.

8 Véase, sobre los procesos de individuación: Gilbert Simondon, *L'individuation psychique et collective à la lumière des notions de forme, information, potentiel et métastabilité*. París: Aubier, 1989 (1958).

9 Karen Flagstad, "'Making this Place Paradise': Prospero and the Problem of Caliban in *The Tempest*." *Shakespeare Studies*, XVIII, pp. 205-206.

10 Flagstad, pp. 210-211.

11 Flagstad, p. 213.

12 Didier Anzieu, *El yo-piel* (Madrid: Biblioteca Nueva, 1987) p. 117.

13 Anzieu, pp. 107-119.

14 Sobre algunas de las propiedades del espacio imaginario véase Sami-Ali, *Corps réel, corps imaginaire. Pour une épistémologie psychanalytique* (Paris: Bordas, 1977) pp. 30-33. Para Sami-Ali los cuerpos imaginarios implican un espacio imaginario con leyes propias.

15 Trad. Astrana Marín, p. 2045.

16 Rubén Darío, *Poésias Completas* (Madrid: Aguilar, 1967), p. 625.

17 Derek Walcott, *The Arkansas Testament* (New York: Farrar, Strauss and Giroux, 1987), pp. 48-51.

18 Véase un interesante comentario sobre las declaraciones del comandante Víctor Tirado con respecto a la inoperancia presente de la estrategia antimperialista, mudable, según propone, en una estrategia de la seducción, en Ramón Grosfogel,

"Suicidio o redefinición", *Postdata*, San Juan de Puerto Rico, núm. 2, 1991.

¹⁹ Véase "Entrevista al Comandante Villalobos", en *Pensamiento Propio*, Managua, mayo de 1990.

Confróntense también números más recientes de la misma publicación.

²⁰ Jacques Derrida, *The Other Heading: Reflections on Today's Europe* (Trad. de Pascale-Anne Brault & Michel B. Naas) (Bloomington: Indiana University Press, 1992), pp. 87-92.

²¹ Walcott, *The Arkansas Testament*, p. 19.

²² Agradezco a la poeta Aurea María Sotomayor su ayuda en la traducción de estos versos.

²³ Iván Silén, *La poesía como libertad* (sic) (San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1992), p. 169.

El comunismo molecular de Félix Guattari

Es hora de prestarle más atención a Guattari. Los lectores caribeños y norteamericanos generalmente han estudiado la obra de Félix Guattari escrita en colaboración con Gilles Deleuze. Son muy conocidos el *Anti-Edipo*, *Mil mesetas* y *Kafka: por una literatura menor*. En los circuitos académicos y culturales norteamericanos a los cuales muchos caribeños acudimos para obtener textos y bibliografías debido a las conveniencias que se ofrecen en el mercado y el sistema de comunicaciones, la traducción y edición en lengua inglesa de las obras individuales de Guattari

resulta muy escasa y dispersa. Ha tendido, además, a difundirse allí un modelo incompleto del pensamiento de Deleuze y Guattari al que le falta el diapasón político y revolucionario del segundo tal cual éste lo articula en sus textos propios.

Hace décadas, sin embargo, que editores del universo hispanoparlante vienen sacando a la luz traducciones en lengua española de los textos de Deleuze, del dúo Deleuze-Guattari y del propio Guattari, cuya variedad y amplitud permiten explorar la riqueza del pensamiento de ambos autores, juntos y por separado. La obra individual de Guattari concita un interés especial en América Latina debido a que, aparte de ser la menos discutida y divulgada hasta ahora, es él quien aporta a los textos filosóficos escritos en conjunto con Deleuze la experiencia política más vasta. Guattari, psiquiatra y psicoanalista profesional adscrito a la conocida clínica La Borde, militó en las luchas políticas de la izquierda alternativa francesa de su tiempo en organizaciones como Vía Comunista y Oposición de Izquierda. Además participó en movimientos de base como el de mayo del 68, la anti-psiquiatría, la ecología y otros. Los textos de Guattari agregan ramificaciones teóricas indispensables para conocer en toda su sugestiva riqueza el corpus Deleuze-Guattari. En sus textos Guattari refina conceptos-herramienta que aportó como cosecha propia al *Anti-Edipo* y *Mil mesetas*, tales como el *esquizo-análisis*, las *máquinas* deseantes, los *agenciamientos* y otros.

En verdad, dentro de la concepción del grupo-sujeto de Guattari no es muy pertinente separar con nitidez qué ideas pertenecen a quién. Sabido es que él y su amigo Deleuze escribieron sus libros conjuntos "a la limón": en la mañana cada cual tomaba distintas

oraciones o párrafos donde el otro las dejaba el día anterior. La autoría llegó a significar para ellos sólo un modo de decir; de la misma manera, los textos les ofrecían cajas de herramientas, más que expresiones de un yo autorial. Tanto así, que, muerto ya Guattari, Deleuze publica bajo el nombre de ambos el libro *¿Qué es la filosofía?*, en cuya redacción al parecer Guattari no participó. Fieles a su concepción de la subjetividad múltiple, no individualizada, nada les impide tampoco en sus obras particulares el citarse mutuamente sin consignar referencias o autorías.

No nos interesa entonces atribuir paternidades obsoletas a los conceptos, sino advenir a la dimensión militante del pensamiento de Deleuze y Guattari por vía de los textos individuales firmados por este último. Es esa dimensión política y cultural la que estimula a muchos lectores latinoamericanos. Como producto de tal interés, surge la edición del volumen titulado *Cartografías del deseo* (1995), a cargo de Gregorio Kaminsky, en Buenos Aires, trabajo que se basó en una compilación de textos traducidos por Miguel Denis Norambuena, aparecida en 1989 en Santiago de Chile.

