

01092

2eje.



**UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTONOMA DE MEXICO**

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

DIOSES DE LA PESTE

Un estudio sobre literatura y representación

T E S I S

**Que para obtener el título de
DOCTOR EN LITERATURA COMPARADA**

**presenta el
Mtro. Gabriel Weisz**

**ASESORA
Dra. Luz Aurora Pimentel**

México, D.F. 1994.

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

For the dreambody, the material world and the real body appear as mental constructions responsible for inhibition and unhappiness. The real body seems to be created by the ego's fear, rigidity or stubbornness. From the viewpoint of ordinary consciousness, however, the dreambody appears to be a subtle body, a gaseous apparition deviating from and threatening reality.

Dreambody, Arnold Mindell

Dedico esta tesis a:
mi esposa Patricia,
mi madre Leonora,
mi hermano Pablo, mi
padre Chiki, mi hija
Agatha y a mis hijos
Pablo y Daniel.

AGRADECIMIENTOS

El autor de un texto frecuentemente piensa en términos de un lector virtual. En el caso de una tesis los lectores son reales, lo que significa que cada lector comunica al autor del texto el resultado de una lectura crítica. La consecuencia de este intercambio es vital para la claridad y eficacia teórica del texto. Mi agradecimiento, entonces, a todos los lectores y lectoras: A mi asesora Luz Aurora Pimentel, a Carlos Solórzano, a Flora Botton, a Margo Glantz, a Alfredo López Austin, a Graciela Hierro y a Horacio Costa.

Gracias a todas estas personas por sus valiosas aportaciones.

ÍNDICE

Introducción.	1
Capítulo I Cuerpo Oculto.	16
Capítulo II La Sustancia del Relato.	41
Capítulo III Hacia un Esquema Mental del Cuerpo: Jarry, Apollinaire, los dadaístas y surrealistas.	74
Capítulo IV Sexo, Ojo y Mito.	110
Capítulo V Música del Andrógino.	148
Capítulo VI Espejo del Andrógino.	189
Capítulo VII Alma Cibernética.	231
Conclusiones.	257
Bibliografía Citada.	264

*** Debe subrayarse que las notas aparecen al final de los capítulos.**

Introducción

La relación entre cuerpo y texto evoca una serie de reflexiones teóricas que sustentan los temas de este trabajo. En esta relación el cuerpo se define como un sistema de significación. ¿En qué sentido el cuerpo es un sistema de significación? Es un sistema de signos por su constitución biológica de mensajes enviados, recibidos e interpretados. En el comportamiento biológico es más evidente la enfermedad y el sistema se manifiesta en los signos que se pueden leer como síntomas y luego interpretarse. Bajo otro sentido el cuerpo se semiotiza en formas distintas en la literatura, la pintura, el teatro, el cine y otros medios de representación.

El objetivo de nuestras deliberaciones es cómo se evidencia el cuerpo en la literatura y en la representación. Existen dos premisas que afectan el conjunto de este trabajo; en una el cuerpo como texto representa la modalidad en la que la literatura y otros medios de representación introducen el tema de la corporalidad. En otra, el texto como cuerpo ubica a éste como una sustancia "textual" que afecta al lector durante la lectura del texto. En esta relación se construye una red de interacciones que establece una interpenetración entre el mundo del texto y la manera en que el lector es afectado por lo que lee. La sustancia del texto entra en el cuerpo del lector.

Otra operación del texto como cuerpo ocurre cuando se trasladan características del cuerpo al mundo de las máquinas. La construcción textual del cuerpo se importa a un contexto distinto. En

este marco también algunos rituales emprenden una construcción especial del cuerpo o una textualización para asignarle otro significado.

Las relaciones texto cuerpo y cuerpo texto no son unívocas sino que hay muchas expresiones y manifestaciones. El cuerpo se convierte en un sistema de signos en la literatura, la pintura y el teatro. Los gestos en el teatro, el cine y la danza tienen distintos significados. La salud, la sexualidad y el deseo pueden organizarse como construcciones para plasmar una textualización del cuerpo. La manera en que el cuerpo y el texto se articulan propicia una relación analógica. Existen maneras distintas de textualizar al cuerpo: los testimonios corporales que Antonin Artaud deja en una abundante correspondencia con sus amistades; las ideas de Hélène Cixous sobre una escritura hecha con la percepción del cuerpo; las reflexiones de Luce Irigaray sobre una ética de la diferencia sexual, así como muchos otros escritos que protagonizan al cuerpo.

En el fenómeno de la textualización corporal sobresale un libro que contiene un universo muy vasto para las investigaciones sobre el cuerpo, me refiero a *Escrito sobre un cuerpo* de Severo Sarduy.¹ A pesar del abanico de posibilidades que se abren en esta obra me limitaré a dar noticia sobre aquellas propuestas destinadas a definir el concepto de textualidad corporal. Esa textualidad se transfiere a la imágagen que Sarduy nos da del libro de Giancarlo Marmorì, que evoca la transformación de un cuerpo femenino en una estatua bordada de signos. "Desde los pies al cuerpo Vous era mu-

jer; arriba su cuerpo se transformaba en una especie de animal heráldico de hocico barroco".² Sarduy rastrea toda una escritura masculina del cuerpo femenino, como es el caso de *La toilette de Salomé* de Aubrey Beardsley o las mujeres pintadas por Gustav Klimt. La dialéctica que Sarduy inscribe en *La toilette de Salomé* es la de una "Pintura convertida en texto que se convierte en pintura".³

Posteriormente el "objeto fetiche" ingresa en el terreno del deseo. El objeto del deseo pertenece a la madre de Mito, el héroe de *Zona Sagrada*, la novela de Carlos Fuentes. Mito roba el suéter de su madre, luego es prestado y usado por otras personas. A cada traslado el suéter toma otra significación; entra al terreno de una personificación que lo satura con la historia de la persona. En el proceso se plasma la textualización de la prenda.

Si el suéter que Mito roba a su madre se va transformando, con el progreso de la narración, hasta quedar investido por la majestad de una reliquia; si ese objeto se va destacando sobre la superficie de las transformaciones novelísticas hasta convertirse en un centro de permutaciones, es porque cumple a plenitud su función erótica de fetiche...⁴

En el tejido de relaciones que ya recorrimos, no se agotan las posibilidades de tomar al cuerpo como medio para crear la textualidad. La enfermedad, como un sistema de significación de mensajes corporales, toma un lugar especial dentro de una textualización. Señalamos la enfermedad porque tiene la facultad de subvertir y descomponer el texto de la corporalidad.

En "El teatro y la peste" Artaud describe el sueño que Saint-Rémys, virrey de Sardinia, tiene sobre la peste.

El orden se desploma. Observa [...] todos los desastres psicológicos; escucha sus fluidos corporales murmurando en su in-

terior; desgarrando, fallando en un colapso vertiginoso del tejido, sus órganos se tornan pesados y gradualmente se convierten en carbón.³

El texto artaudiano cuenta una historia del cuerpo que tiene más poder que los poderosos porque la enfermedad escribe su propio texto sobre todos, y apesar de todos, los sistemas humanos. En este contexto reina la soberanía corporal y el estado de terror que nos producen las enfermedades graves. La enfermedad escribe su historia sobre el cuerpo saludable y lo convierte a su propia lógica. La enfermedad impone sus propios códigos para conformar un sistema particular de significación.

Antes de adentrarnos en los distintos asuntos de "Los Dioses de la Peste", comentaremos que el título del trabajo sugiere que las enfermedades que nos atacan obligan al individuo a darse cuenta del poder que el cuerpo puede emitir. La hemorragia, las pústulas, el dolor, y otras evidencias somáticas nos enfrentan ante la potencia desintegradora y numinosa de los agentes patógenos. El discurso del cuerpo se deja sentir en su forma más colosal y nos vemos obligados a escucharlo. Dejando el discurso patógeno pasamos a la escritura corporal.

Como reacción a la reiterada aniquilación del sujeto femenino distintas feministas inician una ofensiva con lo que se llamará una *escritura femenina*. Dentro de este gran proyecto nace la preocupación por dar voz a todo lo que una cultura patriarcal ha intentado eliminar durante milenios. Se ha tratado fundamentalmente de imponer un mutismo sobre las voces femeninas y sobre la escritura fe-

menina cuyo fin es activar una dimensión, hasta ahora, enmudecida y con frecuencia olvidada.

Tomo para estas formulaciones lo que en Hélène Cixous se identifica como una política del desorden.⁶ Esta política va contra el ordenamiento patriarcal de todo un sistema de conocimiento donde se incluye prominentemente el texto literario. La escritura de Cixous intenta desarticular las poderosas narrativas ideológicas que han caracterizado al orden conceptual del patriarcado. Se plantea pues, un texto del cuerpo. Cixous visualiza esta postura y propone "que por su proximidad con lo materno, [las mujeres] deben escribir con tinta blanca..."⁷ Esa tinta es una manifestación láctica de una escritura corporal que anuncia la presencia de la mujer como instrumento y tema de la expresión escrita.

En otro momento Cixous deja un argumento todavía más explícito sobre esta modalidad escrita:

Hablaré sobre la escritura de la mujer: *sobre lo que hará*. La mujer debe escribirse: ha de escribir sobre mujeres y traer mujeres a la escritura, de la cual han sido expulsadas violentamente [análogamente a como lo han sido] de sus cuerpos - por las mismas razones, por la misma ley, y con la misma meta fatal. La mujer debe incluirse en el texto - así como en el mundo y en la historia - por su propio movimiento.⁸

De aquí proviene la preocupación por una escritura que se ubica en el cuerpo y que desordena todos los discursos porque devuelve la voz a las necesidades, los apetitos, las pasiones y enfermedades de un cuerpo que hemos aprendido a silenciar y negar.

Nuestra cultura afecta la manera en la que pensamos y la constitución misma de nuestro organismo. Esta eventualidad conforma

nuestra historia como seres humanos y es una de las maneras en que formamos el texto de nuestros conceptos, de nuestros deseos y de nuestra manera de interpretar el mundo. En otras culturas el cuerpo se llena de significados rituales que permiten a las personas entrar en relación con su entorno, mismo que también contiene un repertorio de significados rituales. La lectura ritual que emprende el individuo de su cuerpo y entorno definen otra modalidad del texto. Cuando tomamos las premisas de un cuerpo como texto y un texto como cuerpo entramos en la problemática corporal del lector, la forma en que él afecta el texto y cómo el texto influye sobre el cuerpo del lector. Cuando el cuerpo del lector afecta el texto estamos en el campo de la literatura. El escritor pretende afectar al cuerpo; si el lector se presta a la experiencia hay una identificación entre el cuerpo y el texto. Pero es de vital importancia que el texto se active en el cuerpo para que el lector lo haga suyo; de esta manera el texto resulta afectado. El lector construye el texto en su cuerpo, lo cual implica proyectar imaginariamente los espacios y sensaciones descritos por el autor al propio universo somático. El evento anterior propicia un intercambio sensorial entre el lector y el texto. Este intercambio procura una comprensión de los diversos significados del cuerpo, pues el texto que describe al cuerpo permite que la conciencia del lector crezca respecto a su propia experiencia corporal. El punto de unión entre lector y texto es el cuerpo porque es mediante el mismo que se activa un cuerpo virtual o un mundo sensorial que puede llegar a ima-

ginarse. Con esto no queremos decir que el cuerpo sea la única mediación que ocurra entre lector y texto, pero sí es la más pertinente para este trabajo. El cuerpo del lector se asimila al de los personajes del texto a través de un proceso metafórico, donde el cuerpo del lector descifra el de los personajes. Por otro lado, es evidente que este proceso se omite cuando no existe un fenómeno de semejanzas entre el cuerpo del lector y los personajes.

Por las características de nuestro objeto de estudio es necesario adentrarse en distintos medios de representación: la pintura, el teatro y la literatura reproducen de maneras distintas al cuerpo, porque en nuestra cultura cada uno de estos medios ha sido afectado por el cuerpo y éste también es afectado por los medios. La razón por la que no es posible circunscribirse exclusivamente a la literatura se explica por la naturaleza múltiple del fenómeno de representación. Es necesario extenderse a un territorio orgánico íntimamente vinculado con la mente y esto nos conduce a tomar algunos marcos de referencia de la biología y la neurofisiología para constatar la manera en que el propio cuerpo genera su texto. De este esquema corporal, biológico y neurofisiológico pasamos a las preocupaciones de Freud, Jakobson y Lacan. A saber, los distintos vínculos entre el lenguaje, la psique y el cuerpo.

A lo largo de este trabajo se bosqueja una teoría somática que toma en cuenta los diferentes canales de significación desde una perspectiva corporal. Toda disciplina que nos sirve como aparato de análisis debe aplicarse a la teoría somática que se formula a par-

tir del cuerpo como texto o el texto como cuerpo. Cada disciplina semiotiza al cuerpo de manera distinta. El esquema biológico de referencia en este trabajo abarca los sistemas de comunicación corporales mientras que el esquema psicológico resuelve la manera en que el cuerpo y la mente se relacionan para producir un discurso psicofísico. El esquema etnológico ubica el cuerpo en un medio cultural. La literatura -especialmente la fantástica - explora distintas situaciones corporales. Estas situaciones presentan la distorsión o la transformación del cuerpo con el propósito de exponer un universo ficticio. El ritual y el mito fungen como terrenos para experimentar el contacto humano con los dioses o fuerzas naturales.

En el relato fantástico se rescatan muchas de las creencias y rituales que conforman el pensamiento mágico, lo cual permite una construcción imaginaria del cuerpo. En síntesis, una teoría somática es la que asume distintas maneras de construir e interpretar al cuerpo ya sea en el terreno de la representación literaria, teatral, pictórica o científica entre otras.

Importa delimitar la problemática de este trabajo que consiste en ubicar al cuerpo como mecanismo de análisis, principalmente en sus vínculos con la comunicación y la literatura. Cada uno de los capítulos contiene un material textual que ejemplifica o es el relato en el que figura el cuerpo. El tipo de relatos que hemos escogido pertenece a la literatura fantástica. Esta selección obedece a la manera extrema en la que el cuerpo cambia de forma por lo que revela aspectos que en otras formas de literatura no aflorarían con la misma violencia. La literatura fantástica es la más cercana a

nuestro reducto inconsciente y consecuentemente comprende aspectos ocultos de toda una existencia corporal que usualmente se reprime.

Dentro de la misma literatura fantástica existen categorías muy distintas que van desde el relato corto de un Borges - esta forma originalmente estaba afiliada al mito y al cuento de hadas entre otros - al espacio surrealista de Apollinaire, y la novela de ciencia ficción de Murakami.

Este trabajo pasa por distintos parajes de la literatura, el arte y la magia y su propósito es determinar de qué maneras el cuerpo oculta un texto; el sentido se encuentra oculto en una serie de aspectos somáticos. En estos márgenes secretos comienza el primer capítulo: "Cuerpo Oculto". El relato de Borges, "La Escritura del Dios", presenta la problemática de una grafía corporal y por esta razón es el aparato narrativo con el que se ilustra el principio del capítulo. Nuestra cultura separa al cuerpo de la mente; en este capítulo se busca identificar la manera en que las voces de nuestro cuerpo entablan comunicación con la mente.

Existe un sistema comunicativo en el cuerpo que sólo nos resulta aparente cuando caemos víctimas de alguna enfermedad. Es un recurso mediante el cual nuestro organismo puede llegar a expresarse y eso demuestra el funcionamiento de un tipo de lenguaje somático. Como también lo hemos expresado en otro momento, se articula un lenguaje asociado a nuestra psique, de manera que hay un texto que reúne a la mente con el cuerpo.

En el segundo capítulo, "La Sustancia del Relato", abordamos el problema epistemológico del habla y el documento escrito, y

aprovechando el tabajo de Platón sobre el origen del medio escrito proponemos una mitología del texto. La sustancia activa o vital del texto se identifica con el término *pharmakon*: remedio o veneno. Esta sustancia opera al interior del cuento fantástico como el *unheimlich* freudiano, que alude a un reducto del inconsciente. La intención conceptual de este capítulo es revelar la filiación entre la escritura, el mito y el relato fantástico. Dado que nos encontramos en la necesidad de establecer un referente somático en esta parte del trabajo mencionamos también una historia natural del cuerpo como texto o una historia natural del texto fantástico. El cuento que se analiza es el "Mezzotint" de M.R. James. En el discurso fantástico del autor se describe una sustancia fantasmagórica detectada en el *pharmakon* y el *unheimlich*. En esta forma es como el relato queda afiliado al *pharmakon* o elemento estratégico en la mitología del texto.

El tercer capítulo se intitula: "Hacia un Esquema Mental del Cuerpo: Rousseau, Jarry, Apollinaire, los dadaístas y surrealistas". En este esquema artístico la literatura, pintura y teatro emprenden una lucha contra un *logos* racionalista que cae bajo la libre expresión del inconsciente. En un principio abordamos lo que Apollinaire, Jarry y Rousseau nos provocan al formular una dimensión mitológica del cuerpo. Con la literatura, pintura y teatro se articulan distintos espacios para que el cuerpo exprese su existencia irracional. La literatura de Apollinaire, la pintura de Rousseau y el teatro de Jarry contienen distintos factores mitológicos que propician la expresión corporal en un mundo sin restricciones

racionales. En estos espacios del texto el cuerpo pictórico de un Rousseau puede habitar las lejanas regiones de la ficción. Apollinaire inventa una identidad para Rousseau, y Jarry se convierte en un personaje dramático que representa todos los excesos; entonces toma la apariencia de una metáfora viviente o reflejo animado del personaje que alguna vez creó.

El terreno que cubrieron estos creadores introduce las nuevas mitologías que abren las puertas a la expresión de los mecanismos inconscientes del cuerpo. Dadaístas y surrealistas rescatan estas mitologías e incluyen el material visual y conceptual de distintas etnias. Los extraños sonidos emitidos durante las sesiones dadaístas recuerdan el material sonoro de rituales africanos. Pero lo que más destaca son los distintos espacios oníricos y absurdos que el cuerpo descubre en los márgenes menos explorados de la mente. Así Breton organiza un discurso del inconsciente enlazado por la escritura del automatismo. Duchamp busca una escritura sensorial que pueda romper con la manera convencional de mirar el mundo.

El cuarto capítulo, "Sexo, Ojo y Mito", participa en el terreno de análisis de una escritura corporal. Ante las actitudes de una escritura masculina que describe a la mujer como objeto sexual, contrasta una escritura femenina que descompone esa figuración para proponer otro cuerpo. A través de estas propuestas se construye un significado alternativo del cuerpo y por extensión otro texto del cuerpo. El enfoque narrativo en este inciso toma como objeto de análisis la *Histoire de l'oeil* de Bataille que figura como una modalidad sexual del discurso fantástico.

El quinto y sexto capítulos, "Música del Andrógino" y "Espejo del Andrógino", representan la elaboración de distintas escrituras somáticas en respuesta a una construcción corporal donde las diferencias y semejanzas de nuestras identidades sexuales comparten un solo espacio del cuerpo/texto. En síntesis, es factible pensar en estos dos capítulos como testimonio de un cambio muy propositivo en la manera de concebir el cuerpo. A raíz de esta conciencia del cambio brotan distintos medios para expresarlo que pueden englobarse en la noción de un arte corporal. Finalmente incluyen la tarea de discernir las partes esenciales de un *logos* y la transformación del mismo a través de una sustancia fantástica del texto. "Música del Andrógino", toma una filosofía del andrógino derivada del ensayo *A Room of One's Own* de Virginia Woolf. Esta filosofía se aplica en la novela *Orlando* de Woolf, misma que nos sirve para adelantar algunas reflexiones sobre la construcción fantástica de un cuerpo que reúne ambos sexos. "Espejo del Andrógino", es una incursión al arte corporal en la representación. La obra teatral *Mamelles de Tiresias* tiene como protagonista al andrógino. La imagen del Andrógino Primordial también fascinó la atención de Breton. Todos estos elementos desembocan en una estética del fenómeno deconstructivo; procedimiento que ya se insinuaba en las intenciones dramáticas de Apollinaire y los surrealistas. Sin embargo, es en oriente donde el arte corporal tiene su máxima expresión, de manera que también se incluyen los textos de instrucción de Zeami para intérpretes de la representación Noh en Japón. Estos textos sirven como marco de referencia para entender la danza *butoh* y los mecanismos decons-

tructivos que funcionan en esta expresión japonesa contemporánea.

El séptimo capítulo: "Alma Cibernética", desglosa un espacio textual en el que el cuerpo y la mente humanas se funden con la inteligencia artificial y el mundo de las computadoras. Entramos a un aposento mental donde la entidad cibernética o elementos de comunicación entre ser humano y máquina se organizan en un espacio textual muy particular. El cuerpo humano se fragmenta como las partes de una complicada máquina biológica y los narradores de esta nueva mitología intentan armar un cuerpo híbrido que tiene algunos componentes cibernéticos. Las partes del cuerpo son comparadas con las partes de un organismo cibernético. *Hard-Boiled Wonderland and The End of the World* es una novela de ciencia ficción del autor Haruki Murakami. El texto trata sobre la conflictiva de un cuerpo orgánico al que se le ha instalado un dispositivo cibernético.