Cartografías reúne textos breves de Guattari sobre el capitalismo mundial integrado, las formaciones del poder, la micropolítica del deseo, el psicoanálisis disidente y la manera en que el arte produce deslizamientos de la subjetividad que enriquecen el potencial deseante colectivo. Esta última discusión aproxima el lenguaje de Guattari al registro oracular e histriónico de *Mil mesetas*, su libro más barroco entre los escritos en colaboración con Gilles Deleuze.

Precede la serie de conferencias, cartas, manifiestos y artículos un prólogo biográfico de Gregorio Kaminsky que explica, entre otras cosas, la

diferencia que existe entre programar y diagramar según Guattari. "Programar la vida —explica Kaminsky— es circunscribir y territorializar la existencia [...]. Diagramar [...] es desconocer las huellas o senderos de la vida como una segmentaridad dura, y es reconocerse como pedazos de existencia heterogénea [...]." La propia biografía de Guattari, nos sugiere Kaminsky, invita a asumir la existencia como un plan o diagrama de desplazamientos abiertos, mas nunca como un trayecto secuencial subordinado a una continuidad teleológica entre origen y finalidad. Este paradójico estoicismo deseante constituye, de hecho, un signo existencial y filosófico cardinal en el pensamiento revolucionario de Guattari.

En las próximas líneas no pretendo reseñar *Cartografías*, sino abrir dicho texto a una lectura hilvanada a partir de citas oblicuas, perífrasis, alusiones y sugerencias en las que se signan subjetividades moleculares de Guattari, Deleuze, Antonio Negri y ciertas larvas del "yo" que aquí (se) escribe.

Buena nuevas, nuevas alianzas

El texto más extenso del libro es un manifiesto, ya que no un programa político, titulado "Las nuevas alianzas", escrito junto al filósofo italiano Antonio Negri. Casi la mitad del libro corresponde a esta alianza textual de las subjetividades Guattari-Negri, si contamos también la "Carta arqueológica" de Negri que le sigue. La "buena noticia" de la alianza, seguida de la epístola a los amigos de ultramar de parte del filósofo itinerante, destila un obvio aroma evangélico y paulino digno de discutirse (también recibe aires epicúreos, spinozistas y, por qué no, maquiavélicos,

dado el reconocimiento otorgado en la carta a la mundanidad renacentista italiana y a la primacía del poder sobre el saber). Pero el caso es que Guattari y Negri no formulan aquí una doctrina trascendental, sino un diagrama inmanente del deseo en su flujo transindividual, múltiple, político.

Comienzan por asumir la infamia que, según ellos, en gran medida se ha merecido históricamente la palabra comunismo. Coinciden con la hipótesis de la convergencia entre el capitalismo y el socialismo al dar por sentado que el socialismo real constituyó en verdad una fase paralela del desarrollo del propio capitalismo sigloveintista, no muy diferente del fascismo. El socialismo real estalinista terminó aplicando un rígido capitalismo de estado para regular las condiciones desiguales e inestables de ciertas sociedades periféricas en función de la estabilidad del capitalismo occidental. Es decir, dicho socialismo se hizo cargo de gran parte de la guerra sucia en beneficio del capitalismo global. El socialismo real nunca tuvo, sin embargo, suficiente capacidad para asimilar y controlar los flujos deseantes de las poblaciones sujetas a su régimen y, una vez perdió esta capacidad por completo, cesó de cumplir su función reguladora en el marco del *capitalismo mundial integrado*. Guattari y Negri estipulan con sobriedad este balance, sin rodeos.

Ello no conlleva, sin embargo, que Guattari y Negri se entreguen al "denial" o a la negación anticomunista. Proponen en cambio, realizar una activa labor de duelo a partir del reconocimiento y afirmación del multitudinario e intenso deseo investido en el sueño del comunismo, ese objeto del deseo colectivo secuestrado por los burócratas como último acto del drama de las sucesivas revoluciones

traicionadas que atraviesan la historia. Al parecer, para Guattari, el goce radica en el "revolucionar" que hace historia, más que en la historia de las revoluciones, al igual que para Heidegger el ser se atisba mejor en el intento de salir (del cerco cotidiano de la "habladuría") que en la salida misma. Demasiado conocidos versos de Kavafis, de Machado, igual tocan esta cuerda infinitiva que tanto dice sobre el estoicismo deseante moderno.

"¡El comunismo no tiene nada que ver con la barbarie colectivista que se nos ha presentado!" — exclaman Guattari y Negri. El socialismo real reprimió las proliferantes producciones de deseo de sus poblaciones en aras de un bien colectivo abstracto y aplastante encarnado en la máquina jerárquica del estado. El colapso (previsible para los autores en la fecha) de los estados del sistema socialista ofrece un jalón positivo al desarrollo de la alternativa comunista. La burocracia estalinista persiguió y masacró comunistas disidentes en su particular guerra sucia como nadie más lo hizo, ni siquiera los nazis. La izquierda alternativa no tiene por tanto razón alguna para identificar su actual reflujo y sentimiento de derrota con el colapso del socialismo real, ni le debe apología alguna a tal desenlace.