Hasta aquí es posible designar los primeros tres capítulos bajo diversos matices constructivos de un texto corporal. Este proceso comienza con una textualidad somática y una construcción que alberga al inconsciente y al lenguaje. El segundo enfoca una sustancia del relato que toma distintas características bajo el concepto freudiano del *unheimlich*. En el tercero la poesía, la pintura y el teatro se distinguen como distintas construcciones sensoriales. Como ejemplo de una temática de la edificación sobresalen los caligramas apollinerianos o bien el poema objeto de los dadaístas que contaba con distintos fragmentos semánticos susceptibles de ser armados.

El cuarto, quinto y sexto identifican un lenguaje en proceso

de cambio que se determina por la constelación sexual del texto. El séptimo ubica al cuerpo en el mundo. Entra en contraste el hibridismo de un cuerpo asimilado a sus máquinas con un mundo ritual donde el cuerpo comparte la dimensión mítica y mágica de su cultura.

Ante todo, intentamos a lo largo de este trabajo poner de manifiesto una teoría somática o la dimensión del cuerpo como notable instrumento de indagación en el análisis del texto.

NOTAS

1. Severo Sarduy, *Escrito sobre un cuerpo*, col. *Perspectivas*, Ensayos de crítica (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1969). Informo a mis lectores que el formato de todas las notas se basa en las indicaciones de *The MLA Style Manual*.

2. S. Sarduy, "Del Yin al Yang", *Escrito sobre...* p.21.

3. Sarduy, "Del Yin al Yang", p.23.

4. Sarduy, "Un fetiche de cachemira gris perla", *Escrito sobre...* p.36.

5. Antonin Artaud, "Le Théâtre et la Peste", *Oeuvres Complètes d'Antonin Artaud*, tomo IV (Lagny-sur-Marne: Éditions Gallimard, 1964) p.19.

Advierto a mis lectores que todas las traducciones que aparecen en este trabajo corren bajo mi responsabilidad salvo en aquellas donde se señala otro traductor o traductora. Asimismo aclaro que debido a la dificultad de encontrar materiales en la lengua original, en ocasiones, tuve que consultar estos materiales en traducción.

6. Cfr. Morag Shiach, "Their symbolic exists, it holds power- we, the sowers of disorder, know it only too well," *Between Feminism and Psychoanalysis*, Ed. Teresa Brennan (London and New York: Routledge, 1989.)

7. Hélène Cixous, citada en "Their 'symbolic' exists...", *Between Feminism and Psychoanalysis*, Morag Shiach, p.155

8. H. Cixous, "The Laugh of the Medusa," *New French Feminisms: an anthology*, ed. e introd. Elaine Marks e Isabelle de Courtivron (New York: Schocken books, 1981) p.245.

CAPITULO 1

CUERPO OCULTO

En este espacio sondeamos distintas situaciones en las que el cuerpo imprime su complejidad. Las determinaciones de un pensamiento racionalista obligan a una división entre mente y cuerpo, pero actualmente se escuchan argumentos sobre un proceso contrario. Para lograr una convergencia entre mente y cuerpo nos planteamos el funcionamiento de una inteligencia somática, cuya presencia mental está repartida a lo largo del cuerpo y opera como mediadora en una red comunicativa que también es la fuerza integradora del organismo. Discurremos sobre un puente significativo entre la mente y el cuerpo que se tiende para relacionar los distintos discursos corporales y el inconsciente. Así es cómo se toma el inconsciente bajo la forma de un lenguaje que es necesario aprender y comprender.

Cada una de las características de esta complejidad insinúa una propuesta que identificamos como un modelo *biosemiótico*. Este modelo va consolidándose con la teoría que Freud aplica en su interpretación de los sueños. Posteriormente, Jakobson aprovecha aspectos de la teoría freudiana y ocupa las figuras retóricas de la metáfora y metonimia para aquilatar el comportamiento de los símbolos. Finalmente Lacan entrelaza ambas propuestas para diseñar un dispositivo lingüístico del inconsciente. La *biosemiótica* actúa como un ámbito donde se articulan; el discurso biológico, el lingüístico y el del inconsciente. En el cruce de caminos conceptuales que ocurren en este capítulo, la *biosemiótica* relaciona el conjunto de

conductas y discursos corporales como representación de textos somáticos.

Para poner en relieve los recursos con los que el cuerpo suele ocultar sus presagios en un texto somático haremos mención de un breve relato.

En *El Aleph* Borges tiene un cuento que se llama "La Escritura del Dios," el protagonista, Tzinacán -mago de la pirámide de Qaholohom- discurre en el espacio de su cautiverio. Para distraerse imagina cómo su dios encierra un mensaje en la piel de los jaguares. El enigmático código podrá ser desentrañado una vez que el mago ha aprendido a leer las manchas en la piel del jaguar. Al consumarse el relato el mago es capaz de descifrar la escritura del tigre.¹ Este texto de Borges ilustra de manera muy elocuente la posibilidad del cuerpo como texto o texto somático, como en ciertos segmentos de este trabajo lo he llamado. Debemos destacar que la piel del jaguar invita a una lectura de anillos de puntos negros que configuran atractivas rosas, por lo mismo denominadas bajo el término de rosetas. El tigre, por su lado, nos ofrece un texto con fondo anaranjado sobre el cual se dibujan sus rayas. El relato comienza con un texto manchado y termina con la escritura rayada del tigre. El narrador logra realizar una verdadera lectura de la piel del jaguar y la del tigre.

Con su relato Borges deja una constancia narrativa de la escritura corporal. A continuación nos adentramos en otras variantes de la escritura y los lenguajes corporales.

Cuando aparece la noción de lenguajes corporales, a lo largo

de este trabajo, se hace referencia explícita a los sistemas internos y externos de una psicofisiología. Buscamos el impacto que la información del cuerpo tiene sobre el individuo; cómo se desarrolla un complejo lenguaje que pocas veces escuchamos y que, en momentos críticos, sólo puede llegar a expresarse a través de una enfermedad. Nuestro lenguaje, esto es, la necesidad de comunicarnos con otros parece ignorar las historias y discusiones que se desencadenan en todos esos sistemas invisibles, responsables de mantener nuestras estructuras rituales. La interrupción de un mensaje, a estos niveles, puede tener consecuencias catastróficas porque una parte del cuerpo queda marginada de otra.

El cuerpo constituye un lenguaje en el sentido que abarca varios sistemas de señales diferenciadas. Pero, asimismo nos remite al texto donde no hay una parte del mismo que pueda funcionar independientemente de las demás. Es un sistema imbricado en sí mismo y en los ambientes en que se encuentra. Si pretendemos abordar el tema de los discursos corporales a nivel biológico, entonces debemos aludir a la comunicación e intercomunicación de diversos sistemas orgánicos.

La controversia entre cuerpo y mente abre en sí misma toda una dimensión de lo que podemos denominar la Babel corporal. ¿Es posible dilucidar un procedimiento que aclare la relación entre nuestro cuerpo y mente? Este problema es el que se ubica al centro de toda formulación de significados en el orden corporal o en el desorden corporal. ¿Existen maneras de interpretar al cuerpo? Semejante pregunta implica que puede haber un lenguaje corporal que multiplica

sus significados, a muy diversos niveles, entre el punto de referencia corporal y el mental. Si nuestro mundo está articulado por el lenguaje nuestro cuerpo también lo está por el suyo, y éste es el tema que anima a todos los capítulos de este trabajo.

Sin embargo, no me parece que exista un lenguaje universal del cuerpo que niegue las diferencias individuales, pero sí uno que se refiera de manera global a un constructo corporal. Cómo nos afecta este lenguaje y cómo lo afectamos nosotros y aun cómo nos afecta el entorno, constituyen las ramificaciones al problema del cuerpo.

Lo peculiar del fenómeno es constatar que por fuera de la representación del "yo mismo" solemos ignorar toda una dimensión comunicativa ligada a la sensación de identidad, la cual es autónoma en su interacción e instrumenta los dialectos de nuestro cuerpo.

Acudiré a la siguiente anécdota para ilustrar este fenómeno. En Seattle, estado de Washington, se desarrolla un acontecimiento bastante extraño. Una joven de unos 28 años, oriunda de Filipinas, acude al médico para tratarse de una serie de episodios febriles recurrentes y dolores en las articulaciones. Tras la investigación clínica y análisis se le diagnostica un *lupus eritematoso*. Esta enfermedad se manifiesta cuando el sistema inmune paradójicamente ataca los riñones y articulaciones; puede decirse que es incurable. La mujer, alterada por su condición, decide retornar a su pueblo donde contrata los servicios de un curandero. Este le revela que un amante suyo le ha lanzado una maldición por lo que será necesario exorcizarla. Tres semanas más tarde y a su regreso a los Estados Unidos visita al mismo médico que diagnosticara el *lupus*; pero éste

no encuentra señal alguna de la peligrosa enfermedad.²

Este acontecimiento sugiere un poderoso vínculo entre la psique y el cuerpo que opera en el terreno de una cultura dada. Lo cual significa que el medio cultural tiene gran influencia sobre nuestra conducta fisiológica. Es curioso que nuestras facultades de asociación y sugestión puedan desencadenar todo un proceso restaurativo en nuestro sistema inmune. El testimonio sobre la mujer filipina hace pensar en un cuerpo mágico, con lo que se quiere destacar que su contexto cultural la prepara para asociar un conglomerado de creencias mágicas y entrar en un estado de sugestión. Es probable que nuestras percepciones y nuestras reacciones fisiológicas tengan relación con un constructo cultural de la realidad. Cada individuo reacciona en forma diferente a una enfermedad y su estado de recuperación puede depender de si se trata de una persona depresiva o una persona menos aprehensiva. En el caso del depresivo, éste se queja más y le da más importancia a su enfermedad; construye una historia de la enfermedad que le da un motivo de ser.

Nuestro cuerpo reúne un sistema comunicativo complejo que indica cómo una parte inteligente establece contacto con otra. El cuerpo posee distintos lugares mentales y diversas maneras de retener la información necesaria para su funcionamiento. Comúnmente pensamos en la memoria como una actividad que no se relaciona con la fisiología, sin embargo cuando estudiamos los procesos de la memoria descubrimos cómo mente, conducta y reacciones fisiológicas tienen una relación inobjetable. Algunos experimentos sobre animales demuestran que durante estados estresados se liberan gluco-

corticoides que afectan negativamente la capacidad de memorización. De esta manera podemos constatar cómo la memoria da forma a todo nuestro universo y cómo las consecuencias de un estímulo negativo, la tensión por ejemplo, nos impiden formar y formular nuestro universo. Esto supone que nuestra capacidad de retención está regulada por todo un vocabulario hormonal similar al de los glucocorticoides.

Nuestro cerebro alberga lo que los especialistas llaman morfina endógena o endomorfinas, unas sustancias que tienen el potencial de reducir el dolor frente a diversas agresiones provenientes del entorno. Si una persona o un animal es expuesto a una amenaza muy grande que los haga sentir miedo, el cerebro libera este poderoso analgésico y se reduce el dolor. El animal puede "dejar su cuerpo" para concentrarse en el peligro que lo acecha. Entre los monos tití y otras especies, la rivalidad entre machos es tan grande que la aceptación de un macho dominante provoca en los demás una disminución en la actividad de los testículos. Incidente que hace pensar que la información emocional del exterior afecta los mensajes endógenos. Las estrategias de ajuste frente a un peligro eventual -por ejemplo, el encuentro con un macho dominante- desencadena diversas reacciones fisiológicas.

Al interior de nuestro organismo se desarrolla entonces una auténtica memoria biológica. Los linfocitos³ que actúan durante las reacciones de inmunidad retienen la memoria de las características del antígeno agresor, y en posteriores encuentros, reaccionan con mayor celeridad y eficacia. Otro aspecto de los linfocitos es que

están equipados con receptores para la mayor parte de los neurotransmisores. Los neurotransmisores afectan nuestra conducta; consecuentemente se observa un vínculo entre el sistema de inmunidad y nuestra emotividad. Los neurotransmisores son sustancias en el cerebro que, entre otras funciones, son importantes mediadores de la conducta. Estas sustancias forman verdaderas redes electroquímicas de comunicación entre las diversas áreas de nuestro cerebro.

Personas que padecen situaciones difíciles de separación amorosa, conflictos en el trabajo o presiones de diversa índole observan una disminución de la inmunidad celular y son más susceptibles al ataque de virus como el herpes. Aquí se activa un *discurso de la enfermedad* que parece derivar de situaciones agresivas contra la persona. A partir del momento en que el individuo sabe lo que puede pasar y tiene control sobre los acontecimientos que lo rodean, goza también de un equilibrio en su sistema inmune. Cuando el individuo desconoce la fuente de dónde puede provenir una amenaza, sufre una disminución de sus sistemas de defensa. Como los animales y el ser humano están sujetos a estas mismas reglas biológicas se puede decir que compartimos un mismo espacio histórico y orgánico. Esto implica que estamos unidos por un sistema de *información* que se encuentra en una zona de nuestra historia biológica que antecede al aparato más sofisticado del lenguaje.

Nuestro cuerpo parece oscilar entre discursos negativos y positivos, los primeros se han explicado durante los episodios que disminuyen nuestro sistema inmune, los segundos son los que favorecen nuestra recuperación. En tal sentido la hormona del creci-

miento estimula nuestra inmunidad. Incluso hay medicamentos como la ciclosporina que suprime la capacidad comunicativa del sistema inmune. Según varios experimentos es posible condicionar las respuestas que nos pueden inmunizar. Si esto es cierto la medicina chamánica puede tener un efecto sobre el sistema inmune, pues hay la posibilidad de asociar una serie de elementos 'curativos' que condicionen al sistema inmune.

Un psicólogo americano, Robert Ader, al trabajar con ratas demostró que los animales asociaban una bebida con sacarina a un tratamiento supresor del sistema inmune. Acaso enfrentamos una verdadera estructura de significación biológica. Resulta tan singular el sistema de comunicación corporal que una mujer con una condición alérgica hacia las rosas se puso a estornudar y llorar al ver una rosa en una ilustración. Tal fenómeno comprueba el vínculo entre nuestros sistemas cognoscitivos y nuestros discursos corporales. Esta reacción alérgica psicofísica es otro matiz de una personificación del enemigo corporal. Tal parece que estas anécdotas sobre la alergia indican un poder insospechado en nuestro cuerpo; sólo que al ignorarlo en la forma en que lo hacemos, rara vez tenemos acceso a los atributos positivos o discursos positivos como ya los hemos identificado.

Es claro que nuestros sistemas de comunicación biológica funcionan como elementos de relación en el lenguaje corporal. Ante un estado emocional como el miedo o la cólera viene una reacción en cadena: un aumento en las palpitaciones cardíacas, una respiración agitada, etc. El conjunto demuestra el dinamismo corporal y la ma-

nera en que el sistema nervioso pone en contacto nuestra mente con nuestra fisiología. Dado que las células inmunes son sensibles a las influencias nerviosas, contamos con un sistema comunicativo y por ende el sistema inmune puede informar al cerebro sobre su estado de funcionamiento.

Con la intención de comprender un poco más estos sistemas de información corporal revisemos un estado de malestar. El sistema con que se expresa la enfermedad es a través de la tos, la fiebre o el dolor de cabeza, entre otros. De manera que los síntomas vienen a tomarse como *formas de expresión provistas de significado* para aquellas personas facultadas para descifrar los mensajes. La fiebre libera un proceso comunicativo, tiene un propósito y función defensivo; al aumentar la temperatura combate a los agentes patógenos que no resisten tanto calor. La fiebre nos obliga a examinar nuestros signos corporales pues viene acompañada de un abatimiento de la energía y el enfermo(a) busca reposarse; pierde el apetito y las ganas de beber y subsiste una indiferencia corporal. Este cuadro revela que ante una intensa actividad interna del cuerpo se reduce la actividad externa; este fenómeno sugiere la producción de un lenguaje interno que inhibe la capacidad de atender a los mensajes externos. La función de este lenguaje se enfoca en el estímulo de los sistemas de defensa que a su vez informan al individuo sobre la presencia de la enfermedad. Anteriormente insinuábamos una memoria biológica al describir la manera en que los linfocitos "retienen la imagen del enemigo" y por este conducto queda impreso un acontecimiento mnemónico en el organismo. Lo propio puede afirmarse

de la fiebre cuya función es impedir que el animal desperdicie energía y propiciar que todo el organismo se concentre en el reposo; la fiebre es un acontecimiento mnemónico que permite la supervivencia del animal enfermo. Nuestros lenguajes corporales con frecuencia muestran una naturaleza reactiva, ello se ilustra cuando ante la aplicación en el cerebro de una inyección de interleuquina-1 se provoca un cuadro febril. En las partes más esenciales de nuestro organismo guardamos una extraña similitud con el lenguaje de los insectos cuyo medio comunicativo se realiza a través de señales químicas.

En este espacio dejamos asentado que el sistema nervioso influye sobre nuestra inmunidad, pero también hay que agregar que el sistema inmune asimismo altera al sistema nervioso al extremo de provocar importantes modificaciones en nuestra conducta.⁴ Desde esta posición podemos imaginar un lenguaje espejo que al invertirse provoca cambios en la conducta; entre los cambios que se prestan a la enumeración están las perturbaciones senso-motrices y cognoscitivas. En el seno de estos sistemas se forman *objetos comunicativos* que al funcionar en un espacio también lo generan, lo que puede explicarse como el efecto que estos *objetos* tienen sobre nuestro espacio motriz y nuestro espacio cognoscitivo. Estos conceptos son análogos a los *objetos mentales* descritos por Changeux. El cerebro humano construye representaciones. Según varios investigadores las representaciones tienen atributos físicos, de manera que puede darse una rotación del *objeto*. Explica Changeux que los *objetos mentales* se asimilan a las características simbólicas del lenguaje que

posteriormente conduce al "lenguaje del pensamiento".⁵ En respuesta a lo anterior aludo a los *objetos comunicativos*. La entidad que resulta de estas operaciones está dotada de atributos físicos y semióticos. Pero la consecuencia más importante es la de reflexionar sobre una materialidad del lenguaje. Con el concepto de *objetos comunicativos* se introduce lo que posteriormente trabajaré en el modelo *biosemiótico*.

En lengua inglesa existe una manera de diferenciar *disease*, o sea lo que compete al médico, e *illness*, condición que sufre la persona enferma. Ambos términos muestran otra variable en los *objetos comunicativos* que tienen consecuencias en el trato que se le da al paciente pues a medida que los instrumentos diagnósticos se tecnifican más el *illness* pierde importancia. Lamentablemente ésta no es la única dificultad comunicativa dado que uno de los problemas de la medicina surge al confundir la enfermedad con el mal funcionamiento orgánico; parece olvidarse que la enfermedad es producto de una cierta negociación que se opera en el cuerpo. En una instancia clara de lo que significa la ignorancia corporal Claude Bernard postulaba que: "El estado de salud, es la inconsciencia del sujeto con respecto al cuerpo. Inversamente, la conciencia del cuerpo se acompaña con el sentimiento de límites, amenazas y los obstáculos a la salud".⁶ Los conceptos de Claude Bernard definen en forma negativa los lenguajes corporales y por extensión el estado consciente del cuerpo; desde su perspectiva sería mejor tener un cuerpo mudo pero sano. Estas aseveraciones promueven una dependencia del médico y una desconfianza e indiferencia hacia el orga-

nismo que equivalen a una despolitización del cuerpo. Los psicólogos conductistas recorrieron estos mismos senderos ideológicos al privilegiar un solo sistema de indagación como era el de estímulo-respuesta, con el que llegaron a negar la existencia de estados mentales o de una subjetividad. Estas armas que intentan reducir al pensamiento conducen a un estado equívoco parecido a la confusión entre enfermedad y mal funcionamiento orgánico; en suma se revela una carencia comunicativa entre quienes deberían ser expertos en la descodificación de lenguajes corporales y los pacientes. La negación operada por los conductistas cancelaba, en un solo movimiento, todo nuestro mundo de representaciones internas junto con esa dimensión cognoscitiva que nos da acceso a nuestra imaginación corporal. En este espacio el cuerpo reconstruye una representación dolorosa asociada a las percepciones de dolor, pero también puede reconstruir episodios gratos tan sólo con remitirse a las percepciones agradables. En contraste al conductismo ortodoxo existe una actitud más abierta que hace posible ayudar al individuo durante su sufrimiento entrenándolo en la adquisición de nuevas conductas que no se asocien al dolor; entrenamiento que aprovecha la traducción de lenguajes corporales que nos puede ayudar a entender los episodios desagradables por los que tiene que pasar el ser.

Un estudio sobre los *objetos comunicativos* debe cuestionar el proceso por medio del cual éstos pueden representarse. La indagación comienza en el cerebro, en virtud de que es aquí donde se proyecta el *imago mundi* o representación del mundo. Se conocen dos lenguajes de acceso al cerebro: el nervioso y el humoral; en el

primero se activan los órganos de los sentidos y los receptores especiales responsables de la representación, ya sea aquella proveniente del exterior, la de la posición de la persona en el mundo y la de su mundo interior. Asimismo existen salidas, la nerviosa a cargo del desarrollo de programas motores, y la liberación de hormonas en respuesta a los estímulos del cuerpo y el ambiente. Finalmente en esta vía encontramos los programas internos que dependen, para su operación, de relojes internos.⁷ Nuestra temporalidad biológica se regula por estos relojes internos o circadianos, esto quiere decir que nuestro organismo se regula por intervalos de veinticuatro horas. Cuando se desordenan nuestras referencias temporales, como sucede en diversos países nórdicos durante la oscuridad permanente que envuelve todo durante la mayor parte del invierno, mucha gente padece de insomnio. Un dato sintomático es que durante estas fases de oscuridad ocurre un mayor número de suicidios y violencia. Existe un buen índice de probabilidades de que un desorden circadiano, provocado por un descenso en la temperatura en los cuerpos de los ancianos, explique la susceptibilidad a los cambios de temperatura y la tendencia a la desincronización. El reloj biológico es un sistema que incorpora signos del exterior y por ello podemos pensar en un lenguaje rítmico; como pudimos corroborar este lenguaje influye sobre nuestra conducta.⁸

Para recapitular pensemos en un complejo sistema corporal que se refiere a un proceso de *objetos comunicativos* que se escriben en nuestra biología, pienso concretamente en el caso de la mujer filipina que recibe como diagnóstico clínico el *lupus* y que posterior-

mente el médico brujo traduce su malestar por el de "la maldición de un amante". En este espacio hay dos textos diferentes sobre el cuerpo que resultan irreconciliables. Por contraste, se revela un hilo conductor entre cuerpos de muy diversas especies; este hilo sugiere un lenguaje transbiológico como el existente en los idiomas hormonales. Dentro de esta categoría figuran las morfina endógenas capaces de interrumpir el lenguaje del dolor. En un ámbito mayor hicimos referencia a la comunicación entre inmunidad y psiquismo, sistema que no se localiza exclusivamente en nuestra especie, pues otros animales muestran conductas análogas al recibir una agresión del medio externo. En conclusión el lenguaje corporal humano puede homologarse al de otros animales, lo que explica la exportación biológica de atributos o la naturaleza transbiológica del mismo. Tampoco puede olvidarse el sistema médico convencional que predetermina los lenguajes corporales; lo cual tiene una consecuencia política sobre nuestro organismo. Las palabras de Claude Bernard hacen referencia a toda una institucionalización del cuerpo, al que se pretende silenciar y por ende manipular. Cada vez es más claro que nuestro cuerpo es un objeto que pertenece a dos grandes sistemas: el interno y el externo, ambos íntimamente imbricados y a los cuales debemos prestar mucho mayor atención. Sin embargo, el peligro de un logocentrismo médico no debe soslayarse porque tanto el cuerpo inscrito en el sistema hospitalario como la persona recluida en las instituciones mentales suelen estar expuestos a la pérdida de sus derechos más elementales.

Es factible preguntarse qué lugar comunicativo podemos asig-

narle al cuerpo. En respuesta a lo cual tengo en mente algunas de las consideraciones de Jacques Lacan sobre el inconsciente como lenguaje. Si consideramos que lo que reprimimos llega a tener una significación: ¿en qué sentido se afecta al cuerpo, acaso aludimos al illness? La idea es que si el cuerpo no puede expresarse canaliza su necesidad expresiva a través de la enfermedad. La enfermedad no sólo demuestra las consecuencias de un material reprimido sino también aspectos emocionales y somáticos que deben reflexionarse.

En otras palabras, nos ubicamos en un estado particular del ser que se reconoce visiblemente por el cuerpo y por el individuo. Podemos especular que los lenguajes corporales se albergan en el inconsciente, que corresponde a una modalidad del pensamiento que no puede ser apropiado por el yo soy. Lo cual comprobamos por la dificultad que implica asegurar "yo soy la fiebre"; en general expresamos que tenemos fiebre, enunciado que de todas formas corresponde a un acto de apropiación. Tal vez sea más fácil hablar de una posesión en lugar de aceptar una invasión. El cuerpo conforma el texto de la enfermedad a través de los síntomas que al ser organizados en una historia clínica rinden un resultado. El texto corporal se formula en una estructura cuyos componentes o síntomas se relacionan en el contexto de la enfermedad.

En el texto corporal ocurren operaciones metonímicas, o sea la substitución de un término por otro con base en un eslabonamiento por proximidad. Podemos visualizar este proceso al recordar cómo los linfocitos terminan por "reconocer" al antígeno, esta secuencia de eventos conduce a una asociación por significado, dado que con

ese reconocimiento el cuerpo puede combatir con mayor eficacia la enfermedad. En ningún otro caso resulta más evidente el texto corporal que en la historia de esa mujer que tuvo una reacción alérgica al observar la ilustración de unas rosas. De nueva cuenta presenciemos un proceso de substitución entre la rosa representada y la rosa real. La asociación por significado opera dentro del enigmático sistema de las alergias. Está claro que reflexionamos sobre un desplazamiento de los significados corporales, pues es de esta manera como viajan los mensajes de un sistema al otro, donde los fundamentales sistemas de asociación son los que ocurren entre el sistema nervioso y el resto del cuerpo. Si como decíamos anteriormente, los lenguajes corporales se albergan en el inconsciente, entonces la historia de una alergia provocada por la representación de unas rosas se presenta como un ejemplo elocuente. En algún lugar recóndito de la psique la rosa representada coincide con una rosa interna que desencadena las reacciones alérgicas. A otro nivel está el caso de la mujer filipina cuyo lenguaje corporal pudo activarse al entrar en contacto con ciertas actividades psicofisiológicas evocadas por el chamán.

Progresivamente se abre una gama de textos corporales que ya propusimos como un modelo *biosemiótico*, mismo que relaciona el campo de los fenómenos orgánicos con el de la ciencia de los significados. Este campo puede enriquecerse con las bases sentadas por Lacan. Se establece un puente entre la *biosemiótica* y la fase espejo lacaniana puesto que el espejo organiza al cuerpo dentro de la identidad del infante. La organización del cuerpo en el texto de

una identidad marca el inicio de un texto corporal donde el significado de la persona y el cuerpo quedan integrados en un campo biosemiótico.

Lacan se refiere al concepto del espejo cuando describe al infante (entre los seis y ocho meses). En la denominada 'fase espejo' el infante organiza el campo corporal para futuras identificaciones, este contacto permite que el infante pueda reconocerse a sí mismo. Una homologación de la "fase espejo" en los términos del lenguaje corporal tiene como escenario al cerebro. La superficie reflejante de nuestro cerebro cobija diversas conductas, una cuando se reflejan los componentes realistas -como imágenes que ponen en movimiento a las neuronas del hemisferio derecho, y otra cuando los objetos conceptuales de contenido verbal o abstracto se activan en el hemisferio izquierdo-. La identidad imaginaria o conceptual proyecta objetos diferentes a los componentes realistas y así conseguimos un reconocimiento de un orden particular. Según Lacan: "La experiencia de uno mismo desde la etapa más temprana de la infancia se desarrolla, siempre y cuando se refiera a nuestro semejante, por una situación experimentada como indiferenciada".¹⁰ Este concepto de similitud se procesa en hemisferios diferentes según se trate de un material imaginativo - más ligado a los atributos sensoriales - que el conceptual - menos ligado a lo sensorial y motoriz. Las observaciones de Lacan sobre el desarrollo del infante coinciden con la etapa imaginativa del hemisferio derecho. Posteriormente Lacan agrega que: "la etapa espejo es interesante en cuanto manifiesta el dinamismo afectivo por medio del cual el

sujeto se identifica con la Gestalt visual del propio cuerpo ..."¹¹

A otro nivel Lacan menciona las categorías estilísticas de la metonimia -concebida como desplazamiento- y la metáfora -redefinida como condensación- estos términos del lenguaje nos remiten a dos operaciones: la metáfora como similitud y la metonimia como contigüidad. La operación metafórica nos permite trabajar con varios significados y usar palabras por fuera de sus significados originales y la operación metonímica sustituye un término por otro aprovechando la proximidad. Estas operaciones señalan aspectos que definen nuestra identidad o, mejor dicho, la formación neurológica de nuestra identidad. No resulta sorprendente que en el movimiento de condensación se pierdan atributos comunicativos entre los hemisferios, pues la condensación requiere de un nivel de especialización: "en las etapas más precoces del desarrollo, el hemisferio derecho posee potencialidades que luego se pierden durante la edad adulta".¹²

Dentro de nuestro esquema biosemiótico habría que recordar que Freud utilizó el concepto de condensación para explicar un mecanismo del sueño donde dos o más elementos coinciden para formar una imagen compuesta. La imagen condensada transporta el significado simbólico de ambas imágenes. En otro aspecto el desplazamiento funge como transferencia, de un afecto o anhelos y deseos del objeto original o persona, a otro objeto o persona. Freud formulaba también que en la formación del sueño existe tanto "una transferencia como un desplazamiento de las intensidades psíquicas de los diversos elementos, procesos de los que resulta una diferencia observab-

le entre el texto del contenido manifiesto y el del latente".¹³ Los contenidos del sueño son de dos tipos: donde el manifiesto responde a la superficie del sueño y resulta cognoscible para el sujeto soñador y el latente o aspectos ocultos se prestan a la interpretación antes de que sus significados se tornen inteligibles.

Asimismo, es menester brindar el marco de referencia lingüístico sobre el cual se basó Lacan para trabajar con el binomio metáfora/metonimia. El lingüista Roman Jakobson señaló que "en un estudio sobre la estructura de los sueños, el problema decisivo [era] comprobar si los símbolos y las secuencias temporales en uso se fundamentan en la contigüidad (<<desplazamientos>> metonímicos y <<condensaciones>> sinecdóticas freudianas) o sobre la similitud (<<identificación>> y <<simbolismo>> freudianos.)"¹⁴ Jakobson ya se adelantaba en el terreno de indagación marcado por el lenguaje y el inconsciente, estructura conceptual que Lacan sintetizó en la propuesta del inconsciente construido como un lenguaje.

La aportación más destacada de Jakobson radica en haber liberado a la metáfora y la metonimia de las significaciones tradicionales que tienen estos dos términos como figuras retóricas y efectuar una extensión conceptual que se encontraba ausente en el uso original de los términos. Sobre los ejes paradigmático y sintagmático tenemos que la metáfora se suma a un proceso de sustitución por similitud, mientras que la metonimia opera en un proceso de desplazamiento por contigüidad.

De los ejes anteriores deriva otro binomio jakobsiano: el de la selección y el de la combinación. La selección remite a un pro-

ceso que obliga a una elección entre términos alternativos y que permite sustituir un término por otro. De hecho, la selección y la sustitución integran facetas de una misma operación. Aquí podemos reconocer los aspectos funcionales de la metáfora. En el proceso de combinación quedan implicadas todas las unidades lingüísticas encargadas del contexto y las unidades más simples que encuentran su propio contexto en una unidad lingüística más compleja. La combinación y el contexto conforman facetas de una misma operación. Con lo anterior podemos identificar los aspectos funcionales de la metonimia. En conclusión, las oposiciones binarias develadas por Jakobson consolidan una estructura biosemiótica en las operaciones semánticas de la lengua que rebasan el campo de las figuras retóricas.

La razón que da Lacan para aplicar la metonimia y la metáfora es que funcionan como mecanismos lingüísticos del subconsciente. Ambas figuras indican un momento paradójico del lenguaje, en tanto que significan algo bastante diferente de lo que emitimos. Dentro de nosotros habita una entidad facultada con un pensamiento autónomo; en este contexto Lacan expresa que: "el inconsciente del sujeto es el discurso del Otro".¹⁵ Sin embargo, queremos reprimir el discurso del Otro, de aquí que se opere una distorsión de ese discurso, toda vez que emerge al consciente. Dentro de esta óptica los discursos del cuerpo son trayectorias comunicativas entre el psiquismo y la fisiología. El cuerpo equipado con sus mensajes químicos, hormonales y térmicos, por mencionar algunos, funciona por fuera de los mecanismos de apropiación de nuestra conciencia. En consideración a lo anterior, proponemos que el inconsciente goza de

un potencial suficiente para expresarse física y mentalmente. La dificultad consiste en tender un puente para tener acceso a ese "cuerpo ajeno" expuesto a la apropiación de los especialistas y a menudo reprimido por nosotros.

El problema entre consciente e inconsciente, se define entre dos discursos opuestos porque 'uno reprime al otro' y donde el inconsciente a menudo se clasifica como pueril y peligroso. Tal conflicto puede llevarnos a la interrupción de toda comunicación interna. En la misma tangente los códigos corporales de las enfermedades pueden ocultar un lenguaje que a menudo fue suprimido por otros y que ahora suprimimos nosotros a riesgo de alejarnos cada vez más de lo que el cuerpo quiere comunicarnos. Ese Otro que intentamos reprimir con nuestra censura personal debe recobrar su libertad de expresión. Esto no significa que busquemos ser los traductores de nuestros discursos corporales; actividad que resultaría demasiado superficial y simplista.

*

Una vez sentados algunos atributos del esquema *biosemiótico*, podemos retomar "La escritura del Dios" de Borges. En el relato el narrador declara: "Noches enteras malgasté en recordar el orden y el número de unas sierpes de piedra o la forma de un árbol medicinal".¹⁶ La escritura está incrustada en los posibles significados de las "sierpes de piedra", pero también incluye una escritura del árbol medicinal. El narrador tiene que aprender a descodificar el lenguaje que se oculta en las obras humanas y en la naturaleza.

Lacan pondera sobre la manera en que el discurso inconsciente

adquiere una orientación y organización. Para explicarse este proceso recurre a la teoría freudiana de los sueños y anuncia el inicio de una lectura del *Traumdeutung* o significación del sueño.

El mago del relato de Borges extrapola su discurso mágico a la naturaleza, y de esa manera organiza el mundo de los significados. Análogamente, en la lectura del *Traumdeutung* el significado emerge de las imágenes del sueño.

Tenemos dos lecturas diferentes: la del relato, donde el discurso está afuera; y la del *Traumdeutung* donde el discurso está adentro.

La exteriorización del discurso se resuelve como una escritura del Dios: "Este, previniendo que en el fin de los tiempos ocurrirían muchas desventuras y ruinas, escribió el primer día de la Creación una sentencia mágica, apta para conjurar esos males".¹⁷ El lugar donde se escribieron esos caracteres es desconocido, pero un elegido será capaz de leer la sentencia. La búsqueda del mago que comienza en la naturaleza se plasma en el jaguar, pues este animal es uno de los atributos del dios. La escritura del dios se concreta en la piel del jaguar. En esta lógica es que el mago declara: "Dediqué largos años a aprender el orden y configuración de las manchas".¹⁸

El cuento de Borges nos sugiere que la naturaleza y el cuerpo ocultan una serie de significados. Simétricamente, el esquema bio-semiótico nos conduce a una lectura del bios.

Retornando a la teoría de los sueños, observamos el proceso de condensación como parte del comportamiento del texto onírico freu-

diano. Según Lacan: "la condensación corresponde a la estructura de yuxtaposición de significantes..."¹⁹ La condensación en el relato, ocurre al reunirse los atributos del dios con los del jaguar y así propiciarse la lectura. Con lo anterior, concluimos que el esquema biosemiótico asimila tanto la lectura externa como la interna en el hibridismo entre dios y jaguar.

A lo largo de este inciso hemos explorado algunas características de nuestros lenguajes corporales, sin pretender por ello una visión exhaustiva, en todo caso nos sumamos a esa tendencia que sugiere la multiplicación de significados; multiplicación que parece responder a una diversidad de voces y escrituras corporales. El Otro, en el sentido que hemos señalado, también forma parte del discurso fantástico. Por este discurso desfilan entidades que guardan una facultad autónoma de pensar y en este sentido son "diferentes" a las entidades que habitan nuestra realidad.

NOTAS

1. Jorge Luis Borges, "La escritura del Dios," *El Aleph* (México: Alianza Editorial Mexicana y Emecé, 1989.)
2. Robert Dantzer, "Entre Imaginaire et Réalité" en *L'illusion Psychosomatique* (Paris: Editions Odile Jacob, 1989) p.35.
- 3.a) Los linfocitos son células con un gran núcleo y un citoplasma pequeño; su función es reparar el tejido y la formación de anticuerpos. b) Los anticuerpos son un grupo de sustancias inmunes que se forman en el organismo al presentarse un antígeno. c) El antígeno es una sustancia que estimula la producción de anticuerpos y que reacciona a los mismos.
4. Para aclarar este punto es necesario recordar que los linfocitos cuentan con receptores para ejecutar las funciones emitidas por los neurotransmisores. Ya explicamos cómo los neurotransmisores pueden afectar nuestra conducta. Recorriendo esta cadena es posible aseverar que el sistema inmune puede provocar cambios en nuestra conducta.
5. Cfr. Changeux, "Les objets mentaux," *L'homme neuronal*, col. Pluriel (Paris: Hachette, 1983.)
6. Claude Bernard, citado por R. Dantzer, "L'Experience de la Maladie," en *L'illusion*, p.271.
7. Cfr. Jean-Didier Vincent, "Le Milieu Cérébral," *Biologie des Passions* (Paris: Editions Odile Jacob, 1986.)
8. Obtuve los datos sobre ritmos circadianos de Martin C. Moore-Ede, Frank M. Sulzman y Charles A. Fuller, "Medical Implications of Circadian Rhythmicity," *The Clocks that Time Us* (Massachusetts: Harvard University Press, 1982).
9. Cfr. Jean-Pierre Changeux, "Les objets mentaux," en *L'homme neuronal*.
10. Jacques Lacan, citado por Anika Lemaire, "The role of the Oedipus in accession to the symbolic," en *Jacques Lacan*, Trad. David Macey (London, Boston and Henley: Routledge and Kegan Paul, 1977) p.79.
11. Cfr. Jacques Lacan, "Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je," *Écrits I* (Paris: Éditions du Seuil, 1966.)
12. Changeux, "Epigénèse," *L'homme*, p.294.
13. Sigmund Freud, "La elaboración Onírica: El proceso de desplazamiento," *Obras Completas de Sigmund Freud*, Tomo I, trad. Luis Lopez-Ballesteros, ordenación y revisión de textos por el Dr. Jacobo Numhauser, 4^{ta}. (Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 1981) p.535.

14. Roman Jakobson, "Deux Aspects du Langage et Deux Types D'Aphasies," *Essais de Linguistique Générale: Les Fondations du Langage*, trad. y prefacio de Nicolas Ruwet, vol. triple (Paris: Les Éditions de Minuit, 1963) pp. 65-66.
15. Lacan, "Fonction et champ de la parole et du langage," *Écrits I*, p.143.
16. Borges, "La escritura del Dios", p.118.
17. Borges, "La escritura..." p.118.
18. Borges, "La escritura..." p.120
19. Lacan, "L'instance de la lettre dans l'inconscient," *Écrits I*, p. 269.

CAPITULO 11

LA SUSTANCIA DEL RELATO

Ya hemos señalado ciertas propuestas para la creación de un puente entre el cuerpo y el texto; en esta parte de nuestro proceso analítico tomamos un atributo orgánico del texto. De aquí que a esta sección la denominemos "La Sustancia del Relato".

La articulación entre cuerpo y texto se propicia por un modelo biosemiótico constituido con algunos conceptos apuntados en la interpretación de sueños de Freud. Otra pieza del modelo adopta el tratamiento que Jakobson destina a la metáfora y metonimia. Particularmente aludimos al esquema de la pérdida o adquisición del lenguaje, aspectos que se relacionan con la competencia que tiene el sujeto para ejecutar las operaciones de selección y combinación, o una semejanza y contigüidad. El primer término afiliado a la metáfora y el segundo a la metonimia. Para abreviar, el modelo biosemiótico abarca un espacio donde se articula: el discurso biológico, el lingüístico y el psicológico.

En el último discurso se plantea un lenguaje del inconsciente. La fase-espejo lacaniana se presenta como un sistema de organización de la psique y del cuerpo del infante. Para Lacan la metáfora y la metonimia representan mecanismos lingüísticos del inconsciente. El lenguaje inconsciente agrupa un sistema de articulación en la fase-espejo, y dos mecanismos lingüísticos, metonimia y metáfora. La función metonímica es equivalente a la imagen del espejo en la misma proporción que las palabras son espejos de las cosas. La

metáfora es análoga a un espejo subjetivo ya que se refiere a las relaciones internas que producen semejanzas.