La actual onda depresiva del movimiento comunista alterno responde a otro aspecto del desarrollo histórico del capitalismo mundial integrado, relacionado con la capacidad proteica de dicho sistema para asimilar y reciclar, por un lado, el estallido molecular de deseo de los sesentas, y por otro, para reprimir y aplastar los espacios autónomos abiertos por dicha turbulencia. Aquí Guattari y Negri se refieren específicamente al sector revolucionario disidente que alzó la insurrección de mayo de 1968 en

Francia como enseña de un movimiento renovador opuesto a los partidos de la izquierda tradicional por la manera en que estos convergían con las instituciones del capitalismo: 1) al reproducir el modelo centralizado del poder del Estado capitalista en su propio funcionamiento; 2) al subordinar las subjetividades singulares y múltiples a un sujeto abstracto uniforme (la clase, el pueblo, la masa, lo mismo que el consumidor, el votante, el encuestado); 3) al intentar controlar en beneficio de axiomas abstractos las proliferaciones del deseo y la creatividad (tan abstracto y dogmático es el principio del mercado global invocado hoy por los neoliberales, como la grandeza de la patria socialista de los comisarios) y 4) al marginar a los desempleados, las mujeres, los inmigrantes, los homosexuales, la juventud rebelde y el proceso de multiplicación de subjetividades y de revolución de la cultura y la sexualidad cotidiana con que estos sectores responden a las formaciones de poder consolidadas dentro del mercado capitalista global.

Guattari y Negri aluden en su manifiesto a la izquierda alternativa europea, en especial al movimiento de autonomía social italiano y a los verdes, pero toman en cuenta fenómenos paralelos en la izquierda latinoamericana. Las propuestas de "La nueva alianza" resumen, después de todo, señalamientos cuya discusión preliminar se ha verificado desde principios de siglo en la tradición del comunismo disidente o alterno. Su énfasis radica en la fuerza y la intensidad con que esta crítica pasa a ser, no sólo anunciada por unos cuantos profetas mártires, sino vivida en todas las facetas de su compleja geometría durante las masivas conmociones de los sesentas y setentas, incluidos los movimientos

disidentes dentro del sistema socialista.

Los autores convocan la alianza de los tres espacios en que se producen subjetividades creativas, de resistencia a la robotización del capitalismo global:

1) las élites culturales, tecnológicas y científicas;

2) el sector de asalariados "garantizados" (producto de la era reformista del fordismo, i.e.: trabajo garantizado, salarios competitivos, planes de salud y retiro, jornada íntegra, sindicación semi-tolerada, etc.).

3) el sector "marginal" no garantizado: empleados a tarea parcial, empleados "informales", desempleados, inmigrantes, presos, deambulantes, niños, jóvenes, ancianos, mujeres, homosexuales, enfermos mentales, víctimas epidémicas, etc. (Como se puede notar, este sector incluye elementos de los primeros dos renglones, es decir, se caracteriza por una marginación que contradictoriamente se coloca en el centro del sistema, pues permea todos los poros del tejido social; además, en principio, todo individuo genera subjetividades "marginales", y es un marginal en tanto dichas subjetividades son excluidas o recicladas por el sistema).

De acuerdo a Guattari y Negri, todos estos sectores (1,2 y 3) componen el nuevo proletariado. Este no corresponde a un nuevo "sujeto revolucionario", sino a la explosión de las subjetividades y la proliferación de la diferencia deseante. Todos demarcan focos de productividad múltiples. *Producen* disciplinas, territorializaciones, saberes o desórdenes asimilables desde la perspectiva del capitalismo al integrar siempre de algún modo las formaciones de poder servidas por el capital. (Aquí tanto Guattari como Negri acuden al concepto de las formaciones de poder como dispositivos productivos en sí mismos, según

fuera adelantado por Foucault en *Historia de la sexualidad*). El obrero manufacturero, la tecnóloga, el maestro, la artista, el niño que ve el televisor, la anciana que deambula por la calle, el preso, la mujer que rehace su sexualidad o amamanta la criatura, el perro, la especie en extinción, todos participan en el proceso de encuadramiento y producción de formaciones de poder cimentado por la circulación de la mercancía y la acumulación del trabajo muerto.

Todos ellos son igualmente productivos también desde la perspectiva comunista, aunque de modo radicalmente distinto. Cada uno con sus diversos y singulares montajes de deseo excede en potencia la capacidad de asimilación o destrucción de las formaciones de poder y del mercado. Dentro de la dinámica del capital todos los individuos son reducibles a masas uniformes de consumidores, votantes, encuestados, víctimas. Pero para el comunismo molecular, parece sugerirnos un Guattari legible desde el Deleuze de *Diferencia y repetición*, cada criatura es única, no porque vista las camisas de fuerza de la unidad ni de la identidad, sino porque en su constante fraccionamiento bajo el peso del poder se repite como diferencia irreductible a la identificación individual que la sujetaría a la especie, al género, que la fijaría en tanto mero *caso* predecible y prescindible de lo idéntico, cual el número de serie de una mercancía o el número de seguro social. Cada criatura es capaz de multiplicar su diferencia en una *prole* deseante de subjetividades singulares.

Comunismo molecular y esquizo-análisis

Desde la perspectiva de la política molecular el mismo individuo puede comportarse como una

entidad aplastante de las plurales subjetividades que lo componen. En ese caso, practicaría en su "interior" un colectivismo fascista que revertiría en un comportamiento "exterior" o intersubjetivo igualmente fascista. La propia distinción o segmentaridad dura, cortante entre un interior y un exterior de la personalidad, coadyuva al montaje fascista. La individualidad segmentarizada no puede fungir de elemento fundante de una nueva política.