La biosemiótica ejecuta un sondeo sobre ciertos mecanismos ocultos del lenguaje. En "La Sustancia del Relato", esos mecanismos tienen un funcionamiento que se particulariza en la narrativa fantástica. En el relato fantástico ocurre un intercambio entre el objeto y la organicidad, operación que da como resultado a los objetos animados. El recurso narrativo para realizar esa operación se encuentra en una animación de una sustancia determinada.

La anatomía de nuestro discurso interno o inconsciente traza la presencia del logos. La historia del logos en el relato fantástico de occidente pudo iniciarse en la leyenda de Thoth, que más adelante discutiremos. La otra parte de la historia proviene del perfil del logos que Freud discute para explicarse el fenómeno de lo fantástico. El modelo biosemiótico aquí propuesto aprovecha tanto el matiz mítico del logos como la aportación freudiana para explicarse la naturaleza de la sustancia fantástica. Posteriormente consideramos la gestación del cuento fantástico y los vínculos con otros animales, en el marco de la conducta. Desde este ángulo nos acercamos a la primatología y a la etología en un intento por imaginar la dimensión y extensión probable del cuento fantástico.

En este capítulo abordaremos dos grandes áreas del terreno narrativo. Por una parte, examinamos los aspectos que fundamentan la naturaleza y características del relato o su sustancia; por otra, hacemos resaltar el efecto que el texto tiene sobre el lector. El mediador entre estos dos terrenos es el cuerpo y su manera de ma-

nifestarse es a través de la conducta. Nuestro propósito es indagar si la sustancia del texto y su efecto sobre el lector pueden darnos las bases para bosquejar una "historia natural" del cuento fantástico.

*

Aristóteles, preocupado por la relación entre cuerpo y alma denomina *phantasia* o sentido interno, al espíritu sideral que convierte los mensajes en *phantasmas* perceptibles al alma. Para abreviar, el alma no puede entender nada sin los *phantasmas* o (*aneu phantasmatos*).¹ El relato fantástico deriva de esa *phantasia* y en nuestro proyecto el concepto de lo fantástico se ubica en ese terreno liminal del cuerpo y el alma. El relato fantástico es una reacción narrativa, pictórica, teatral o cinematográfica (entre otras) contra las definiciones convencionales de la realidad.

Conviene abrir un espacio para discutir algunas peculiaridades del relato fantástico. Tzvetan Todorov pondera el fenómeno fantástico como una serie de eventos que rebasan la manera en la que explicamos un mundo gobernado por leyes que nos son familiares.² Lo fantástico refleja una conducta inestable, pues ante eventos inexplicables, o bien nos inclinamos por una explicación que identifica factores que afectan nuestros sentidos, o bien los eventos se encuentran regidos por leyes desconocidas. Lo fantástico implica la incertidumbre. Cuando como lectores nos comprometemos a dar una u otra respuesta pasamos de lo fantástico a los géneros vecinos: lo extraño o lo maravilloso. La sensación de lo fantástico nos remite a una incertidumbre, porque el individuo que sólo conoce las leyes

naturales, se encuentra en un momento especial donde atraviesa por una experiencia sobrenatural. Con estos antecedentes se deriva una conducta de lo fantástico. Todorov señala entonces que "Hay un fenómeno extraño que se explica de dos maneras, por el tipo de causas naturales y sobrenaturales. La indecisión entre ambas produce el efecto fantástico".³ Todorov busca definir un mapa conceptual para contener el fenómeno fantástico y precisa "El género se define siempre en relación a géneros vecinos".⁴ En el relato fantástico hay un juego con los elementos de la realidad. En el mapa conceptual hay que encontrar lo fantástico. Todorov formula tres condiciones para definir lo fantástico. En primera instancia, el lector debe leer el texto como un mundo poblado de personajes vivos y dudar entre la explicación natural o sobrenatural de los eventos que son evocados. El lector puede entrar en un personaje, en forma tal, que la incertidumbre se convierta en tema del relato. Finalmente, debe cumplirse con una lectura negativa que no debe ser ni "poética" ni "alegórica".

En un diagrama utilizado por Todorov, notamos las fronteras conceptuales que definen el relato fantástico entre lo maravilloso y aquellos relatos, con un material sobrenatural, que reciben una explicación racional.

extraño puro	fantástico-	fantástico-	maravilloso-
	extraño	maravilloso	puro

Las fronteras, entre una columna y otra, definen el grado en que los acontecimientos de un relato se acercan o alejan de la explicación racional. Lo fantástico que se aproxima a lo extraño, suele inclinarse hacia la explicación racional, mientras que lo fantástico maravilloso admite la sobrenaturalidad.

Todorov propone que: "Lo sobrenatural nace a menudo del hecho de que el sentido figurado es tomado literalmente".⁵ Esta concepción de lo sobrenatural me hace pensar que el relato fantástico y las distintas representaciones fantásticas conllevan una modificación de la cognición. Como apoyo a esta aseveración, citamos lo que Todorov entiende por naturaleza de lo fantástico: "...[es] una percepción particular de acontecimientos extraños..."⁶

A diferencia de la clasificación metódica emprendida por Todorov, nosotros insertamos lo fantástico en otros ámbitos que no pertenecen exclusivamente a la literatura, además nos preocupa abordar lo fantástico en distintos campos de una cognición corporal.

Un análisis del cuerpo en el cuento fantástico es una empresa bastante compleja. El cuerpo siempre se encuentra en proceso de ser -es una obra sin concluir- por ello queda suspendido en el misterio, esto es, dentro de las infinitas posibilidades de escribirse. A lo largo del relato fantástico emergen enigmas sobre las entidades sobrenaturales. Una pregunta en referencia a estos seres es ¿hasta qué punto expresan el texto de nuestra naturaleza más oculta? El lado oculto se conforma por un logocentrismo al que se ha sujetado nuestro consciente. Un logos peligroso porque siempre in-

siste en "tener razón"; es la catatónica realidad del racionalista. El *logos* es una figura del padre simbólico que entra de varias maneras a fomentar una estructura monolítica del pensamiento y que en el fondo pretende darnos las reglas de un significado del ser. Este significado del ser está supeditado a la voz interna del padre simbólico que reglamenta aquello que es verdadero .

El cuento fantástico tiene dos momentos, el primero va contra este *logos* al oponer un estratagema de esparcimiento que impide la estabilidad, la presencia o la verdad, en suma se trata de desintegrar cualquier centralismo. En otro momento restablece el *logos* que significa un retorno al equilibrio. Esparcimiento y desplazamiento son palabras proteicas instrumentales en el rompimiento del centralismo. El *logos* concentra los significados mientras que el esparcimiento y desplazamiento conducen al movimiento y al cambio. Cuando discutimos sobre el *logos* pensamos en un sujeto que produce un sentido único. Para rebasar el centralismo del sujeto el cuento fantástico pone en crisis el mundo conocido del sujeto y como consecuencia la condición de su presencia ya no goza de la misma seguridad, así podemos decir que el ser ha sido desplazado. El desplazamiento ocurre porque el ambiente que rodea al sujeto ya no obedece a las mismas leyes y tampoco tiene el mismo sentido; todo cambia bajo las determinantes del fenómeno fantástico. El relato fantástico deja una constancia del ser; esta constancia se refiere al momento en que el ser poseía la noción de su centralismo y aquel otro en que ha sido desplazado. Estos momentos indican un recorrido que

deja marcas, por ello podemos aludir a una escritura del ser o seres. Los signos que constata el ser durante el relato nos conducen a otra problemática que compete al lector; cómo puede percatarse él mismo de su propio ser. El propósito es comprobar en medida de qué se reformula al ser dentro del texto. El lector crítico debe comprometerse a proyectar su cuerpo a través del ser y aceptar el reto de experimentar los cambios operados por el texto. El lector recibe el texto como una sustancia que se estructura en su espacio mental. La actividad del relato corresponde a un lenguaje corporal, así un personaje que corre activa un desplazamiento mental en el lector. En este sentido somos capaces de desplazarnos por diferentes parajes textuales. Estos desplazamientos no permiten la interpretación única y verdadera de un texto, porque esa interpretación se basa en un sistema crítico que paraliza la fluctuación textual. El ser que lee un texto aporta su propia historia; el lector tiene una historia corporal y al desplazarse por los parajes textuales los cambia. Esto significa que cuando el lector penetra en el cuerpo del protagonista lo hace suyo y lo modifica. El ser es aquella manera en que nos presentamos frente a nosotros mismos; al experimentar nuestro ser en un cuerpo ajeno (el del protagonista) acontece un esparcimiento de nuestra sustancia que se mezcla con el texto. Este fenómeno se relaciona con una extensión de mi ser/lector hacia el ser/protagonista, de aquí surge una tercera entidad que reúne ontológicamente al lector con el texto. El texto deja de existir como entidad absoluta y consecuentemente resulta absurdo

hablar de una sola manera de presentar, criticar o experimentar el texto. Si la intertextualidad define el proceso de infiltración de otros textos entonces, en la misma proporción, la proyección del cuerpo en diversas maneras de ser también define un proceso intertextual.

Recogiendo estas reflexiones, el ser se convierte en una escritura del cuerpo; pero no es ni podrá existir como centro porque se torna en receptor de aquellos textos reconstruidos por otros seres. No podemos pensar en un ser infinito, pues al referirnos a un ser intertextual trabajamos con una entidad que define su temporalidad a través de sus cambios. La intertextualidad ejerce gran influencia sobre el cuento fantástico, ya que éste último está expuesto a toda la tradición mitológica que logra infiltrarse en cada relato. Con esta tradición se abarca todo un repertorio de elementos arquetípicos que aparecen salpicados en nuestra vida psíquica.

Los textos son como senderos prehistóricos que han sido transitados por numerosos caminantes y especies diferentes. Cualquier interpretación es producto de una ramificación del camino. Pero no existe un camino original porque cada interpretación del lector provoca una nueva ramificación.

Con objeto de discurrir sobre el habla y el documento escrito, Jacques Derrida comenta dos mitos platónicos que aparecen en el Fedro.⁷ En uno se describe la fábula de las cícadas, que no comentaremos, y en otro la leyenda de Theuth o Thoth. La discusión comienza cuando Fedro dialoga con Sócrates y éste señala la incompatibi-

lidad entre lo verdadero y lo escrito. Sócrates describe cómo los hombres se abandonan, se ausentan y se olvidan de sí mismos al caer en la tentación del placer y morir en la emoción del canto. En el *Fedro*, Sócrates impugna la escritura porque no es capaz de personificarse. Al respecto argumenta que puede interpretarse erróneamente el hecho que los discursos escritos sean capaces de pensar: "al oírlos o leerlos creéis que piensan; pero pedidles alguna explicación sobre el objeto que contienen y os responden siempre la misma cosa".* El acto de escribir puede ser un fármaco que cura o envenena y por lo mismo se asocia con el abandono, ausencia y olvido del humano frente a su conocimiento. Ante el conocimiento verdadero de una autoscopia y autognosis, Sócrates también descalifica la aventura "narcótica" del mito. Trataremos los efectos narcóticos del texto más adelante.

Para entender la topografía del diálogo filosófico, Derrida señala lo significativo que resulta cada ambiente para evocar un discurso determinado. Lo cual hace pensar en un horizonte del significado donde se establece la importancia de los lugares. En tal contexto podemos referirnos al lugar mitológico como ambiente para propiciar la "autoscopia". Sócrates cuenta entonces la leyenda de *Orithyia*, que al jugar con *Pharmacia*, fue despeñada por *Bóreas* (o viento boreal). De aquí podemos deducir ese desprendimiento del ser causado por el *pharmakon*- droga, medicamento o veneno. En el procedimiento la sustancia del mito se identifica como el *pharmakon*; pero en tanto que funge como agente que separa al individuo de

sí mismo se convierte en la sustancia hipnótica del relato. En tal forma se aceptan los retos del texto, el cual nos invita a experimentar el cambio operado por el espacio mental del otro. El fármaco que recorre las venas del mito es su sustancia misteriosa y el logos autoscópico su contrario; porque para Sócrates el acto de escribir es una "repetición sin conocimiento".⁹

Para nosotros el vínculo entre mito, escritura y narrativa fantástica sitúa al *pharmakon* como la sustancia mágica del relato y el fenómeno autoscópico técnica para observar al propio ser. Cuando el lector ingiere el fármaco del relato, pierde su centro y está en condiciones de desplazarse por los parajes textuales.

Posteriormente Derrida menciona el trabajo que realiza Platón sobre el mito de la escritura. Por conducto de Sócrates se menciona al dios egipcio Theuth, inventor de los números, el cálculo, la geometría y astronomía, el juego de damas y dados, pero más importante que nada inventor de la escritura. Theuth acude a Thamus de Tebas para que los egipcios aprovechen sus descubrimientos. Ante las críticas de Thamus, Theuth responde que los egipcios observarán un acrecentamiento de la memoria. Y agrega "mi invento es una receta (*pharmakon*) para la memoria y la sabiduría".¹⁰

Platón observa cómo el poder de la palabra está en contraste al documento escrito; el *pharmakon* en combate con el logos. Tales oposiciones nos conducen a una cuestión de territorialidad del ser mitológico. Theuth figura como el inventor y el explorador, es decir aquel que debe dejarse a sí mismo para extenderse por el mundo

del conocimiento. Thamus protagoniza al cuestionador, al racionalista y al educador crítico que generalmente ocupa territorios mentales y está dentro de sí mismo.

El logos es un cuerpo que depende de ciertos límites y estructura para establecer su territorio. El cuerpo del logos, en las palabras de Sócrates, tiene un principio y un fin. Más adelante Derrida aclara que el logos se asimila a la figura del padre. Una figura patriarcal que permite el establecimiento del jefe, el capital y los bienes. Una vez arraigado en terreno seguro, la historia paternalista del progreso puede comenzar; el pater como patrimonio y origen de la propiedad, así como de aquello que nos apropiamos. El logos se extiende como característica de lo visible y contra la invisibilidad del texto mitológico y fantástico. Sin embargo, no podemos olvidar al padre solar, luminoso y enceguedor que también oculta. Es un principio oculto, al igual que toda manifestación del poder que protege sus mecanismos de la vista de los otros. Platón adelanta un sistema de oposiciones, que puede provenir del diálogo dramático entre protagonista y antagonista, como el habla/la escritura; vida/muerte; padre/hijo y otras. Todo este sistema se apoya en la estructura del logos. En el sistema de oposiciones impera un orden jerárquico, un centro y un punto de vista privilegiado que define el terreno del logocentrismo. La creación por vía de la palabra se pone en duda por el *Tekhne* (o instrumento) y el *pharmakon* o sustancia que Theuth le presenta al dios de Tebas. Horus y Thoth trabajaban conjuntamente, el primero encarna el pensamiento que

concibe y Thoth el que habla y ejecuta.¹¹ Así es como se formulan los aspectos míticos del *logos*. Un testimonio que se remonta a las fuerzas inconscientes tras el severo semblante del *logos*.

El dios Seth, celoso del poderío de Osiris, participa en su desmembramiento, Isis copula con el cadáver de Osiris y entonces concibe a Horus. Horus arranca los testículos de Seth mientras que éste le extirpa un ojo a Horus. Thoth, el dios cirujano, cura las heridas, repone los órganos; reúne las partes del desmembramiento. Organiza los *enunciados* corporales. Thoth se convierte en dios de la escritura por su conocimiento de los sonidos, cuando la voz se solidifica pasa a convertirse en objeto de la escritura.

Thoth es el dios suplementario, como deidad lunar le corresponde desplazar al sol. Es el dios de varias caras y con el poder de dislocar las identidades. Tal vez en estas características se revela la naturaleza polisémica de la escritura. La mitología de la escritura demuestra esa necesidad de codificar y enmascararse, donde embozarse significa relacionarse con el arte teatral de la representación o el acto de encarnar al personaje. No debe sorprender la complejidad de Thoth, que entre otras identidades adopta la del gran chamán de la medicina; aquel que sabe leer y descodificar al cuerpo.¹² En un chamanismo de la palabra, o sea la palabra como cuerpo, el *pharmakon* es la sustancia mágica que fija la memoria en contraste con la naturaleza efímera del habla.

Otro aspecto del *logos* se relaciona con lo que Freud escribió sobre lo siniestro. Distinguía entre el *heimlich* o aquello que se

define como hogareño y el *unheimlich* que es su opuesto. Esto sugiere la extensión de un terreno por fuera de la seguridad y visibilidad. Un mundo nocturno donde se genera nuestro miedo a la oscuridad. El *logos* que depende de los límites y estructura se asocia al *heimlich*; mientras que el *unheimlich* es el espacio del cuento fantástico. En la larga especulación que hace Freud sobre el término expresa: "Heimlich también tiene el significado de aquello que es oscuro, e inaccesible al conocimiento".¹¹ Este paradójico sentido del término alude al alejamiento del conocimiento y al tránsito al inconsciente. La palabra conserva una naturaleza ambigua y por ello *heimlich* y *unheimlich* llegan a coincidir. Más adelante Freud encuentra otro razonamiento que rinde cuentas sobre esta coincidencia, el *heimlich* forma parte de un material conocido y el *unheimlich* de uno desconocido. Hasta aquí parecería existir una franca incompatibilidad en el significado de una y otra palabra, no obstante aquello que nos provoca temor en el *unheimlich* es algo que hemos reprimido pero que también nos resulta familiar. Nuestra oscuridad es algo de lo que nos percatamos plenamente pero que también resulta inaceptable. El centralismo del *heimlich* es roto por el lado oscuro del *unheimlich* que produce el desplazamiento. Es con el desplazamiento que exploramos, siempre que estemos dispuestos a correr un riesgo. El término expresa que estamos ante lo desconocido; una sensación que nos lanza a un estado de confusión. A menudo se puede crear esta sensación cuando un escritor describe de manera ambigua a un ser humano, pues en forma deliberada se

provoca la sospecha sobre la identidad de un objeto/sujeto. Surge la incertidumbre sobre el objeto/sujeto al no saber si entra en el terreno de aquello que tiene vida o aquello que es inerte; animado o inanimado.

El *unheimlich* es aquella sustancia o *pharmakon* que el *logos* ha querido reprimir. Según Freud "...lo lúgubre procede de algo familiar que se ha reprimido".¹⁴ Una gama de creencias arquetípicas se guardaría entonces en el *unheimlich*. Por creencias arquetípicas nos referimos a toda una manera mágica de pensar al cuerpo. En la literatura fantástica observamos el contraste entre lo que reprimimos o *unheimlich* y lo que podemos trascender. En el fondo se trazan dos espacios que se identifican como el lugar conocido y el desconocido. Freud insiste en la facultad que tiene el escritor al coincidir o apartarse de la realidad y entre otras características de lo fantástico subraya la omnipotencia de los pensamientos. Esa omnipotencia de los pensamientos es una manera de comunicar materialidad a nuestras ideas. Por ello cuando pienso algo, ese fenómeno sucede. Este proceso también acontece en la sustancialidad del *pharmakon*. En este punto es necesario adelantar un texto donde sea factible observar algunos de los conceptos externados hasta aquí; por lo cual tomamos el "Mezzotint" un relato fantasmagórico de M.R. James.¹⁵

El señor Williams, dueño de un museo y coleccionista de dibujos topográficos, recibe del Sr. Britnell un grabado que representa una casa del siglo xix. El grabado de la mansión no parece destacar

en sentido alguno, parece limitarse a la representación de una simple mansión e incluso está desprovisto de figuras humanas. Sin embargo, el Sr. Binks, amigo del coleccionista, le hace notar que existe una figura mirando hacia la casa. Un grabado bastante indiferente va adquiriendo carácter; otra amistad del señor Williams toma el grabado entre sus manos y comenta que la figura humana es bastante grotesca. Pasadas las doce de la noche, hora de la oscuridad y de lo misterioso, el señor Williams se topa con el dibujo; con sorpresa descubre que la figura se ha desplazado y ahora se arrastra hacia la casa. El señor Williams encierra el cuadro en un cuarto, tal como si se tratara de una entidad peligrosa. Si en algún momento surge la duda sobre su estado mental, el protagonista siempre puede constatar lo que observó con el resto de sus amigos. El mezzotint ha cambiado de ser un grabado indiferente a uno muy extraño. Prueba de lo anterior es que al revisarse el dibujo las figuras han desaparecido y ahora aparece una ventana abierta. La escena retorna a su estado de objeto inanimado durante el día, pero se anticipan cambios en la noche. Al llegar la noche la figura del grabado aparece sosteniendo entre brazos a un infante. Desde la primera vez en que el señor Williams recibe el cuadro decide averiguar la procedencia de la mansión, por lo que consulta varios catálogos. Finalmente su persistencia es remunerada y encuentra la casa en una guía de Essex. En el catálogo de la guía se detalla la descripción de la casa y del autor del mezzotint, un tal Arthur Francis. Williams decide consultar a un conocido, el Sr. Green, con

el propósito de informarse sobre las características de la mansión. El Sr. Green está en posibilidades de ayudarlo porque conoce bien las propiedades en dos condados, Essex y Sussex. Es por conducto del Sr. Green que nos enteramos de las singulares circunstancias que rodearon a los habitantes de la casa. Arthur Francis pierde a su hijo y unos años más tarde aparece muerto en su casa. Según se sabe acostumbraba castigar a cualquier intruso que invadiera su propiedad. El señor Gawdy, que antaño fuera el propietario de la mansión, entra a los terrenos del señor Francis y mata a uno de los guardianes por lo que es castigado en las cortes de la justicia. El rumor es que a raíz de este castigo, un amigo de Gawdy decide vengarlo por lo que secuestra y luego mata al hijo de Francis.

La primera parte de la historia nos ubica en el cotidiano y todo lo que se asocia al *heimlich*. El ambiente hogareño alrededor del Sr. Williams es el ideal de comodidad y seguridad; en suma un terreno perfectamente conocido. Ese *heimlich* puede "respirarse" en la descripción de una comodidad hogareña: "Prendió las velas, ya que había oscurecido, preparó el té, y abasteció al amigo con quien estuvo jugando golf (...); y el té se consumió acompañándose con la discusión propia a los golfistas..."¹⁶ Destaca una articulación de todos los pequeños rituales que distinguen al espacio familiar de otro desconocido. En este momento, los rituales son: prender las velas, preparar el té, el juego de golf y las conversaciones de los golfistas.

La casa del Sr. Williams define su ser, pues se trata de un

espacio deliberadamente demarcado. Este espacio demarcado nos conduce al centro de un sistema estable, tanto desde la perspectiva doméstica como de la ontológica. El señor Williams es un personaje que se contiene a sí mismo, todo gira en torno a la presencia que él hace de sí mismo. Su casa es una extensión de este sistema logocéntrico. En un principio la casa del Sr. Williams y el grabado parecen coincidir en un mismo ambiente de orden y normalidad. Pero la casa del mezzotint pronto se ve activada, pasamos del ambiente inanimado y expresamente definido, característico de cualquier grabado a una improbable y mágica animación. Pero lo probable sólo tiene cabida en esa dimensión del logos que ahora se contraviene. En esta situación la atención es alertada ante un fenómeno extraño donde el *pharmakon* puede liberarse. Williams encierra el cuadro y con esta conducta repite lo que el ser humano hace con el animal salvaje. El zoológico es un espacio donde el animal queda desarraigado de su ambiente y penetra en uno artificial. Análogamente Williams pretende detener el aspecto *unheimlich*, salvaje y animado del cuadro. El narrador explica que el Sr. Williams. "toma el cuadro por una esquina y lo transporta a través del pasillo a otras habitaciones. En ese lugar lo guarda bajo llave en un cajón y echa cerrojo a la puerta del cuarto".¹⁷ Podemos constatar la animalidad del cuadro, por la manera en que Williams sostiene el cuadro; su conducta nos hace recordar lo que hacemos cuando sostenemos algo sucio. Es necesario encerrar al cuadro, como si éste tuviera la capacidad de escapar.

Es evidente que el mero ambiente de la casa de Williams no bastaría para activar el *pharmakon*. El escritor obliga al lector a adoptar los extraños eventos que se desarrollan en el cuadro, lo que significa aceptar ciertas convenciones por fuera de la realidad que conoce, y en esta forma estar en condiciones de abandonarse al ambiente narcótico del *pharmakon*. Este proceso se activa así:

"En la mitad del patio frente a la casa desconocida había una figura cuando a las cinco de la tarde no había figura alguna".¹⁸ Un cuadro dotado de una sustancia viva, pertenece al ámbito del *unheimlich*.

Resulta indispensable apuntar que existe una *interespecialidad* entre la casa conocida y la desconocida. Pero es con la desconocida del mezzotint que se contraviene el tranquilo equilibrio de Williams. La *interespecialidad*, o infiltración de un espacio en otro es una extensión de la intertextualidad.

Al revisar espacios físicos es imposible omitir los espacios psíquicos, en tal estado es que el Sr. Williams está obligado a procurarse la ayuda de sus amigos para no perder la razón. Esta circunstancia nos regresa a ese esquema de centralismo en Williams, que ante la angustia de perder el centro de su razón se protege con el testimonio de sus amistades y valida lo que ha logrado percibir en el cuadro. Los eventos del cuadro se logran infiltrar en el grueso caparazón racionalista de Williams, pero como éste resguarda su *heimlich* a toda costa, no permitirá el desplazamiento de su razón.

En un principio destacábamos la topografía del discurso filosófico, ahora podemos extender el concepto a una topografía o lugar donde se propicia el ambiente fantástico. Como lectores experimentamos dos estructuras temporales contrastantes, una corresponde a las actividades del señor Williams y sus amigos; otra pertenece al lento desarrollo de la escena en el grabado. Estas estructuras permiten un desdoblamiento en el lector que es capaz de proyectarse en el mundo de Williams y en el ambiente del cuadro. Incluso podemos argumentar que existe una experiencia parecida a la conciencia en el mundo de Williams y una experiencia onírica propiciada por el cuadro. Estos acontecimientos instrumentan la animación del cuadro. "La ventana que estaba abierta, ahora estaba cerrada, y la figura nuevamente estaba en el patio: pero esta vez no se arrastraba sigilosamente sobre manos y rodillas. Ahora estaba erguida y dando pasos rápidos, y largos hacia el frente del cuadro".¹⁹

El autor plantea una progresión de acontecimientos que van desde la ausencia de figuras en el cuadro hasta la presencia de una. Este personaje se desplaza y logra entrar a la casa, sin embargo su avance depende de dos circunstancias: que sea vista por Williams y sus amigos, y otra es que su actividad se limita a la noche. El movimiento en el cuadro se sujeta a una presencia capaz de percibir los cambios y en este sentido evoca un repertorio de sensaciones en el lector. El desarrollo temporal dentro del cuadro es muy lento porque depende de un estado peculiar de ánimo, o sea esa sensación ambigua que nos satura durante la noche. En algún

momento en que la figura retorna al cuadro, parece sostener a un infante entre brazos. Cuando los amigos vuelven a observar el cuadro se percatan que todas las figuras han desaparecido. El movimiento en el cuadro se detiene cuando las circunstancias que rodeaban a los inquilinos se han aclarado. Esto se explica dado que el *unheimlich* se encuentra activo cuando existe una eventualidad misteriosa. En tal condición pueden darse los desplazamientos ontológicos; en un caso será porque el personaje ignora sus circunstancias, en el otro porque el lector siente un estado de gran incertidumbre. Estos desplazamientos facultan un desarrollo textual porque se producen cambios en el ser del protagonista y del lector.

Conforme conocemos más sobre la casa y sus habitantes, el *pharmakon* queda progresivamente más diluido y perdemos la sensación de *unheimlich* para regresar a nuestro centralismo. La casa en el mezzotint está animada por una organicidad, a ello obedece que podamos hablar de su memoria. La casa guarda esta memoria en su propia historia y simbología. El *unheimlich* mitológico de la casa del mezzotint se vincula a otras casas embrujadas y sagradas.

Para recorrer analíticamente la estructura mitológica de la casa hay que distinguir entre la casa, como espacio doméstico y el templo como espacio sagrado. Sobre el espacio sagrado cabe mencionar que desde tiempos remotos había una asociación entre la escritura y los templos. En los templos de la antigua Mesopotamia se albergaban escuelas para aprender a escribir. El templo mismo toma el símbolo del acto escrito. La torre de Babel figuraba como una

construcción o escritura que al intentar llegar al cielo debía destruirse. Según la leyenda, hubo un tiempo en que los humanos compartían una sola lengua pero al desplomarse Babel privó la confusión. Leyes invisibles impedían enfrentarse al logocentrismo de Yahvé, destructor de la torre y responsable de la confusión. Los constructores habían probado su autonomía y salieron de sus límites, así fue como la torre de Babel llegó a simbolizar la confusión como castigo para los seres humanos.

Derrida advierte el vínculo entre *biblia* y *pharmaka*, como un puente que nos remite al libro y a la droga.²⁰ Esa droga que nos introduce a un estado donde el exterior se confunde y el lector se concentra. Acaso el logocentrismo de Yahvé resulta amenazado por el sistema comunicativo que los constructores adquieren al erigir la torre de Babel. En un camino similar la verdad hablada entra en conflicto con el *pharmakon* del mito; esto es si recordamos las disertaciones platónicas. Hemos apreciado cómo el desarrollo textual está ligado a un espacio sagrado que al fin de cuentas corresponde con las características *unheimlich* del *Mezzotint*. La casa expresa una condición particular del ser; el lugar donde moramos representa nuestra existencia en lo cotidiano y otra casa es el lugar donde opera la autoscopia. La torre de Babel y el *Mezzotint* son los lugares legendarios que siempre estuvieron abiertos para emprender un acto de concentración al margen de lo permitido por las leyes de la normalidad; son los espacios que siempre estarán fuera de los límites aceptados.

Retornando a la simbología del espacio doméstico es útil saber que el círculo y la cuaternidad forman parte del sistema simbólico. Según Jung, este motivo significa el reconocimiento del ego "en la dimensión más amplia del ser"; después agrega que "denota [la] concentración y preocupación con el centro, concebido como centro del círculo y formulado como punto".²¹

La simbología de la construcción, como manera de salirse de los límites explica otra dimensión del *unheimlich*; mientras que la simbología de la casa implica las características logocéntricas del *heimlich*. Entre estos contextos simbólicos ubicamos el grabado de la casa como *unheimlich* en el ambiente *heimlich* de la casa del señor Williams. Análogamente, podemos situar la escritura del *Mezzotint* en el terreno del *unheimlich*. Esto significa que dentro del *mezzotint* corre el *pharmakon* y el conjunto de fenómenos que ponen en movimiento los contrastes que hacen posible el desarrollo textual.

Los diversos materiales que recolectamos nos orientan hacia la definición de dos lugares: la parte hogareña o familiar y la zona misteriosa o lúgubre. Sabemos que dentro de una mitología prehistórica los cazadores del neolítico buscaban lugares escondidos y de difícil acceso para practicar su magia pictórica. Los animales que representaban sobre las paredes interiores de las cuevas exhibían numerosas heridas. Tal vez con esta cacería pictórica preparaban una cacería exitosa. Estos santuarios o casas sagradas delimitan un espacio inaccesible a lo doméstico. Evidentemente, presenciamos una

magia de la inscripción o escritura mágica. Al interior de estos lugares inhóspitos el humano se reúne mágicamente con el animal y por ello elige un espacio muy retirado del ámbito doméstico. La cacería pictórica es por lo demás una instancia clara de la omnipotencia del pensamiento, a través de la cual el pintor animaba mágicamente a los animales. En suma existe una dialéctica entre lo que encontramos dentro del espacio doméstico y lo que se extiende afuera. Sin embargo, dentro y fuera quedan inscritos en esa realidad corporal que incluye nuestra percepción y nuestra subjetividad. Nuestra percepción captura las señales de un mundo externo y con nuestra subjetividad habitamos nuestro universo interno. Nuestra casa corporal se desdobra como el *Mezzotint*, pues es en el grabado donde se escenifican los fenómenos fantásticos; durante el sueño nuestra casa corporal está expuesta al *unheimlich*.

Los términos de *heimlich* y *unheimlich* sugieren una relación con otras especies en tanto que aluden a la territorialidad. Entre primates, por ejemplo, la delimitación de una "propiedad" se sostiene a través del combate contra machos intrusos. El propietario de un territorio se irrita fácilmente en su comarca pero en la medida que se aleja de la misma es cauteloso y huye si algún macho lo enfrenta. El factor territorial tiene consecuencias peculiares: "Si un grupo de chimpancés viaja por áreas periféricas, demuestran una conducta tensa y nerviosa en actitudes mucho menos confiadas que al [deambular] en su propia área..." Estas emociones van acompañadas de otras señales: "Despliegues sonoros, fuertes jadeos ulu-

lantes y [golpes] redoblantes [en el pecho] intercambiados entre tropas de machos de comunidades vecinas, acompañados de despliegues agresivos ritualizados, [con el propósito de que] miembros de ambos lados se retiren sin conflicto..."²²

Si pudiéramos imaginar estudios multidisciplinarios entre la modalidad del relato fantástico y la primatología, una de las preguntas sería "¿Qué factores etológicos tiene el cuento de fantasmas?" A lo cual podemos responder que el *unheimlich* sugiere una extra-territorialidad de la psique, o sea un afuera misterioso y peligroso que se representa por el cuento de fantasmas. En cuanto a el *unheimlich* en la conducta de primates se sabe que el encuentro de machos en un territorio indefinido provoca una gran angustia. Estos conflictos deben haberse presentado en los albores de la humanidad y pudieron generar los cimientos más profundos de nuestra psique.

Es oportuno mencionar que Freud argumenta que: "mientras mejor orientada una persona en su medio ambiente, lo menos dispuesta a sufrir la impresión de algo [inquietante o] misterioso en referencia a objetos o eventos dentro [del espacio.]"²³ La observación de Freud define una "espacialidad", que en términos etológicos o de conducta animal podemos analogar a "territorialidad". El macho, dueño de su territorio, goza de una intimidad donde cada árbol, piedra o sendero le resultan familiares. El macho que se aleja de su territorio corre el riesgo de involucrarse en un combate peligroso. De manera análoga el individuo que se aleja del ámbito que

le es conocido puede enfrentar amenazas invisibles o fantasmagóricas.

El despliegue sonoro y las agresiones teatralizadas o ritualizadas entre chimpancés sirven para establecer un balance entre tensiones muy grandes. Nuestros cuentos de fantasmas y de terror pueden estar cumpliendo con funciones análogas. Una función etológica de las actividades representacionales es la de procurar una adaptabilidad al entorno. Esto implica que como animales que somos debemos convertirnos en especialistas sobre las condiciones específicas de nuestro entorno; con lo cual podemos reflexionar que la ritualización del terror fantástico permite una adaptación a las angustiosas situaciones de terror en nuestro cotidiano.

La territorialidad puede tener orígenes biológicos muy singulares. Personas ciegas y sordas de nacimiento pueden discriminar entre amigos y desconocidos a través del olor que despiden.²⁴ Lo interesante es que estas personas desarrollan un gran temor a los desconocidos, así tenemos que existe un *unheimlich* proveniente del sistema sensorial. Lo anterior hace pensar que nuestras "casas y territorios" se extienden por toda nuestra superficie y psique corporal. La ritualización de lo fantástico cumple con un cometido de comunicación simbólica sobre un comportamiento que hemos reprimido.

El escritor elabora un movimiento de sus emociones y lo incluye en el texto. En algunos relatos se trata de atrapar al lector con una descripción muy emocionante, esto quiere decir que el lector va a sentir cómo palpita su corazón o la sensación de que se

le seca la boca. Esta manera de incluir una parte del cuerpo en el texto es lo que denominamos como "gestualidad literaria". El gesto es la reacción corporal de un individuo con su medio ambiente. La gestualidad literaria es un concepto que se refiere a señales muy intensas en un relato determinado y que permiten llamar la atención del lector. La gestualidad literaria produce un movimiento subjetivo en el lector, como lo veremos posteriormente. A través de la gestualidad literaria notamos un desplazamiento en nuestra emotividad, tal como lo ilustra el estado de suspenso; estos aspectos explican el cambio que se opera en nuestro ser durante la lectura de un texto. Una de las características de nuestra gestualidad literaria es exagerar y representar como violentos aquellos temores que hemos "conquistado" con nuestra racionalidad. Fenómeno que podemos analogar también con el intercambio de señales ululantes entre dos tropas distintas de chimpancés. La gestualidad literaria puede ejemplificarse con las historias de fantasmas, donde las personalidades fantásticas a menudo tienen un efecto "exagerado" sobre nuestra emotividad. Este efecto tiene el propósito de bajar nuestras defensas racionalistas. Cuando aparecen las figuras fantásticas siempre se encuentran en situaciones extremas; así como puede apreciarse en el "Mezzotint" donde la misteriosa figura del cuadro escenifica el acto violento del rapto.

Para retomar los factores etológicos del cuento fantástico, hay que comentar someramente algunas aportaciones electroencefalográficas. Hay una actividad cerebral que se identifica bajo el nom-

bre de ritmos alfa y que se relaciona al sentido de la vista. Habitualmente estos ritmos nos visitan cuando mantenemos cerrados los párpados y pasamos a un estado de inmovilidad. Los ritmos alfa no son exclusivos al ser humano pues también se presentan en chimpancés y otros monos. Podemos analogar algunas características de la movilidad en la gestualidad literaria a una función de los ritmos alfa, puesto que en la región donde ocurre la actividad alfa existe una red neurológica que regula la sensibilidad y motricidad corporal. Este fenómeno rinde cuentas sobre una motricidad subjetiva, o para ser más explícitos, nos aclara esa posibilidad de desplazamientos imaginarios que un texto nos invita a realizar. Nuestra disponibilidad a ser absorbidos y narcotizados por el *pharmakon* también pudiera encontrar eco en los ritmos alfa. Una persona está en condiciones de entrar en un estado alfa aun conservando los ojos abiertos, a condición que sepa entrar a un estado meditativo. Durante estos eventos mentales el pensamiento se concentra sobre un objeto único, por lo que los ritmos alfa se arraigan al instante de mayor identificación con el objeto. En la inteligencia de que el *pharmakon* nos procura un desprendimiento subjetivo, el proceso anterior puede importarse al objeto del relato que demanda un alto grado de concentración en el lector.

El relato fantástico está cercanamente emparentado con el sueño, hasta puede afirmarse que es su correlato biológico. Un ser humano atraviesa por varias fases cuando se retira a descansar: la fase del sueño ligero, la del mediano, la profunda y la

paradójica; pero es sólo en esta fase cuando realmente soñamos. No es sorprendente que durante la fase paradójica exista una condición electroencefalográfica que evoque el estado de vigilia. Es pertinente anotar que el humano goza de un sueño muy profundo, dentro de cuya fase paradójica ocurren las ensoñaciones; este fenómeno es posible gracias a la manera en que los humanos tradicionalmente hemos protegido nuestro cuerpo y reposo. Reiteramos en este contexto la noción del *heimlich* en el sentido de albergue, hogar o zona protegida de ataques externos; noción que por demás se justifica en el pasado de nuestra especie. En estudios comparativos sobre las facultades oníricas en otras especies, se ha indicado que el chimpancé es de los pocos animales que gozan de oportunidades similares a la humana; sin embargo, su sueño es más ligero en virtud de que al dormir su cuerpo está más expuesto. La capacidad de sueño paradójico en seres humanos propicia una oportunidad para restaurar la actividad representacional. Aquí consideramos la restauración de la actividad representacional como requisito necesario para la activación de los procesos imaginarios. En estos terrenos internos nuestro ser experimenta aquello que posiblemente no se atreva a realizar durante su actividad habitual.