El esquizo-análisis y la política molecular propugnan las singularidades. Estas intersecan y trasponen las individualidades, de modo que las prácticas sociales consisten, en el plano molecular, no en relaciones entre individuos, ni siquiera entre clases, sino entre flujos y choques de singularidades, es decir, agenciamientos cuyos términos no corresponden ni a sujetos ni a unidades individuales, sino a agregados singulares. Según sugieren Deleuze y Guattari en el libro *Mil mesetas*, por ejemplo, el gesto del jinete nómada de las estepas de abrazarse a su caballo, la carrera del caballo, las armas de bronce que además le sirven de joyas, la metáfora lingüística de convertirse en *mujer* del caballo y las técnicas de los orfebres que medran en las márgenes del desierto, todos esos elementos diversos, ensamblan un agenciamiento colectivo de guerra que no se determina por completo en el plano de las relaciones entre sujetos o personas. Si bien estas unidades del sujeto y la persona juegan su papel, el mismo no es necesariamente protagónico. No es pertinente en el esquizo-análisis presuponer en el sujeto un agente principal de la acción, destacan sobretudo los agenciamientos de singularidades orgánicas, inorgánicas, animales, psíquicas, fisiológicas, lingüísticas que operan dentro de un maquinismo

molecular.

El mismo análisis que aplicamos al jinete y su caballo lo podemos aplicar a cualquier otro maquinismo menos exótico y más cotidiano. Se puede generar un maquinismo anorético entre el rostro teratogénico, el paso robotizado de Michael Jackson, el bisturí inquieto de su cirujano plástico, el monitor de vídeo, la pantalla y la niña que la contempla junto a la lengua babeante del perro que la acompaña. El mismo conjunto de singularidades se puede ensamblar de manera diferente para tornarse en un agenciamiento autónomo de deseo. La autonomía no se reduce a la autonomía individual, sino que opera en el marco de agenciamientos singulares y colectivos autónomos a los que se abren las individualidades. Cada individuo genera o sirve de conducto, nexo o punto de interrupción a flujos de singularidades múltiples mediante las cuales se montan deseos, subjetividades, y se ensamblan agenciamientos. Así se articulan espacios de deseo, autonomía y libertad a partir de las contingencias microscópicas de la vida cotidiana.

El nuevo proletariado de Guattari (y de Negri, para los efectos) no es una clase en el sentido puramente economicista o estructural del concepto de clase vulgarizado por la mayoría de los marxistas. El proletariado consiste en un agregado de poblaciones y singularidades capaces de producir convivencias o comunidades libres irreductibles a cualquier programa o ideología totalizante. Debemos aclarar que Guattari confluye con Toni Negri en el concepto de autonomía y sus derivados tácticos sin que necesariamente Negri pase por el análisis específicamente molecular abordado en textos del libro firmados por el primero.

Este comunismo molecular, por tanto, no es utópico, al menos en el sentido idealista y abstracto del término. Tampoco rinde culto a sistema teórico alguno, trátese de Marx o cualquier figura paterna de la tradición proletaria. Los modelos de vida del comunismo molecular se ensamblan en los más heterogéneos puntos del tramado de las formaciones de poder desde el momento en que cualquier conjunción de singularidades logra abrir espacios autónomos. No son modelos de "vida correcta" ni aplicaciones doctrinales universales, sino ensamblajes de heterogeneidad y libre montaje de deseo con capacidad autónoma, es decir, capacidad de producir diagramas de vida, cartografías del deseo, mapas de convivencia.

Estas cartografías también orientan las máquinas de lucha necesarias contra los bloques del capital. Guattari rechaza con una vehemencia similar a la de Negri tanto el anarquismo como el terrorismo, en tanto tácticas paranoicas obsesionadas con el sujeto-Estado. Ellos reconocen que el poder del estado capitalista no presenta hoy día sujetos situables. Cualquier estrategia de confrontación directa con la maquinaria del estado sucumbe ante el juego de las actuales legitimaciones del poder y sus realidades virtuales massmediáticas. Las luchas políticas exigirán, no tanto organizaciones, sino máquinas de lucha multicentradas, operantes en función de la diversidad y la multiplicidad, resistentes a la imposición de programas o doctrinas. El impulso ético de las luchas abandonará la doctrina para dar paso a éticas inmanentes a la textura única de cada situación: "la reconquista del valor del testimonio — resume el texto — del compromiso personal, de la resistencia singular y de la solidaridad elemental se

ha vuelto un motor esencial de transformación." Alianzas amplias y heterogéneas se pactarán en torno a acciones singulares de corta o larga duración, según previo acuerdo; pero cada sector de la alianza conducirá sus montajes de deseo particulares en las áreas no subordinadas a las estrategias ad hoc. El comunismo molecular no impulsa un modelo de estado. Se abre a modos de agenciamiento, convivencia y producción de autonomía que atraviesan las formaciones de poder, desde la familia patriarcal hasta las instituciones clásicas del estado, desterritorializándolas. El estado o mutación que resulte de tales procesos se podrá cartografiar, mas no programar. Deleuze y Guattari, en textos de connotación antropológica, llegan a esbozar de manera indirecta una teoría del estado que favorece su perforación o desterritorialización permanente por lo que ellos conciben como máquinas antiestatales o máquinas de guerra. Cabría discutir si esto no es sólo una versión "wild", a la francesa, de los ordinarios "checks and balances" angloliberales, o cabe explorar, una modalidad "rive gauche" de la "revolución permanente" preconizada por León Trotsky. De todos modos, Guattari no retoma ese punto en sus escritos de autoría individual.