En apoyo a lo anterior, se ha comprobado que el sueño cumple con una función que brinda equilibrio para nuestra existencia psíquica y afectiva.²⁵ El fenómeno de "restauración representacional" tiene un correlato biológico por el hecho de que la cantidad de sueño paradójico afecta los niveles de maduración en el sistema

nervioso central.²⁶ El sueño cumple con una tarea terapéutica que puede extenderse a los ejemplos más logrados del cuento fantástico. Esta función puede efectuarse en tanto tengamos en mente algunos episodios de la ensoñación como ejemplos naturales de una escritura fantástica. Los episodios oníricos se manifiestan a través de un estado rítmico, visiblemente excitado, de gran parte de neuronas dentro de las que también se incluyen las neuronas motoras. Estos episodios oníricos están relacionados a una intensificación en la actividad subjetiva que corresponde a la función de los ritmos alfa. Recordemos que donde se presenta la actividad alfa hay una red neurológica que regula la motricidad corporal. Si a lo anterior agregamos que las neuronas motoras observan una visible excitación durante los episodios oníricos entonces se hace más claro el mecanismo de activación subjetiva. Los ritmos alfa se activan cuando pasamos a un estado de reposo meditativo, esto significa que ocurre una desintensificación en la actividad física. Sin embargo, ante esta escena de reposo hay que agregar otra que conlleva una actividad subjetiva. La gestualidad literaria también manifiesta una intensificación de la actividad subjetiva en el lector. El funcionamiento de las neuronas motoras guarda equivalencias con la gestualidad literaria y los efectos exagerados que las personalidades fantásticas tienen sobre nuestra emotividad. Si los parámetros comparativos parecen desmedidos considérese que los episodios oníricos han sido calificados como "tormentas cerebrales".²⁷

En este capítulo establecimos el funcionamiento del *pharmakon*

que confiere identidad a una sustancia del relato fantástico; acaso también se establece una filiación entre la escritura, el mito y el relato fantástico. Esta sustancia permite una apertura de nuestro ser a otras posibilidades de percibirse y a diversas maneras de experimentarse. Estos fenómenos se desarrollan en una topografía fantástica manifiesta en la leyenda de *Pharmacia* y en el cuento del *Mezzotint*. Dentro de estos espacios ficticios los conceptos de *heimlich* y *unheimlich* explican las características de nuestro espacio interno y externo. Con objeto de observar la intertextualidad en nuestra experiencia de la casa pasamos a la revisión de una serie de modelos referenciales que nos ubican en las moradas sagradas del mito. Si lo anterior nos remite a la historia de una infiltración que transporta toda la carga de eventos misteriosos, desde la topografía fantástica a las casas embrujadas, también tenemos que abordar una historia natural del cuento fantástico. Dentro de esta historia natural observamos algunos fenómenos de nuestra corporalidad que se aprovechan en una animación fisiológica del cuento fantástico. Una razón de peso para trazar esta breve semblanza de una historia natural del cuento fantástico - relacionándolo con los episodios oníricos - es que la misma norma que define al sueño como estimulación endógena, se aplica al cuento fantástico que también ejerce una estimulación endógena sobre el lector. Es cierto que esta activación puede presentarse en cualquier manifestación de la ficción, pero el estímulo onírico/fantástico guarda una relación más cercana; ésto se debe a los cambios corporales, espaciales y de

objetos que observamos en esta modalidad (fantástica) a diferencia de otras formas de ficción. Un ser humano puede transformarse en otro ser; el espacio de nuestro cotidiano puede poblarse de entidades fantasmagóricas; un objeto puede adquirir vida propia. Estos son algunos rasgos que van acercando el estímulo onírico al fantástico. Los cambios que sufre el lector sobre su cuerpo ficticio resultan mucho más pronunciados que si se estuviera imitando la realidad; porque en toda lectura existe una proyección corporal al terreno del relato. El estado de excitación neuronal durante los episodios oníricos es análogo al estado de exaltación o "gestualidad literaria" que busca el escritor de cuentos fantásticos. En tanto estemos dispuestos a considerar seriamente la evidencia neurobiológica sobre el sueño es necesario apreciar el papel etológico que ha tenido el cuento fantástico sobre nuestro equilibrio y supervivencia interna.

NOTAS

1. Cfr. Aristóteles, citado por Joan P. Couliano, "History of Phantasy," *Eros and Magic in the Renaissance*, trad. por Margaret Cook con una introducción de Mircea Eliade (Chicago and London: The University of Chicago Press 1987).
2. Cfr. Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Col. Points (Paris: Éditions du Seuil, 1970).
3. T. Todorov, "Définition du fantastique", *Introduction...*, p.30.
4. Todorov, "Définition du fantastique", p.31.
5. Tzvetan Todorov, "El Discurso Fantástico," *Introducción a la Literatura Fantástica*, 2^{da} edición, trad. Silvia Delpy, (México: Premia editora, 1981) p.62.
6. Todorov, "Los temas de lo fantástico: Introducción," *Introducción a la Literatura Fantástica*, p.73.
7. Platón, citado por Jacques Derrida, "Plato's Pharmacy: The father of Logos," *Dissemination*, trad., intro., y notas por Barbara Johnson, (Chicago: The university of Chicago Press, 1981.)
8. Platón, "Fedro o de la Belleza: Sócrates-Fedro," *Diálogos: Apología de Sócrates, Eutifrón, Fedón, Simposio, Fedro*, (México: Universidad Nacional de México, 1921) p.434.
9. Sócrates, citado por Jacques Derrida, "Plato's Pharmacy: The father of Logos," p.74.
10. Theuth, citado por J. Derrida, "The father of Logos", p. 75.
11. Este concepto figura en *La Religión égyptienne*, Jacques Vandier, citado por Jacques Derrida en "The Filial Inscription," *Dissemination*.
12. Para diseñar un acercamiento entre el cuerpo, el mito y el cuento fantástico tomé como modelo: "Plato's Pharmacy," *Dissemination*, J. Derrida, trad., introducción y notas por Barbara Johnson.
13. Sigmund Freud, "The Uncanny" en *Art and Literature: Jensen's 'Gradiva', Leonardo da Vinci and other Works*, The Pelican Freud Library, Vol. 14 (London: Penguin Books, 1988), p.346.
14. Freud, "The Uncanny," p. 370.
15. M.R. James "The Mezzotint," *The collected ghost stories of M.R. James*, 8a. Ed. (London: Edward Arnold, 1949).

16. M.R. James, "The Mezzotint," p.40.
17. M.R. James, "The Mezzotint," p.43.
18. M.R. James, "The Mezzotint," p.43.
19. M.R. James, "The Mezzotint," p.50.
20. Cfr. J.Derrida, "Plato's Pharmacy: The Father o Logos."
21. C.G. Jung, "The Structure and Dynamics of the Self" *Aion: Researches into the Phenomenology of the Self*, trad. F.C. Hull, eds. Herbert Read, Michael Fordham y Gerhard Adler, vl.9,II, de *Bollingen Series XX: The Collected Works* (New York: Pantheon Books 1959) p.224.
22. Jane Goodall, "Discussion: Are chimpanzees territoria?" *The Chimpanzees of Gombe: Patterns of Behavior*, (Cambridge, Massachusetts, London: The Belknap Press of Harvard University Press, 1986) p. 524.
23. S. Freud, "The Uncanny," p. 341.
24. Cfr. Irenaüs Eibl-Eibesfeldt, "Les universaux du comportement et leur genèse," *L'unité de l'homme: 1. Le primate et l'homme*, trad. Yvonne Noiret, editores E. Morin, M. Matelli-Palmarini (Paris: Éditions du Seuil, 1974).
25. Cfr. Henri Gastant y Jacques Bert, "Primates, anthropoïdes et humains: les traits électroencéphalographiques communs" *L'unité de l'homme:2. Le Cerveau humain*.
26. Cfr. Michel Jouvet, "Neurobiologie du rêve" *L'unité de l'homme: 2.*
27. Jouvet, "Neurobiologie du rêve," p.105.

CAPITULO 111

HACIA UN ESQUEMA MENTAL DEL CUERPO: ROUSSEAU

JARRY, APOLLINAIRE, LOS DADAÍSTAS Y SURREALISTAS

La consecuencia conceptual más importante de situar al cuerpo como instrumento crítico en una modalidad particular de lectura, donde el mundo narrativo se ordena de acuerdo a distintos elementos orgánicos, es trazar una teoría somática. Este trazo se inicia en el capítulo pasado en el que discutimos sobre una sustancia del texto. Ahora, en esta fase del trabajo seleccionamos en la literatura e imaginación fantástica aquellos elementos para ejecutar un análisis somático que se presentan en la literatura, pintura y teatro. Estas formas de representación, en la imaginación fantástica, coincidieron en el dadaísmo y surrealismo.

El proyecto somático es lanzar imaginariamente al cuerpo hacia un universo narrativo, pictórico y dramático. La consecuencia de este desplazamiento fragmenta al cuerpo. Contra la imagen de un cuerpo completo y coherente se yergue uno fragmentado y abierto a ser explorado en su sustancia mágica, tradicionalmente negada por otras expresiones estéticas. En el capítulo precedente aludimos a ciertas acciones para establecer un refugio familiar en el terreno inquietante del mundo fantástico, este ordenamiento coincide con expresiones estéticas convencionales. Del ordenamiento pasamos a la turbulencia para presentar a Rousseau, Apollinaire y Jarry como verdaderos precursores del desorden. Este desorden toma lugar en la representación somática dentro de la pintura, la poesía y

el teatro.

En este análisis comprobamos que la sustancia fantástica tiene la propiedad de convertir al texto en un instrumento para producir turbulencia. La proyección consciente o inconsciente del cuerpo sobre el objeto creado activa un ambiente inquietante, pues en nuestra sociedad se prefiere ocultar e inmovilizar al cuerpo. Los creadores que mencionamos sacaron al cuerpo de su escondite y lo expusieron a la pintura, a la poesía y al teatro. El ordenamiento convencional de la expresión estética provoca el nacimiento de un discurso iconoclasta. El logos de la expresión convencional que niega el discurso iconoclasta no puede impedir que éste salga con la intención de desorganizar el texto. Este discurso puede representar la parte más creativa y compleja de la sustancia fantástica.

En un intento por analizar al cuerpo como principio estructural de toda expresión representacional, es necesario distinguir tres movimientos básicos: la construcción, la turbulencia y la reconstrucción del cuerpo como texto. Dentro de éste, así como de otros capítulos enfocamos nuestra atención sobre la manera particular en la que cada escritor elabora una concepción del mundo que lo rodea. Esta forma particular de describir el mundo se filtra en una reconstrucción del ser y sus percepciones que identificamos bajo el concepto del cuerpo como texto. Cada autor debe procurarse un cuerpo ficticio que opera como vehículo para experimentar el mundo particular que inscribe en el relato.

En la construcción corporal observamos un conjunto de elementos que se refieren a nuestra forma de ser y lo que nuestra cultura

considera como aquello que nos relaciona el uno con el otro. Anhelamos un centro que tenga el poder de explicar y dirigir el cuerpo hacia una dirección determinada. Este movimiento pone de manifiesto un intento de ordenar los discursos conscientes e inconscientes, en forma análoga al ordenamiento pictórico que atrae todas las figuras al "ojo central" del espectador.

En planteamientos que revisamos anteriormente, el relato fantástico a veces establece las convenciones de un mundo ordenado por la realidad para luego desorganizarlo con elementos fantásticos que rompen con el ordenamiento original. Esta práctica provoca una turbulencia que se divorcia de la normalidad. A menudo deseamos que nuestros esquemas corporales coincidan con el ordenamiento que la ciencia procuraba establecer sobre la naturaleza turbulenta del ser vivo. Actualmente la ciencia aborda estudios sobre la turbulencia, o sea, las causas tras el caos y desorden en varios sistemas ordenados. Una instancia es aquella que ocurre cuando formamos una bola de papel que comprimimos. El papel es un objeto de dos dimensiones, pero a medida que lo comprimimos se acerca progresivamente a un objeto de tres dimensiones.¹ En el ejemplo anterior detectamos un desorden que afecta las dimensiones del objeto y genera un caos en los dobleces del papel. En forma análoga presentamos al cuerpo como un sistema ordenado, que al ser atacado por una enfermedad entra en estado caótico. Cada vez en mayor proporción nuestros cuerpos entran en estados turbulentos provocados por las formas de vida y de ser en nuestras ciudades.

A todo esto aludimos cuando examinamos la noción de una escri-

tura corporal de la turbulencia. La escritura corporal de la turbulencia rompe con la ilusión del cuerpo unitario/completo y por ende con la centralidad. La escritura corporal corta el flujo automático de la construcción corporal. Ya que en la escritura corporal figuran interrupciones y separaciones -propias de la puntuación- desaparece un centro privilegiado que explica y dirige los destinos del cuerpo. La ilusión de cuerpos perfectos debe cotejarse con nuestra memoria corporal. A través de esta memoria se emprende la escritura corporal que se opone al mito del cuerpo perfecto con el que la sociedad comercia. El cuerpo esbelto, que puede habitar las prendas de la gran moda y los seres musculosos que lo tienen todo son entidades vacías que ornamentan al producto que venden; son cuerpos sin la puntuación de la memoria e individualidad humanas. En la trayectoria turbulenta presenciamos una corporeidad en crisis cuyas fronteras psíquicas y físicas están rotas y su irregularidad parece conducirla al caos. Sin embargo, no nos preocupan las connotaciones negativas que generalmente acompañan a términos como crisis y caos, sino que aludimos a una etapa en la historia del cuerpo en la que admitimos su complejidad por conducto de nuestra memoria.

La antropología de la representación aborda la etapa reconstructiva, y es su propósito indagar las causas por las que existen diferentes discursos corporales, la repercusión de diversas actitudes conceptuales sobre una cultura del cuerpo y el espectáculo del texto mítico. La mitología en los grupos tribales y la litera-

tura fantástica es el espacio donde se representan los orígenes y aspectos mágicos del cuerpo. Aquí se relatan las historias de cuerpos que escapan los límites de la realidad causal y buscan una realidad experimental y exploratoria, aquella realidad que abre el texto.

Este capítulo no cubre los tres movimientos del análisis propuesto, (construcción, turbulencia y reconstrucción) sino más bien establece el terreno en el que se presentan los primeros elementos de una construcción y turbulencia. La reconstrucción se revisará posteriormente para abarcar un repertorio de alternativas que nos obliguen a pensar el cuerpo a través de las voces de otras culturas. Los tres movimientos muestran un instrumento orgánico que pasa por estas fases durante y después de una enfermedad o crisis emocional. Recordemos cómo una enfermedad puede ocurrir al negar aspectos de nuestro ser. Asimilamos discursos destructivos que nuestra constitución somática reconoce como elementos turbulentos causantes de la enfermedad. La reconstrucción interviene en el momento en que el cuerpo comprende los elementos de turbulencia y se restaura la calma. Pero la turbulencia también nos permite salir de la calma para aprender algo del entorno mental y físico del ser. La construcción y la turbulencia coinciden en el cruce entre el cuestionamiento de viejos moldes y el surgimiento de nuevos organismos. En este sistema los moldes aceptados caen y ponen en crisis a todos aquellos que los sustentaban.

TEXTUALIDAD PICTORICA EN ROUSSEAU

Al iniciarse este siglo destacan tres figuras, no sólo por la amistad que los ligaba sino por la similitud en sus convicciones artísticas: Henri Rousseau, Guillaume Apollinaire y Alfred Jarry, mismos que se concretan como precursores de una mitología corporal. El concepto mitológico necesariamente toma su material de las fuentes originarias y de la explicación de tradiciones. Según Barthes, el mito es un habla que puede conformarse de escrituras y significaciones.² Consecuentemente la mitología corporal comprende un sistema de comunicación y un conglomerado de tradiciones o testimonios de nuestra memoria.

La ventana pictórica que nos abre Rousseau muestra la visión de un creador que acaba de descubrir su universo interno. Intenta pintarlo con lujo de detalles realistas, pero su necesidad de emprender la aventura lo arroja al mundo de los sueños. El simulacro de la realidad está poblado por animales y personajes de culturas remotas.

Rousseau tuvo la suerte de tener como cronista a Guillaume Apollinaire. El escritor descifra a Rousseau para construir su mito. Según se cuenta, Rousseau trabajaba como aduanero y al encontrarse un día con Alfred Jarry, éste le asegura que en su cara está escrito que es un pintor. Ambos se retiran para proyectar el primer cuadro que se llamará Adán y Eva. Cuando los superiores de Rousseau descubren su ausencia es acusado ante un tribunal; allí implora hacer un retrato de la mujer del juez a cambio de su libertad.

Apollinaire y Jarry ejercieron gran influencia sobre el desarrollo pictórico del aduanero. En este sentido, al lenguaje de Rousseau se incorporan los de Jarry y Apollinaire. Los nexos entre Rousseau y Jarry parecen resolverse en el cuadro *Portrait de Jarry* que se expone en abril de 1895 en el *Salon des Indépendants*. Este retrato que Rousseau obsequió a Jarry lamentablemente ha desaparecido. Sin embargo es el prototipo de un cuadro/cuerpo mitológico. En la revista *Temps* se presenta la siguiente descripción: "En el balcón donde aparece el poeta sentado, un buho y un buho de granja le acompañan". Pero otra publicación, *L'Idée moderne*, informa que: "El poeta estaba sentado y vestía de negro. Lo rodeaban aquellos animales que él prefería: el buho y el camaleón".³ Dentro de la incertidumbre del cuadro, tal vez resulte interesante recordar que el buho en China era el emblema de la pólvora. El pájaro era consagrado a los herreros, su imagen se remontaba a los fabricantes de espadas y espejos mágicos. El cuadro no tiene más remedio que convertirse en espejo mágico. En la tradición galesa el buho forma parte de los ancestros del mundo, considerados como portadores de la sabiduría y experiencia.⁴ En cuanto al camaleón se refiere la mitología europea le destina un papel de intermediario entre el hombre y las fuerzas astronómicas. Tanto la cabeza como el gajate solían quemarse con encina para controlar la lluvia y los truenos.⁵ Es probable que esta simbología cumpliera con los intereses ocultistas que Rousseau y Jarry compartían. En todo caso nos referimos a un cuadro mitológico no sólo por su contenido sino también por

las leyendas o historia que generó. Según cuentan, Jarry, sin lograr distinguirse a sí mismo de su personaje Ubu, confunde el lienzo con un tiro al blanco, y en una furia delirante lo agujera a balazos. La leyenda no se detiene aquí, según André Salmon, el destino del cuadro a manos de Jarry fue que: "Temiendo lacerarse [esto es, a su retrato] por un torpe movimiento de su paraguas, se recortó a sí mismo con mucho cuidado y se guardó enrollado en nuestro escritorio Colbert de madera blanca".⁶

El cuadro es un objeto dotado de vida como el autorretrato *Moi Môme* que atraviesa por varios cambios. Al pasar del tiempo Rousseau le agrega una condecoración que recibe, borra su nombre para agregar el de dos mujeres que le fueron muy cercanas. En tal manera el cuadro se convierte en una parte activa de sí mismo, en la extensión de su ser. Por lo que relatara André Salmon se sugiere una relación simbiótica entre Jarry y su retrato así como la relación entre el pintor y *Moi Môme*. Es con *Moi Môme* que surge el concepto pictórico del cuadro-paisaje. La técnica del retrato procura atenuar los detalles del fondo, de manera que el observador se vea obligado a concentrar la atención sobre la cara del retrato. La visión personal de Rousseau consistía en anexar el retrato al paisaje y, con este recurso, revelar la atmósfera muy personal de aquel a quien retrataba. Estos principios también operaban en el cuadro que pintó para Jarry y Apollinaire. Posteriormente comentaremos ciertos esbozos del simultaneísmo como aquellas partes que entran en relación una con la otra. Estos principios apollinerianos se asemejan

al concepto del cuadro-paisaje pues en ambos existe una interpenetración entre sujeto y objeto.

Una dimensión inexplorada en los estudios sobre Henri Rousseau es el cuadro como texto. Este aspecto puede analogarse a lo que más adelante Apollinaire desempeña con el poema pictórico. *Le rêve* se consagraba a *Yadwigha* o *Clémence*, primera esposa de Rousseau. El extraño nombre de *Yadwigha* ubica a la mujer en el mundo fantástico del cuadro y la hace abandonar el cotidiano de *Clémence*. El cuadro-texto enuncia su contenido así:

Yadwigha en un bello sueño
Se durmió dulcemente
Al escuchar el sonido de una gaita
Que tocaba un encantador bien intencionado
Mientras la luna reflejaba
Sobre los ríos los árboles reverdecientes,
Las serpientes salvajes prestaban atención
A los tonos alegres del instrumento.'

El ambiente exuberante del cuadro tenía que acompañarse de un texto y nombre igualmente exuberantes.

Le lion ayant faim se incluyó dentro del movimiento de los *fauves*. Rousseau expresaba en el catálogo del cuadro-texto lo siguiente:

El hambriento león salta sobre el antílope
y lo devora. La pantera espera ansiosamente
el momento cuando también obtendrá su parte.
Las aves de carroña ya arrancaron un pedazo
de carne del lomo del pobre animal que vierte
una lágrima. Atardecer.'

Es evidente que el cuadro-texto no sólo resulta altamente sugerente sino que también nos introduce a un lenguaje de acción.

La Bohémienne endormie también resultaba amplificado con su

correspondiente cápsula narrativa:

El felino aunque feroz,
hesita en lanzarse contra su presa
que hostigada por la fatiga,
se ha dormido profundamente.⁹

Aun cuando no todos los cuadros se acompañaban de texto es imposible resistir la tentación narrativa. En *Paysage exotique: l'orage* se representa, en el lado inferior izquierdo, un tigre asustado. En diferentes puntos de la perspectiva los árboles se doblan por la furia de la tormenta. El ambiente contiene una fuerza misteriosa que confunde toda la escena en un mismo sentimiento de miedo. Los árboles y el tigre están atrapados en el mismo sentimiento. Este cuadro es un escenario donde acontecen las analogías, por ello los tonos ocres de la hierba sirven como escondite mimético para el tigre.

El cuadro-texto de *La Bohémienne endormie* inspiró a Jean Cocteau, quien nos relata su aventura en estos términos:

Estamos en el desierto: El sueño lleva tan lejos a la gitana acostada en el segundo plano - o bien la trae el sueño de tan lejos; tal como un espejismo trae al río del cuarto plano - que un león, en el tercer plano, la olfatea sin poder alcanzarla. En suma, ese león, ese río, es posible que sean soñados por la durmiente. ¡Qué paz! El misterio cree estar solo y se desnuda...

La gitana duerme con los ojos entre cerrados...

¿Podría yo describir esa figura inmóvil que fluye, ese río de olvido? Pienso en el Egipto que sabía mantener los ojos abiertos en la muerte como los buzos en el mar...

¿De dónde cae una cosa semejante? De la luna...