El capital como función de poder

Lo que Guattari llama "capitalismo mundial integrado" sintetiza en términos suyos los análisis contemporáneos bastante conocidos que marcan una nueva etapa en el desarrollo del capitalismo en la cual éste acentúa su globalidad, su transnacionalidad y su capacidad de combinar temporalidades, espacios y desarrollos desiguales en función de los axiomas

integrales del mercado planetario. Guattari toma nota además del giro regresivo actual (a partir de los años setentas) hacia el desmantelamiento de las conquistas sociales y laborales negociadas entre los estados, frutos del capitalismo fordista y los movimientos sindicales que se disciplinaron y prosperaron bajo su sombra durante más de medio siglo. Diversas voces han discutido este proceso *devolutivo* hacia un aparato de estado corporacionista, cada vez menos interesado en la legitimidad proveedora, paternal de antaño (servicios sociales, educación, salud, bienestar) y cada vez más abocado a legitimarse en las simulaciones massmediáticas y la administración espectacular de la violencia y el caos. La perspectiva que aporta Guattari a la discusión es la de conceder al poder y sus formaciones la primacía estructural. Convierte así el concepto del capital en una raíz integral al servicio de heterogéneas e inconmensurables formaciones de poder.

Podríamos comprobar, por nuestra parte, esta primacía del poder en la estrategia actual del capitalismo flexible, la cual persigue fraccionar la producción y los mercados para, mediante un mayor control de las desigualdades y fracturas de tiempo y espacio, garantizar la realización de la plusvalía, es decir, generar, a escalas manejables, respuestas rápidas que aseguren la tasa de ganancia, dada la general crisis permanente de sobreproducción. Un aspecto derivado de esta estrategia amplia es el "flexitime" o fraccionamiento de la jornada de trabajo que hoy atenta contra la jornada íntegra de las ocho horas. Tal mecanismo contribuye a incrementar la hegemonía del capital en tanto formación de poder sobre el tiempo *social* disponible del trabajador y no necesariamente sobre el tiempo específico de

disposición de su fuerza de trabajo como tal. El proceso de reproducción del capital, economicistamente concebido, deviene secundario. Más que aumentar la ganancia directamente derivada de la cantidad de horas que el trabajador invierte en el taller, se busca controlar las veinticuatro horas del día del trabajador, sometiéndole a un horario arbitrario, aunque no se aumente la suma total de horas que específicamente rinda en el taller. El capital actúa entonces como rejilla de formaciones de poder que controlan la actividad diaria del trabajador. El hecho de que el capital mantenga bajo horario flexible a un productor de plusvalía y que ésta quizás crezca relativamente, tan sólo deviene elemento funcional en un proceso más amplio de extensión de poder sobre la vida de las poblaciones trabajadoras subordinadas y se traduce en un control político y una privatización mayor de la estructura temporal doméstica y pública.

Por otra parte, con este desajuste o desterritorialización de la vida cotidiana, el capital y las formaciones de poder remueven *un exceso de cuantos* o flujos de deseo ante cuya presión los sujetos deberán escoger: o los introyectan como interruptores y bloques paranoicos, fascistas o esquizos, o los hacen proliferar en la forma de subjetividades múltiples y máquinas de resistencia que se extienden por todos los poros de la vida social. Hemos esbozado el ejemplo del fraccionamiento de la jornada de trabajo precisamente para demostrar que en la concepción de Guattari la resistencia proletaria hoy debe ser descentrada, polimórfica: ni siquiera las represiones que ocurren en el taller tienen ellas mismas su centro en el proceso de trabajo, sino que remiten a todo el entramado de la producción social. Quizás no pequemos de exceso al reiterar: Guattari, al igual que

Foucault, concibe al capital *en función* del poder cuyas formaciones recubren todos los espacios sociales, privados, íntimos, psíquicos, orgánicos e inorgánicos; *el capital al servicio del poder*, y no al revés. Recordemos este principio si a Guattari o a Foucault nos referimos. Tan central al sistema capitalista es la formación de poder en la relación de pareja falocéntrica, machista, como la relación autoritaria asimétrica en el proceso de trabajo, en el proceso de estudio o en la relación entre un novelista y sus lectores. El proletariado ya no se define por aquel proceso de plusvalía tan sobrevalorado por Marx, sino por la dinámica de marginalidad-centralidad que al tiempo que lo subordina le permite proliferar en subjetividades y montajes de deseo singulares y colectivos.

Es fácil concluir entonces que de acuerdo a Guattari el capitalismo actúa como proceso mundial integrador de formaciones de poder mediante la estandarización, robotización y destrucción de la vida, mientras que el comunismo molecular se compone de la pluralidad de resistencias que afirman el deseo, la singularidad y la autonomía de las formas de vida. Estos enunciados polares encierran, no obstante, un mar de diferencias y matices conceptuales a los cuales la escritura del psiquiatra militante de La Borde siempre se entrega con invención gozosa. *Cartografías del deseo*, con una traducción pulcra, y una excelente selección introductoria de textos de Guattari representativos, no sólo de la temática general de su obra, sino de sus montajes de autoría plural (en este caso con Antonio Negri), traza un mapa de la política molecular que convoca a aquellos lectores y militantes capaces de vivir en la política la afirmación del deseo y sus singularidades irreprimibles.

Zoofilia y revolución en Carpentier y Orwell

Nuevos paradigmas de lectura para el Reino de este mundo.

Digo que debe haber un modo de descarnarse, de pasar de una forma a otra, de ser pájaro, piedra o planta a voluntad, como hay una manera de ser príncipe. ¿Tú qué quieres ser?

—Haroldo Conti, *Mascaró, el cazador americano*.

El recientemente fallecido y nunca muy bien llorado Gilles Deleuze solía extraer citas insólitas de sus escritores favoritos. Su último performance filosófico, la autodefensación desde el quinto piso en que vivía en París, constituye una cita insólita del filme *El Inquilino*, de Roman Polanski. Me gusta citar las citas de Deleuze, de hecho, anhelaría que todo lo que yo escribiese fuese montado por entero a partir de citas y citas de las citas. Entregar la escritura a un

delirio de despersonalización autorial. Dicho sea de paso, creo que ahora mismo en alguna parte estoy citando a Walter Benjamin, quien en su inconcluso *Proyecto de los pasajes* soñaba con hacer un libro compuesto por completo de citas. Arrancar de raíz el origen, desplazarlo, injertarlo, es la forma más auténtica de habitar lo orginario.