Además, acaso no carezca de motivo el hecho de que el pintor, que jamás descuidaba un detalle, no haya señalado rastro alguno en la arena, en torno de los pies adormecidos. La gitana no ha ido allá. Está allí. No está allí. No está en ningún lugar humano. Mora en los espejos.¹⁰

La manera en que Cocteau designa el ambiente de la gitana tiene que ver con el mundo sensorial de aquel que está, de aquel que se hace presente. La bella aventura por la que atraviesa el poeta hace pensar en la presencia innata de elementos particulares a una escritura pictórica. Para tratar este ámbito es necesario mencionar que cada cuadro, y en particular aquellos donde se evocan escenas tropicales, se ejecutaban color a color, esto es, en una composición que abarcaba varias tonalidades del verde. Al interior de esta dimensión cromática la paleta de Rousseau incluía: blanco de plomo, ultramarino, azul cobalto, amarillo ocre, negro marfil y rojo Pozzuoli entre otros. La escritura pictórica en los cuadros tropicales abarca una impresionante variedad botánica: "nenúfares, sansevierias, bananeros, ceratozámias, yucas, dracenas, mezclados con simples hierbas, con hojas de árboles indígenas de Francia, con flores tales como el nardo, el tulipán, y con diversas especies de palmas..."¹¹ A través de esta diversidad, se procuran palabras pictóricas que van marcando nuestro espíritu con la sensación de la diferencia; esa diferencia está en el lenguaje complejo de la percepción. Con esta precisión botánica se definen los ambientes artificiales del Jardín Botánico. De hecho, era un lugar muy frecuentado por Rousseau, de donde sacó los modelos para sus cuadros. Este ambiente artificial representa una verdadera escritura en tanto que reúne en un solo lugar todo un texto visual. La diversidad de plantas, así como la cantidad de palabras comunican un ambiente que no existe en estado natural pero sí habita los parajes fantásticos de

Rousseau. Es factible que la escritura pictórica sea la base para desarrollar el ambiente mítico que aparece en el cuadro-texto.

*

Guillaume Apollinaire inaugura el campo destinado a una narrativa de la persona; de su invención corporal surge un lienzo viviente que es Henri Rousseau. Apollinaire describe, a lo largo de varios reportajes, las aventuras de Rousseau durante la expedición a México junto a las tropas napoleónicas que defendían a Maximiliano. De acuerdo con el escritor, fueron estas tierras las que inspiraron los parajes tropicales que tanto encantaron al pintor. El único problema es que parece no existir evidencia alguna de tal viaje; atestiguamos la simulación de una personalidad, o acaso asistimos a "la invención del cuerpo" como nueva modalidad narrativa.

Recuerdas, Rousseau, el paisaje azteca,
Bosques donde crece el mango y la piña,
Los monos derramando toda la sangre de los melones
Y el rubio emperador que fusilaron allá.

Los Cuadros que pintas, los observaste en México,
Un sol rojo ornaba las frentes de los bananos, ...¹²

En este ambiente de aventura y tierras remotas parece generarse una ecología mítica que extiende los cuadros a una escritura legendaria. Apollinaire lee este poema durante el banquete que se ofreció al desaparecido pintor en el estudio de Picasso, el poema mismo introduce un ritual del alimento. Rousseau se confunde entre frutas y ambientes exóticos y es devorado en forma metafórica. Su cuerpo asimila los atributos del entorno y también adopta una iden-

tividad figurada. Bajo tal recurso el poema toma la temática de la pintura como parámetro de una realidad reconstruida. De la transformación pictórica pasamos a las modificaciones inherentes a los moldes narrativos.

DISFRAZ TEXTUAL DE JARRY

Alfred Jarry hace un viaje mnemónico a la edad en que tenía quince años, durante esta etapa nace el personaje del padre Ubu. El encuentro con un profesor de física, el Dr. Hébert, maestro en el liceo, lo impulsa a crear una descripción fársica del cuerpo. "El comportamiento de Père Heb consta de dos movimientos: la traslación y la rotación alrededor de un eje vertical. Cuando se mueve en línea recta, cada uno de sus extremos describe un cicloide".¹³

Además de estas características "de cuerpo celeste", que figuran como aspectos del cuerpo inventado, se le asocian otro tipo de características. El Père Heb contaba con una "gidouille, o vientre, de inmensas proporciones; tres dientes, uno de piedra, uno de acero, uno de madera; una sola oreja retráctil; y un cuerpo tan deformado que no podría levantarse si acaso tropezara- como a menudo lo hacía".¹⁴ Estos apéndices alegóricos engendran al personaje de Ubu, que posteriormente Jarry maneja en la obra *Ubu Rey*. Jarry, en una permanente actitud de rebelde provocativo, logró consternar al público parisino con este personaje turbulento, tan afín a su propia naturaleza. Jarry penetra lentamente en el cuerpo de su personaje pero también lo asimila al suyo, por estos medios el modelo dra-

mático se convierte en instrumento que da el paso a una transformación corporal. Esta conversión revela un movimiento extrínseco y otro intrínseco en el proceso mitológico del cuerpo.

Apuntamos que Jarry emprende un viaje mnemónico a los quince años, en esta época encuentra a un personaje, el padre Ubu, que a través de sus extravagancias se convierte en objeto mitológico. El recuerdo de lo que fuera su profesor de física, objeto de burla entre todos los escolares, es en Jarry un medio para exagerar toda su constitución perceptual. El vientre, los dientes y la oreja son especiales; la extravagancia del personaje requiere de un agente que lo ponga en movimiento. Este agente es Jarry, en el proceso para la creación del personaje el dramaturgo debe actuar en su imaginación como el Padre Ubu y de tal suerte queda contaminado por la misma realidad orgánica del personaje. Posteriormente comprobamos cómo Jarry no solo inventa una forma y cuerpo a su personaje sino también un lenguaje. Por lo dicho pensamos en un auténtico acto de posesión; acto dentro del cual Jarry es poseído por el Padre Ubu. La obsesión de Jarry por fundirse en su propio mundo ficticio lo obliga a encontrar un lenguaje idiosincrásico "le parler Ubu". Este discurso se ejemplifica al aludir Jarry a la bicicleta como: "aquello que rueda" o "esqueleto externo" que permite trascender la evolución biológica al inventar nuevos recursos para la locomoción.¹⁵ Con este estilo indirecto de nombrar al objeto, es posible sacarlo del contexto usual para introducirlo a un ambiente figurado. Jarry crea un terreno de la significación, donde la forma o

corporeidad del objeto es restaurada por sugerencias poéticas para sustituir la imagen ordinaria de la bicicleta.

Del dialecto ubuesco, nos desplazamos a otra estructura lúdica que Jarry nos brinda bajo la noción de patafísica. Jarry la define como "ciencia de las soluciones imaginarias, que concuerdan simbólicamente con los lineamentos de aquellas propiedades de los objetos descritos por su virtualidad".¹⁶ Dentro de la progresión de soluciones imaginarias se alberga un conocimiento de las propiedades simbólicas. Michel Arrivé concreta, en la introducción a las obras completas de Jarry, la conducta conceptual de estos mecanismos de significación en dos estructuras semióticas:

- 1) Logomaquia: [como aquella] imbricación extraordinariamente compleja de reflexiones sobre el signo, de ejercicios de estructuración y de la dislocación de sistemas semióticos.
- 2) Polisémica: [como aquella] incoherencia en superficie -estrechamente ligada a la polisemia de los textos - que disimula en realidad una coherencia profunda.¹⁷

Resurgen los principios de estructuración corporal, en la medida en que la logomaquia implica una guerra de palabras que formula, tanto la estructura como el rompimiento de la misma: un trayecto turbulento. La turbulencia, propiamente dicha, produce una incoherencia aparente que esconde los factores estructurantes en el interior del proceso cognoscitivo de la patafísica. Esta turbulencia coincide con el proceso polisémico. El personaje del Dr. Faustroll aclara el vínculo entre la patafísica y un esquema imaginario del cuerpo. El Dr. Faustroll, protagonista en la novela *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien*, es un híbrido literario.

Según Louis Perche, Faustroll aglutina al *Fausto* de Goethe y a los trolls en el *Peer Gynt* de Ibsen. Con este híbrido se reúnen los elementos del cuerpo fantástico: el Fausto que busca la transformación de su condición a través del conocimiento y Peer Gynt que atraviesa por una serie de aventuras en el país de los gnomos (trolls). Jarry procuraba asimilarse a sus personajes. Durante su colaboración con Lugné-Poe (el director de el teatro de l'Oeuvre) rehace la escena de los gnomos en *Peer Gynt*. A partir de este momento, comienza a gestarse el personaje de Faustroll, producto de una experiencia artística y emocional que conforma al cuerpo del poeta.¹⁸

Jarry explica que el Dr. Faustroll llega a la edad de setenta y tres años que conservará toda su vida. En esta forma, el tiempo se detiene y consecuentemente pierde significado. El tiempo, o en este caso la edad del individuo permiten su existencia, cuando se detiene nos salimos de la existencia. En este mundo se propicia la mitología corporal porque el espacio queda libre de cualquier limitante temporal. Al igual que Ubu, las características fisiológicas del Dr. Faustroll se apartan de la normalidad y expresan su complejidad mítica: "... la piel de un amarillo dorado, (...) los bigotes de un verde marítimo, tal como los portaba el rey Saleh, (...) los ojos, dos simples ampollas de tinta para escribir, preparada como el agua fuerte de Dantzick, con espermatozoides áureos dentro".¹⁹

La patafísica, o instrumento de soluciones imaginarias, permi-

te que el Dr. Faustroll pueda sumergirse en un microcosmos acuático. Para lograr esta empresa, Faustroll toma la estatura de un gnomo "Faustroll Plus Petit que Faustroll". Lo cual le otorga la posibilidad de indagar sobre el carácter especial de la esfera, el sonido y el universo. A través de la patafísica, tiene acceso a las soluciones imaginarias y a experimentar en el mundo microcósmico del espacio, sonido y color. En suma, Ubu y Faustroll son dos soluciones imaginarias al cuerpo; extensiones de las que Jarry se sirvió para tolerar las limitaciones de su propio cuerpo. Con sus personajes Jarry puede desprenderse del mundo físico y entrar al patafísico. La transformación corporal ocurre cuando Jarry se procura un cuerpo inventado y una manera particular de pensar.

La elaboración de Ubu ofrece el testimonio de una construcción mítica del cuerpo. Lugné-Poe recuerda cómo Gémier - el actor que representó al personaje del Padre Ubu - sentía temor de comprometer su situación como actor. Después de leer la obra, Gémier se acercó a Lugné-Poe y le confesó que desconocía la forma de interpretar al personaje. Lugné-Poe le respondió que bastaba con imitar la modalidad y el acento que empleaba Jarry, y agregó que el autor era como: "... una máquina para pulverizar las humanidades".²⁰ La misma interpretación del personaje debe incluir las características de su autor y en esta forma se inicia el mito de Ubu/Jarry.

Antes de que comenzara la obra Jarry dió lectura al siguiente documento:

El svedenborguiano Dr. Misès ha comparado excelentemente las obras rudimentarias a las más perfectas y los seres

embrionarios a los más completos, en cuanto a los primeros carecen de todos los accidentes, protuberancias y cualidades, lo que [sólo] les deja la forma esférica o casi, tal como [caracteriza] al óvulo y al señor Ubu ... A un grupo de actores les pareció aceptable (...) encerrarse en máscaras, con el objeto de encarnar al hombre y al alma interior de las grandes marionetas que [pronto] observarán."

Esta absurda introducción de Jarry, parece adoptar un tono lógico para luego romperlo con su misma descripción. Dentro de este esquema lúdico se formula el lenguaje patafísico. Como producto de la descripción binaria de la obra se perfila la construcción esférica del Padre Ubu. Abundando sobre lo anterior notamos que el choque entre una forma y la otra termina por sugerir la ambigüedad donde se ubica el Padre Ubu. Cuando aborda la interpretación guiñolesca de los actores nos percatamos que los personajes son marionetas. Esto implica que los agentes de la transformación corporal van a ser los portadores de las máscaras. Los actores que operan a las marionetas desde el interior entran a formar parte de un sistema binario de la representación; a saber, el personaje-marioneta y los actores-operadores. Estos juegos alegóricos se prestan a la polise-mia y logomaquia en tanto que Ubu se define como forma ambigua. También tenemos que pensar en los movimientos aparentemente dislocados de una marioneta, en contraste con la coherencia interna de los actores humanos. O si se prefiere, la simulación embrionaria de la marioneta que posee un alma humana. Ubu pierde estructura, dada su ambigüedad, y gana en estructura por su parecido a la esfera. Para obviar los obstáculos de esta incertidumbre su cuerpo sólo puede concebirse como solución imaginaria.

CREACIONES CORPORALES DE APOLLINAIRE

Guillaume Apollinaire, el gran cronista de vidas imaginarias o reales, (no establecía gran diferencia entre una y otra) relata los acontecimientos ocurridos después de la muerte de Ubu/Jarry:

"Como el Padre Ubu lo hubiera deseado, había más comida y bebida durante el entierro que lamentaciones".²²

Pero Apollinaire no era sólo el mitólogo de sus amigos. Los caligramas son los materiales con los que Apollinaire erige sus edificios poéticos. Estos poemas son objetos rítmicos que pueden romperse o convertirse en innumerables figuras; la intención del poeta consiste en unificar el discurso pictórico del trazo con las voces rítmicas del discurso literario. No es sorprendente su preocupación por la plasticidad, término que denota el juego en la apariencia de las cosas. Es notoria la presencia del cubismo como juego en toda apariencia. El concepto de "plasticidad" iba vinculado a todo un contexto de la composición; actividad que consistía en ensamblar cosas para obtener un todo artístico. En los collages de Picasso se observan juegos tipográficos. Con las palabras fragmentadas de *Journal* derivaban *Jeu*, *Jour* y *Urinal*. Estas combinaciones lúdicas del significante se traducen como *jeu* de juego; *jour* de día y *urinal* de orinal. El objeto cobra vida a través de un juego humorístico, destinándole a la composición un papel principal en la elaboración de las figuras cubistas. Aprovechando esta modalidad arquitectónica del arte, Apollinaire responde creando un poema de cuerpo plástico y musical o caligrama. Gradualmente, entendemos el

proceso por el cual se constituye un cuerpo-textual aglutinado al concepto de composición plástica.

Apollinaire demuestra sus conceptos sobre composición en la colección de versos *Alcools* donde rompe con la puntuación. Con tal recurso, libera al poema de su esqueleto rítmico/sintáctico; además el poema se moldea a las demandas rítmicas del poeta. El ingenio de Apollinaire no se detiene aquí, ya que también crea un objeto conceptual que facilitará el desprendimiento del material inconsciente. Dudo que Apollinaire se percatara del universo que abrió para la literatura y la pintura cuando decidió catalogar *Les Mamelles de Tirésias* como drama 'surrealista'. Esta obra permite que el surrealismo se convierta en un instrumento invaluable para aplicar el singular material que esconde nuestra naturaleza inconsciente al mundo imaginario. Con esta noción subterránea de la realidad, Apollinaire toma posición frente a las posturas de falsa imitación prevalencietes en el naturalismo y propone una visión más esencial de la naturaleza. Como explicación conceptual del surrealismo expone que: "Cuando el hombre quiso imitar la marcha, creó la rueda que no se parece a la pierna. De tal manera produjo surrealismo sin saberlo"."

En *Les Mamelles de Tirésias* el personaje carnavalesco de Thérèse hace estallar sus senos de hule y luego lanza balas contra el público. Thérèse nos hace pasar a la extraña dimensión de reversión en identidades sexuales. Más adelante su marido queda convertido en bella muchacha. La reversión de roles sexuales nos conduce al cuer-

po surrealista pero hace falta otro factor. Este aparece cuando Apollinaire elige introducir el mito de Tirésias en su sociedad. El mito remueve temores muy arraigados, pues uno de los lugares menos visitados de la sexualidad es donde se pierden las diferencias y donde también las fuerzas inconscientes se han desprendido. El mito de Tirésias plasma toda una concepción corporal asociada al cambio en nuestra sexualidad. Hay que notar que, según esta leyenda griega, el controvertido adivino Tirésias se convierte en mujer después de golpear a dos serpientes que copulaban. La connotación ctónica o de profundidad mágica de las serpientes coincide con la profundidad visionaria que Tirésias maneja bajo su condición de chamán.

El cambio de identidades sexuales se remonta a las tradiciones chamánicas. Entre las leyendas de los chukchi siberianos se mencionan estos cambios. Algunos chamanes se convertían en mujeres, llegaban a modificar su conducta para acentuar el cambio y terminaban casándose con hombres.²⁴ Otra característica chamánica en Thérèse es su "explosión corporal" fenómeno que puede cotejarse con el descuartizamiento ritual. Entre los ritos iniciáticos de los chamanes siberianos yakutes se guardaba la creencia que: "los espíritus le cortan la cabeza [al neófito] y la colocan a un lado (porque el candidato debe ver con sus propios ojos cómo lo despedazan), después lo hacen trizas y distribuyen sus pedazos entre los espíritus de las distintas enfermedades. Sólo bajo esta condición el futuro chamán obtiene el poder de curar".²⁵ En el eje de estas tradiciones chamánicas, es claro que las grandes modificaciones corporales con-

ducen a la adquisición de un cuerpo mágico. Es en este sentido que comparamos la figura de Thérèse con los procedimientos chamánicos. En Thérèse también surge un concepto inconsciente del cuerpo capaz de provocar una verdadera consternación entre los miembros de una cultura que insiste en mantener bien separados los roles sexuales. La singular naturaleza doble de Apollinaire se revela cuando, para sus primeros trabajos periodísticos, elige el seudónimo de Louise Lalanne. Sus lectores se figuraban que algo extraño acontecía pero ninguno sospechaba que Louis Lalanne era varón. Tal vez, aquí comenzó la doble sexualidad de Thérèse, sin embargo, lo importante es que Apollinaire logró asimilar su vida a su existencia como escritor; aspecto que sugiere la verdadera constitución del cuerpo mágico.

La logomaquia, presente en la obra de Jarry, se extiende al concepto del simultaneísmo acuñado por Apollinaire. El concepto define aquellas partes que penetran e interactúan entre sí a través del contraste y conflicto humorístico. Aspectos que recuerdan aquella lucha o contraste de palabras en la logomaquia. Dado que el simultaneísmo tomó cuerpo en los caligramas, es interesante hacer destacar que Apollinaire define el término como aquel impulso "por retener un momento de la experiencia sin sacrificar la evidente falta de relación [que opera en la] variedad".³⁶ No estamos lejos del concepto de la obtención de un cuerpo mágico a través del desmembramiento ritual del chamanismo.

Según Apollinaire, la estructura caligramática ignora delibe-

radamente los fragmentos que componen al lenguaje hablado, ya que es dentro de la lógica ideográfica y no la gramática que se resuelve una disposición espacial opuesta a la narración, pues la narración es de todas las formas literarias aquella que más requiere de una lógica discursiva. El desmembramiento poético conduce a la musicalidad y plástica del poema caligramático, proceso que puede analogarse al desmembramiento ritual y que produce una poesía corporal. Los fragmentos obtenidos por el "découpage poétique" sólo toman cuerpo cuando el lector se deja asimilar o devorar por el poema.

El neófito en el rito del desmembramiento ritual debe perder su cuerpo cotidiano para adquirir el sobrenatural, en este sentido experimenta un "découpage" corporal. Tanto el "découpage poétique" como el desmembramiento ritual revelan un proceso disociativo o agente de cambios profundos.

El ambiente ritual que rodeaba a Apollinaire emanaba de los fetiches mágicos africanos y del arte negro que el poeta tanto había comentado. Sabemos cómo el concepto escultórico del arte africano jugó un papel preponderante en el cubismo de Picasso. Más adelante el grupo de surrealistas disidentes Artaud, Queneau, Leiris y Bataille, entre otros, invitan al escultor Alberto Giacometti para que se incorpore al grupo. Giacometti y Michel Leiris -el importante etnólogo- inician una larga amistad; tal vez por estas circunstancias el escultor aprovecha un contexto etnográfico muy preciso en su arte.²⁷

De la misma manera en que Apollinaire libra la poesía de una "legalidad" rítmico/sintáctica también lo hace con el arte. El cubismo fragmenta las reglas de puntuación pictórica e introduce el extraordinario universo de las culturas tribales al terreno del pensamiento artístico de occidente.