Aprendamos entonces del caníbal mayor, Alejo Carpentier, canibalicemos sin vergüenza, es la prueba de la originalidad caribeña. Comamos un poco de carne francesa fresca para compartir por un momento aquel apetito tan descaradamente afrancesado de Carpentier. Devoremos a un francés que ya ha devorado hartos escritores anglosajones. Deleuze, el difunto nunca tan bien llorado por quienes de él nos hartamos, disfrutaba mucho este trozo crítico-literario de D.H. Lawrence: dijo Lawrence —“La literatura comienza con la muerte del puercoespín.” Y ahora, en el año de las vacas locas, cabe disfrutar esta otra cita favorita de Deleuze, tomada de Moritz: “Se escribe para los terneros que mueren.”

Ahora bien, como dijo algún personaje del Marqués de Sade, pongamos un poco de orden en esta orgía. Ya tenemos dos ingredientes básicos de este ensayo, la literatura y los animales, falta un tercer elemento: el poder. El poder es la salsa.

Como bien señala Federico Acevedo, son dos los protagonistas de *El reino de este mundo*, una persona y un concepto: el personaje testigo de todos los acontecimientos es el esclavo Ti Noel, el concepto que atraviesa cada puesta en escena es el poder. Pero no olvidemos ahora a nuestro otro personaje, el cual alumbra con su aura mágica el desenvolvimiento del relato: los animales. En verdad, aunque no los coloca

en el centro de su análisis, Acevedo no olvida a los animales. El distinguido profesor Federico Acevedo, quien estuvo a cargo de la excelente contextualización crítica de dos importantes novelas de Carpentier, *El reino de este mundo* y *Concierto barroco*, recientemente publicadas por la Editorial de la Universidad de Puerto Rico, tiene algo que ver con este deleuziano devenir animal de la literatura al que hacemos referencia.

En un curso que tomé hace algunos lustros con él, donde precisamente analizaba *El reino de este mundo*, Federico Acevedo nos advertía en clase: “Fíjense bien en las cabezas de ternero, tomen nota de las metamorfosis de Mackandal en lagartos y pájaros, recuerden que Ti Noel pasa temporadas con distintas sociedades de animales, no olviden el buitre mojado que cierra la novela.” Yo lo tomé muy en serio y también les he dicho a mis estudiantes, al analizar la misma novela: “Fíjense bien en las cabezas de ternera, etc.”

La introducción realizada por Acevedo para esta reedición de *El reino de este mundo* tampoco olvida la especial presencia del reino animal en la biosfera narrativa del mundo novelado. No la puede olvidar porque Federico Acevedo identifica el problema del poder en torno al cual gira el relato y sucede que el devenir animal constituye uno de los devenires o alternativas más inmediatamente disponibles ante las estratificaciones del poder. Coincidimos con el profesor Acevedo cuando señala en su abarcador ensayo introductorio que Ti Noel termina por descartar el recurso de las metamorfosis animales ante el repetido retorno del poder estatal revolución tras revolución. Pero tengamos en cuenta que la

metamorfosis es sólo una aproximación al devenir animal y que la novela sugiere otras vías. Evitemos, sin embargo, adelantarnos y formulemos la pregunta de rigor: ¿Qué es eso del "devenir animal"?

En la concepción filosófica compartida por Gilles Deleuze y Felix Guattari las estratificaciones rígidas del poder, las cuales responden al mismo fenómeno procesual que los estratos geológicos, sólo pueden ser eludidas o contrarrestadas con aperturas al devenir. Las individualidades o las colectividades se agencian modos de devenir otra cosa y de afirmar su singularidad. Buscan, por ejemplo, agenciar flujos que resistan las identidades fijas y jerárquicas inscritas por el estado y el mercado. Para Felix Guattari el agenciamiento estético se ofrece como el nuevo paradigma contestatario de lo que él llama el capitalismo mundial integrado. Guattari aclara que los paradigmas propios de distintas etapas históricas no quedan negados en una dialéctica, sino que perviven, mutan y se acumulan en la heterogeneidad moderna. Las sociedades precapitalistas, por su parte, ofrecieron el paradigma territorial. El territorio puede ser la tierra, el cuerpo y el mito (la divinidad mítica). El desarrollo capitalista, mientras tanto, ofrece el paradigma no territorial, sustituir los valores de la tierra, el cuerpo y el mito por los axiomas de la circulación de la mercancía. Hoy el capitalismo se patologiza en su copo total del planeta, en su fase de metástasis cancerosa estable, como le llama Jean Baudrillard. Las subjetividades desterritorializadas se someten a la estandarización en serie de los axiomas del mercado neoliberal: clase, raza, sexo, especie, edad, estilo de vida, etc. Las diferencias reales y radicales se borran bajo la repetición categórica de lo

homogéneo, se instaura el simulacro del cambio gracias al cual nada en verdad se transforma, ni siquiera la tecnología, la cual sigue un curso de irracionalidad y trivialidad.

Deleuze y Guattari proponen el devenir mujer, devenir animal, devenir otra cosa. Antes que nada debo precisar que el devenir animal es sólo una vía ejemplar, similar en sus efectos al devenir mujer, piedra u otra cosa. Importan las vías de devenir imperceptible, es decir, singularidad proliferante e ingobernable, desligada de las políticas de la representación. Empleo la expresión "devenir animal" de modo que incluya todo devenir imperceptible y singular. El arte provee la clave, si bien de ninguna manera la exclusividad, de este devenir. "La literatura —dice Deleuze— sólo empieza cuando nace en nuestro interior una tercera persona que nos desposee del poder de decir Yo." Devenir animal no es convertirse en animal, como en el caso de las metamorfosis, correspondientes estas al paradigma territorial del mito, sino multiplicarse, atravesar por medio del agenciamiento de percepciones e intensidades afectivas y estéticas lo que Deleuze llama la zona de indiscernibilidad, las contigüidades secretas donde el estrato animal y el estrato homo sapiens comparten, no identidades, sino diferencias, flujos sensoriales y afectivos. El mero convertirse en animal sería un recurso demasiado humano, una estrategia más, como muestra Carpentier. Lo revolucionario es devenir animal, devenir mujer, devenir imperceptible u otra cosa, sin serlo. Colectividades enteras participan en estos devenires. Creo que el texto de Carpentier gira ambiguamente

alrededor de la factibilidad de un devenir animal colectivo revolucionario.

Desde las pinturas de las cavernas, desde las Jatakas de la India y las fábulas de Esopo, la literatura y el arte siempre han explorado devenires animales. El animal es el totem de la especie, el aura de indiscernibilidad contra la cual se erigen todas las estratificaciones de la especie homo sapiens, desde la genética a la cultura. Las fábulas son hablas, lenguas, delirios zoofílicos en los cuales se negocian los engrandecimientos del deseo y las estrategias del poder.

Una novela que, como *El reino de este mundo*, se sitúa de manera tan radical en un tema sigloveintista ya clásico —las revoluciones del poder— no puede sino invocar este fabuloso devenir animal del animal político por excelencia. Otro tanto ocurre con una novela muy diferente en su factura literaria, pero muy similar en su tematización del poder y sus revoluciones, se trata de *Animal Farm* o *Granja de Animales*, de George Orwell. Para comparar estas dos novelas, contemplemos la historia natural del poder en este siglo como ondas que se bifurcan al modo del Jardín de Borges. Ambas novelas se publican cerca de la mitad de siglo, con apenas 5 años de diferencia, en el momento en que dos grandes bifurcaciones políticas del capitalismo sigloveintista completan y cierran su ciclo principal. La bifurcación paranoica fascista se autoaniquila en una aceleración de muerte infinita, mientras la bifurcación esquizoide leninista gira sobre sí en un ciclo completo. Orwell y Carpentier, este último realizando una proyección en la historia americana, se ocupan de la bifurcación más extensa y rica, la esquizoide-revolucionaria. Ambos describen con brillantez profética lo que me atrevo a

designar como las cuatro fases típicas de un proceso revolucionario moderno: 1) el caos democrático; 2) la estratificación progresiva (precipitación sólida de disciplinas, mitos, dogmas y axiomas); 3) convergencia con los modelos de dominación antes antagonizados (efectos de espejo y simulacros de polarización antagónica) y 4) colapso y fusión regresiva acelerada con el modelo antagonizado.

Quien haya leído ambas novelas podrá suplir los episodios, temas y metáforas que articulan esta teoría. No disponemos de espacio para hacer desfilar aquí toda la prueba.

Los proyectos de Orwell y Carpentier difieren mucho. George Orwell concibió en *Animal Farm* una sátira panfletaria en clásico estilo anglosajón sobre la estalinización de los procesos revolucionarios del siglo veinte. Pudo prever además, con agudeza inigualable, el proceso de convergencia entre el capitalismo de estado (llamado comunismo) y el capitalismo de libre mercado (llamado democracia). A la luz de su perspectiva artística y profética hoy vemos cómo el reciente colapso del llamado sistema socialista sólo significó la aceleración de un proceso de convergencia con el modo de capitalismo dominante que ya se prefiguraba en los programas leninistas y estalinistas.

Carpentier, por su parte, creó una novela-mundo en la cual, según sugiere Acevedo en su introducción a la nueva edición, se persigue expresar lo universal concreto inherente a la realidad americana. Coincido con la apreciación de Acevedo de que mientras los surrealistas europeos (a quienes el cubano se aproximó críticamente) pretendían desconstruir un imaginario cultural, Carpentier construía nada menos

que un lenguaje americano originario. Sin embargo podemos decir que Carpentier, como buen caníbal caribeño, no era ajeno a las crisis de la cultura política de la izquierda europea. No planteo aquí que Carpentier recibiera la influencia de Orwell, ni siquiera que se comiera en guiso canibalístico a Orwell, sino que Carpentier comió con Orwell. Su obra sencillamente surge como visión alternativa que comparte varias líneas de la perspectiva orwelliana. Citemos un momento de esa perspectiva:

Las criaturas desde afuera dirigen sus miradas de cerdo a hombre y de hombre a cerdo, y de cerdo a hombre de nuevo: pero ya era imposible decir qué era qué.

Los animales de la granja de Orwell devienen demasiado humanos. Esto lo captan los ojos todavía suficientemente animales de las criaturas que desde la noche de afuera observan por las ventanas a los cerdos pseudorevolucionarios banqueteados con sus pseudoenemigos humanos en una zona integrada del poder, en obvia parodia de lo que vino a ser la Conferencia de Yalta y la posterior Guerra Fría. Desde una oscuridad indiscernible los excluidos perciben las coincidencias de identidad del poder, sus falsos espejos y polaridades. Así concluye *Animal Farm*.

El reino de este mundo comienza con Ti Noel montado sobre un caballo, en un agenciamiento en el cual él deviene mujer del caballo:

Después de hacerle una cabezada con sogas, Ti Noel se gozaba de todo el ancho de la sólida bestia moteada, sintiendo en sus muslos la enjabonadura de un sudor que pronto sería

espuma ácida sobre la pelambre percherona.

Es decir, el caballo en cierta manera eyacula en los muslos de Ti Noel, o viceversa. Se instauro un poderoso devenir animal. Acto seguido el texto nos monta una instalación o performance en la cual aparecen yuxtapuestas, en sendas vitrinas, las cabezas de maniqués con pelucas de la peluquería donde se rasura el amo, junto a las cabezas de ternero de una carnicería contigua. Desde la zona de indiscernibilidad e imperceptibilidad en que actúa, Ti Noel observa desde afuera ambos conjuntos de cabezas; mira las efigies humanas y mira las terneras, y percibe su identidad intrínseca y construye, a modo de collage, el escenario de un festín canibal. Los amos son presas animales que se ofrecen al convite. El registro novomundista carpenteriano sobrepasa, por supuesto, la domesticidad de la granja orwelliana. Más abajo en el mismo capítulo se implica que los blancos devienen animales domésticos muertos y que los príncipes negros del Africa son depredadores totémicos cargados de poder genésico.

Episodios siguientes narrarán las hazañas de Mackandal, el príncipe de las metamorfosis que permiten depredar sobre los amos blancos. Seguirán las conspiraciones totémicas de Bouckman, la derrota de los franceses. Pero la revolución antiesclavista y anticolonial haitiana vivida por Ti Noel, como toda revolución moderna, describe un giro circular sobre sí misma que se traduce en un retorno de lo idéntico. El reino negro de Christophe se torna en terrible espejo de la explotación esclavista blanca.

Ti Noel intenta, sin embargo, bifurcar el momento de caos democrático que constituye la promesa de

toda revolución, es decir, la auténtica revolución dentro de la revolución que Guattari llamaría el caosmos, el pliegue en que caos y cosmos se tocan. Hacia el final de la novela Ti Noel arma otra instalación y performance que prefigura para nosotros el paradigma estético de nuestra época. Ti Noel redecora, más que habilita, parcialmente, la casa ya destechada de su antiguo amo, al modo de un montaje esquizoanalítico. Canibaliza objetos de la cultura dominante europea y los injerta entre sí como un collage maravilloso de citas heterogéneas recombinadas según una afectividad afrocaribeña. Los lujosos pero deteriorados muebles y prendas rescatados del palacio del rey negro extinto actúan según lo que el psicoanálisis llama objetos-parte kleinianos que, para parafrasear a Guattari, cristalizan el yo a la vez que lo disuelven en relaciones proyectivas-introyectivas con el otro y con el cosmos. La ausencia de techo connota un agenciamiento abierto y fluido de la subjetividad, en la intersección de identidades plurales e inventivas, una osmosis continua entre el caos y el cosmos: *caosmosis*, al decir de Guattari. Según enfatiza el narrador, Ti Noel habla, habla y habla, les habla hasta a los animales y los objetos, mientras habita su instalación afro-surrealista, es decir, agencia un delirio de cristalizaciones lúdicas de importe estético. Su acting out de la figura de Christophe se vive como juego expresivo. De hecho, Ti Noel monta un agenciamiento estético, pletórico de devenires singulares, el cual sólo interrumpirán los agrimensores del próximo capítulo, quienes imponen la axiomática del capital por sobre la territorialización cimarrona florecida en los instersticios e intermedios del poder estatal. La

instalación-performance de Ti Noel sucumbe sólo por su fragilidad, pero es el momento de mayor expresión y libertad alcanzado por el antiguo esclavo.

Retomamos ahora, para terminar, la propuesta final de la novela. El último capítulo se titula "Agnus Dei;" invoca, diríamos, a un *cerdero de Dios que carga los pecados del mundo*. Al tratarse de una criatura expiatoria muy terrestre, no *quita*, como reza la Escritura, sino que *carga* las contra-memorias del mundo. Ti Noel tiene derecho a dicho título debido a su rol de testigo y actor marginal, activo en su pasividad, ejercido durante todo el ciclo de la pasión y muerte revolucionaria haitiana. Ti Noel es entonces, no sólo individuo, sino, en su proliferación singular e imperceptible, pueblo, colectividad, como corresponde a todo fármaco expiatorio. Un huracán, es decir, un pliegue caosmico de la atmósfera, arrebató a Ti Noel. Luego un buitre mojado cierra emblemáticamente el relato al elevar el vuelo sobre la tierra yerma e internarse en el legendario Bois Caiman de los cimarrones como si se sumergiera en el infinito. No difiero del profesor Federico Acevedo cuando en su introducción a la novela descarta aquellas interpretaciones que ven en el buitre una metamorfosis de Ti Noel. Como aduce Acevedo, la idoneidad de las metamorfosis ha quedado anulada en episodios anteriores. Creo, sin embargo, que aparte de que pudo haberse comido el cadáver de Ti Noel, el buitre, en su papel de testigo último del mundo novelesco, abre el flujo imaginario de un devenir animal hacia el caosmos histórico americano.

Fiel a su factura satírica anglosajona, *Animal Farm* concluye en un acto de devenir animal destructivo. *El reino de este mundo*, en cambio,

comienza con un devenir destructivo (a ese efecto analizamos la instalación de las cabezas) y concluye con un devenir animal proyectivo. *El reino de este mundo* convoca a un mundo y un pueblo, en el sentido utópico en que Herman Melville decía que las obras literarias del nuevo mundo no pueden sino convocar a pueblos enteros.

* Texto de una conferencia dictada con motivo de la reciente reedición de dos obras de Alejo Carpentier, *El reino de este mundo* y *Concierto Barroco*, a cargo de la Editorial de la Universidad de Puerto Rico, con estudios preliminares de Federico Acevedo.