Las alegorías míticas que comenzaron con Rousseau, Jarry y Apollinaire inauguran una modalidad de la representación que no responde a las limitaciones de un arte convencional. Este constructo involucra al cuerpo antes de pasar a la elaboración del objeto artístico; esto explica la postura de los futuristas, los dadaístas y los surrealistas que comenzaban con sus eventos, soirées y manifestos para luego plasmar sus ideas en la pintura, escultura y literatura. El evento formaba parte de la existencia, cuando el arte se representaba como alimento. Para celebrar el retorno de Apollinaire de la guerra, Picasso y otros amigos organizaron un banquete. La carta anunciaba un curioso conjunto de platillos como "Hors d'oeuvres cubistas, orfistas, futuristas, etc.", así como meditaciones estéticas en ensalada", "café de las veladas de París" y como sobremesa "alcools".²⁶

Las expresiones de Apollinaire y Jarry se arraigan en el terreno fecundo del movimiento dadaísta en Zurich; este lugar era un verdadero refugio para los detractores de la primera guerra mundial, para aquellas personas que no toleraban la militarización del pensamiento y su pérdida de libertad individual. En el cabaret Voltaire había un escenario donde se efectuaban las representacio-

nes Dada.

El *découpage* apollineriano es exportado a una escenografía perecedera, expuesta a los estragos del tiempo, deliberadamente fea. Era una vestimenta de la representación cuya meta era el desorden, la espontaneidad y el absurdo; en contraste con la uniformidad burguesa de lo formal, lo estético y de "buen gusto".

Con Richard Huelsenbeck, y contra el expresionismo emerge la sonoridad dadaísta compuesta del bruitismo (onomatopéyico); lo simultáneo (múltiple); el estático poema (vocal); la danza cubista y la música bruitista de los futuristas. Este clamor iba dirigido contra los espectadores para crear la indignación y la provocación. Pero los ataques no se detenían allí, en la célebre lectura del manuscrito de Raoul Hausmann, se provocaba al público de esta manera:

"Déjenme asegurarles que deben agradecer a sus generales Hindendorff y Ludenburg por sus despreciables existencias: los han sentenciado a muerte ¡Y sus poetas alemanes desde Goethe hasta Werfel, de Schiller a Hasenclever bien merecen ser jalados por la cadena del excusado!"

Esto era el colmo.

El auditorio vociferaba, "¡A la horca!" ¡Arranquen sus pieles! ¡Golpéenlos hasta la muerte! Son comunistas que nos han despojado de nuestro dinero".²⁹

Los valores aceptados de la cultura y el nacionalismo intelectual son aspectos que la burguesía defiende como la extensión de un territorio vital, un espacio donde se puede acomodar la "identidad

nacional". La invasión de este territorio por las huestes dadaístas demostraba la fragilidad de estas identidades colectivas. Una velada dadaísta típica podía iniciarse con la declamación de los "versos sin palabras" o poemas sonoros a cargo de Hugo Ball. Simultáneamente Tristan Tzara repetía una letanía sistemática de lugares comunes. Tzara capturaba estos desechos de nuestro discurso o lenguaje vacío, los que solemos emplear en sociedad para ocupar un espacio psicológico que, de lo contrario, resultaría demasiado tenso para los ambientes insulsos que caracterizan buena parte de nuestras conversaciones.

Posteriormente, Tzara recobra el ritmo sonoro del poema vocal -agrupación de vocales en secuencia: aao, ieo, aii - y también elabora una epistemología del dadaísmo que desglosa así:

Para elaborar un poema dadaísta
 tomen un periódico
 tomen un par de tijeras
 Escójase un artículo tan extenso como convenga
 para hacer el poema
 córtese el artículo
 Posteriormente, ha de cortarse cada palabra que conforma
 el artículo
 y guárdese en una bolsa.
 Agítense cuidadosamente
 Sáquense las tiras una después de la otra
 e i el orden
 en que se dejó la bolsa
 Cópiese consecutivamente.³⁰

La ironía de esta construcción recuerda los pasos que se ejecutan en un recetario de cocina para la preparación de algún platillo; lo cual sugiere atributos comestibles del discurso poético. A este discurso podemos agregar todo un conjunto de características sensoriales, lo que significa la evocación del cuerpo en el proceso

artístico. Como producto de estos experimentos en la construcción del discurso poético, Ball aseguraba que así como el objeto abandona la pintura, la poesía debía desechar el lenguaje. La violencia mutilante, disociativa y fragmentaria de la guerra atrajo una crisis sobre el concepto del organismo. Las familias que se separaban y la inconsistencia de lo cotidiano durante la incertidumbre de la guerra trajo una crisis sobre el concepto orgánico, posteriormente expuesto en diversos experimentos de desalojo corporal y desalojo mental.

Partiendo de la receta para "la construcción de un poema" al estilo Tzara, y los eventos dadaístas en general, se perfila un modelo de donde deriva un principio fundamental del surrealismo. André Breton reflexiona en el *Manifiesto del Surrealismo* sobre el concepto de "escritura automática". Pensemos en un motivo alegórico de la escritura automática como producto de las voces recortadas que podemos pescar en la bolsa de nuestro inconsciente. Si contrastamos el concepto apollineriano surrealista, con el elaborado por Breton y su grupo, el cuerpo surrealista atraviesa por un proceso de traducción a una expresión del discurso de la irracionalidad. El proceso de traslación se inicia en la traducción de la marcha a la rueda y finalmente a la piedra, que Apollinaire denominó como surrealista. Este proceso difiere de la definición de Breton, pues en ésta se manifiesta el propósito de liberar un inconsciente encadenado aplicando el discurso automático; agente disolvente de la racionalidad. Breton aclara que el surrealismo alberga un significa-

do especial connotado por un cierto automatismo psíquico. En 1919, Breton descubre ciertos fenómenos fragmentarios que la mente acostumbra percibir durante un aislamiento completo y al momento en que el sueño resulta inminente. Durante un experimento que realizó junto con algunos amigos - Crevel, Desnos, Péret, Eluard y Picabia, entre otros - recuerda cómo aprovechaban una facultad parecida a la del médium que se presenta durante el sueño hipnótico. En el espacio de tiempo que dura este estado se puede deliberar, escribir textos o hacer dibujos. Así surge un arte que sale espontáneamente del inconsciente. Crevel, Desnos y Péret reconocieron esta facultad en sí mismos y bajo el estado del intermediario sobrenatural sus deliberaciones inconscientes y escritos demostraban una fluidez de imágenes insólitas, similares a los escritos automáticos o testimonios oníricos.²¹

En estas experiencias destaca un retorno al ámbito tribal de los estados de trance y una literatura del abandono de conciencia que franquea los dialectos más ocultos de nuestra naturaleza. De estos dialectos se desprende una forma mental que escapa a las demandas impuestas por la racionalidad.

En virtud que este movimiento tuvo gran influencia sobre mi persona, no puedo tomar una postura que analice el tema como si fuera ajeno a mi propia formación. Por tal razón, me parece necesario agregar un breve paréntesis testimonial de algo que ocurre como experiencia directa en las fuentes.

El cuerpo surrealista está vinculado a la manera en que tanto

mi hermano como yo adquirimos un instrumento conceptual y personal. Para ejemplificar esta conceptualización de un esquema corporal transcribo uno de los cuentos que mi madre escribió para nosotros.

El niño Jorge.

A Jorge le gustó comerse la
pared de su cuarto.
"No lo hagas"
advirtió su papá-
El niño Jorge siguió
comiendo la pared-
Su papá fue a la farmacia
y le compró una botella de pastillas
de pared.
Jorge se las comió todas
y le creció una casa de
su cabeza.
Estaba contento jugando
con la casa-
El papá se puso triste
porque le dijeron: "¡Qué niño tan
raro tiene usted señor!"¹²

Es evidente que los relatos que nos cuentan durante nuestra infancia, influyen sobre la manera en que nos relacionamos con nuestra configuración subjetiva. Apoyados por estas maneras de desordenar la realidad, aprendimos a tomar una actitud humorística con respecto a la realidad y a desconfiar del determinismo racionalista.

Al iniciar este capítulo, aludíamos a una búsqueda del centro que tiene el fin de dirigir al cuerpo hacia una dirección determinada; pero al concluir, nos encontramos ante un proyecto contra la centralidad que borra los límites conceptuales de una corporeidad carente de vigencia para la actualidad artística en que vivimos. Ya discutimos también esa ilusión de un cuerpo unita-

rio/completo. Esta convención, obedece a una conceptualización análoga al ordenamiento pictórico que reduce todas las figuras a las demandas de aquella mirada central del observador. Persiste en todas estas ideas centralistas un modelo que pretende abrogarse el único papel de la verdad o lo verdadero. Estos conceptos no se sostienen cuando la misma academia se desploma. En el caso de Rousseau se expresa una pintura salvaje que no puede detener su trayectoria por las convenciones de la academia pictórica. La personalidad que Jarry y Apollinaire elaboran para Rousseau es la del personaje legendario, por fuera de la verdad o lo verdadero y dentro de el mundo maravilloso de sus propios cuadros.

Alfred Jarry tiene como modelo iconoclasta al Padre Ubu y todo un sistema semántico (le parler Ubu) que le permite transformar la realidad de los objetos. Para oponerse a la sociedad que lo rodea, enarbola su ciencia de soluciones imaginarias o patafísica.

Apollinaire ocupa objetos poéticos, por conducto de los cuales concibe una dimensión de la plasticidad que lo convierte en constructor. Es un constructor que compone los objetos poéticos y hasta humanos (Rousseau) de su entorno.

El escritor y pintor moran en dimensiones similares porque deben cultivar estos terrenos. Rousseau, Jarry y Apollinaire coinciden en estas dimensiones. Pero la misma necesidad de construir y modificar sus mundos imaginarios se aleja de las convenciones del cuerpo unitario/completo. Es imposible pedir que adopten un cuerpo conceptual rígido e inerte cuando su intención es poner en movi-

miento turbulento al cuerpo. Y la turbulencia parte de una capacidad por inventarse una forma que haga suya toda la dimensión fantástica. El cuerpo unitario/completo estorba al creador que busca el desprendimiento de un mundo subjetivo libre de regulaciones. Contra toda tendencia por regular el universo subjetivo y desalojar al cuerpo de su complejidad habrá de recordarse lo que Valéry escribe sobre el pintor: "Porta su cuerpo consigo". "De hecho", agrega Merleau-Ponty, "no podemos imaginar cómo la mente puede pintar. Es al prestar su cuerpo al mundo que el artista cambia al mundo en su pintura".³³

El ojo del pintor puede comunicar lo que acontece en el cuerpo y transmitir una manera de visualizar el movimiento. En la narrativa el escritor también "presta su cuerpo" y tiene la capacidad de cambiar su mundo subjetivo. Todo escritor debe pasar por un ritual en el que sufre corporal y emocionalmente en los organismos de sus personajes. Este ritual constituye la inversión sensorial que el escritor realiza cuando escribe.

De acuerdo con una visión kantiana del conocimiento:

Lo primero es la facultad o poder para captar impresiones y a través de ello nos es dado un objeto. La intuición sensorial nos suministra datos, y no podemos obtener objetos como datos de ninguna otra manera.³⁴

Lo anterior puede resumirse en un modelo estético porque el arte también suministra datos sensoriales. A través del modelo Kant postula "la posibilidad de [abordar] una experiencia permanentemente renovable del arte a través del modo visible".³⁵

Opuesto a esta retención del mundo óptico Marcel Duchamp

introduce una postura antirretinal:

Pienso que existe una diferencia (explicaba Duchamp a un periodista) entre la clase de pintura que se destina primordialmente a la retina, a la impresión retinal, y el cuadro que va más allá de la retina y emplea el tubo de pintura como trampolín para algo más lejano."

Es factible observar cómo esta fijación en la retina puede operar como determinadora de un esquema rígido de la percepción. A partir del impresionismo, después el fauvismo, el cubismo y el abstraccionismo, todo se detiene en la retina. Pero, aclara Duchamp, los surrealistas procuran escapar a esta obsesión retinal. No puedo coincidir con Duchamp que el fauvismo y el cubismo estuvieran inscritos en el *retinalismo*. Esto lo digo porque, según entiendo el término, el *retinalismo* implica la congelación del objeto observado. En el caso de Rousseau y Picasso presenciemos una turbulencia del objeto observado y por ende tampoco pueden caer en las trampas del *retinalismo*.

Paradójicamente Duchamp solía presentarse como "spécialiste en oculisme de précision" y contra el *retinalismo* elabora máquinas ópticas. Es probable que Duchamp se refería a lo que pudiera entenderse como la mirada interna opuesta a esa otra mirada -escrutadora de superficies- que él denomina como retinal. Esta modalidad, destinada a narrar aspectos ópticos, se extiende al cuadro "La Mariée mise à nu par ses célibataires, même". Según Octavio Paz, tanto el cuadro *Boîte Verte* como *La Mariée*, "constituyen un sistema de espejos que intercambian sus reflejos; cada cual ilumina y corrige a los otros."

En tal forma se elabora una máquina celibataria, cuyo mecanismo conceptual define el umbral del "deseo-por-la-visión". Esta máquina subjetiva destaca como producto de la mirada interna y se levanta como un proyecto contra la centralidad en la perspectiva que ubica al observador como único receptor del espectáculo visual. Duchamp y los surrealistas emprenden una lucha contra la centralidad; mientras que el primero le comunica al ojo un discurso del deseo, los surrealistas convierten al ojo en órgano irracional - o si se prefiere, - invitan al ojo a mirar el espectáculo del subconsciente.

NOTAS

1. Cfr. John Briggs y F. David Peat, "Turbulence that Strange Attractor," *Turbulent Mirror: An Illustrated Guide to Chaos Theory and the Science of Wholeness* (New York: Harper and Row publishers, 1989).
2. Cfr. Roland Barthes, "Le mythe, aujourd'hui", *Mythologies* (Paris: Éditions du Seuil, 1957).
3. Ambas descripciones se encuentran citadas en el notable libro de Dora Vallier, *Henri Rousseau* (Cologne: Éditions M. DuMont Schauberg, 1961) pp.57,58.
4. Cfr. *Dictionnaire des symboles*, Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, s.v. *Hibou*.
5. Cfr. *Dictionnaire des Symboles*, s.v. *caméléon*.
6. André Salmon, citado por Roger Shattuck, "Object Lesson for Modern Art," *The Banquet Years*, 4^{ta} ed. (New York: Vintage Books, 1968) p.54.
7. Esta cita se encuentra traducida y también aparece la versión original, no obstante decidí presentar mi propia traducción. Julio E. Payró, *El Aduanero Rousseau 1844-1910*, Biblioteca Argentina de Arte (Buenos Aires: Editorial Poseidon, 1944) p.31.
8. H. Rousseau, citado por Carolyn Keay, *Henri Rousseau: Le Douanier* (London: Academy Editions, 1976) p.16.
9. Rousseau, citado por Dora Vallier, *H. Rousseau*, p.66.
10. Jean Cocteau, citado por Julio E. Payró, *El Aduanero*, p.38.
11. Julio E. Payró, *El Aduanero*, p.28.
12. Guillaume Apollinaire, "Poèmes Retrouvés," *Apollinaire: Oeuvres poétiques*, prefacio de André Billy, edición anotada por Marcel Ademá y Michel Décaudin, col. Bibliothèque de la Pléiade (Bélgica: ed. Gallimard, 1967) p.655.
13. Charles Chassé, profesor de inglés en París, hace una síntesis de las características del Père Heb, citado por Roger Shattuck en "Suicide by Hallucination," *The Banquet Years*, p.190.
14. Chassé, "Suicide by Hallucination," p. 190.
15. Cfr. R. Shattuck, "Suicide by Hallucination."

16. Alfred Jarry, "Éléments De Pataphysique," *Gestes et Opinions du Docteur Faustroll, Pataphysicien en Alfred Jarry Oeuvres Complètes*, notas a cargo de Michel Arririvé, col. Bibliothèque de la Pléiade (Dijon, Francia: ed. Gallimard, 1972) p.669.
17. Michel Arrivé, "Introduction," *Alfred Jarry: Oeuvres Complètes*, p.xv.
18. Cfr. Louis Perche, *Alfred Jarry, Classiques du XX^e Siecle* (Paris: Éditions Universitaires, 1965).
19. Alfred Jarry, "De l'Habitude et Des Contenances," *Docteur Faustroll*, pp. 658-659.
20. Lugué-Poe, citado en *Alfred Jarry*, por Louis Perche, p.26.
21. Jarry, citado por L. Perche *Alfred Jarry*, p.29.
22. Guillaume Apollinaire, citado por Roger Shattuck en "Suicide by Hallucination," p.222.
23. Apollinaire, "Préface," *Les Mamelles de Tirésias en Apollinaire: Oeuvres poétiques*, pp.865-866.
24. Cfr. Mircea Eliade, "Chamanismo en Asia Central y Septentrional," *El Chamanismo*, trad. Ernestina de Champourcin, Sección de Obras de Antropología, 2^{da} edición (México: F.C.E., 1976).
25. Mircea Eliade, "Enfermedades y Sueños Iniciáticos," *El Chamanismo*, p.48.
26. Apollinaire, citado por R. Shattuck en "The Rejuvenation," *The Banquet Years*, p.310.
27. Cfr. Rosalind Krauss, "No More Play," *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, 2^{da} Edición (Cambridge, Massachusetts, London: The MIT Press 1985).
28. Cfr. Roger Shattuck, "The Impresario of the Avant-Garde," *The Banquet Years*.
29. Raoul Hausmann, "Dada Tour", documento que apareció en *The Drama Review*, (T-62), con el trabajo de recopilación y traducción de Mel Gordon y John Houdin.
30. Tristan Tzara, citado por Annabelle Henkin Melzer "The Dada Actor and Performance Theory," *The Art of Performance: A Critical Anthology*, ed. por Gregory Battcock y Robert Nickas (New York: E.P. Dutton, 1984) pp.39-40.

31. Cfr. André Breton, "Entrance of the Mediums," *The Autobiography of Surrealism: The Documents of 20th Century Art*, ed. por Marcel Jean y col. (New York: The Viking Press, 1980).

32. Leonora Carrington, fecha aproximada 1954, colec. privada.

33. Merleau-Ponty, "Eye and Mind," *The Primacy of Perception*, editores John Wild, James M. Edie y col. (Northwestern University Press, 1964) p.162.

34. Immanuel Kant, "Scientific Knowledge," *A History of Philosophy*, (Book Two,) compilado por Frederick Copleston (New York, London, Toronto: Doubleday, 1985) p.247.

35. Rosalind E. Krauss, "The Story of the Eye," *New Literary History*, vol.21, No.2, Winter 1990, p.286.

36. Marcel Duchamp, citado por R.E.Krauss, *The Story of the Eye*, p.115.

37. Octavio Paz, *Marcel Duchamp ou Le Chateau de la Pureté*, trad. Monique Fonq-Wust (Genève: Éditions Claude Giraudan, 1967) p.45.

CAPITULO IV

SEXO, OJO Y MITO

Todas las culturas se han preocupado por construir la diferencia entre los géneros,¹ esta configuración sexual trae como consecuencia la creación de un texto para cada sexo. Aunque estas construcciones son producto de un repertorio de definiciones artificiales, éstas se traducen como factores que indican identidades en la conducta de hombres y mujeres. En nuestras sociedades se busca separar a los sexos y con ello propiciamos un desconocimiento del cuerpo. Tanto la construcción de las diferencias como el desconocimiento corporal estimulan la gestación de una mitología del cuerpo del Otro. En estas condiciones el hombre concibe una sexualidad imaginaria para la mujer. Ya comprobamos la manera en que el personaje Teresa/Tirésias de Apollinaire ejemplifica ese juego de diferencias.

El texto somático en el arte fantástico tiene un pegamento narrativo que hemos definido como una sustancia. Pero la sustancia misteriosa del texto puede trasladarse también al cuerpo de la mujer; así se construye el relato pornográfico. El cuerpo imaginario de la mujer se reduce a un objeto que sólo sirve para motivar las fantasías sexuales de un observador masculino. Pese a lo cual, ese intento por organizar el cuerpo de la mujer como una superficie pasiva fracasa ante las verdaderas diferencias del cuerpo femenino.

El término griego *porne* significa prostituta y *graphein* escribir, originalmente la pornografía describía a las prostitutas y a

sus actividades. Actualmente la significación del término se extiende para abarcar representaciones escritas, pictóricas o fotográficas destinadas a estimular sexualmente al receptor.² En esta escritura coinciden los atributos del texto y el cuerpo. Un cuerpo que se excita por un texto y un texto que reproduce la sexualidad de un cuerpo. No obstante, esta escritura revela una intención que no disimula la hostilidad y odio masculinos contra la mujer. En la pornografía se deshumaniza y falsifica a la mujer. Se deshumaniza al presentarla como un objeto y se la falsifica al sugerir que la mujer experimenta placer al ser maltratada y humillada.

El ordenamiento del *logos* pornográfico y también el que corresponde a la construcción textual del sexo femenino se desorganizan ante otras versiones del cuerpo que no privilegian al observador masculino. La sexualidad, la mirada y el mito conviven en un espacio de poder donde el hombre impone un ordenamiento particular del cuerpo femenino que sólo recientemente ha sido cuestionado. Esta mirada alternativa nos conduce a revisar los elementos constitutivos de una *biosemiótica* del orden simbólico. Por otro lado, también destinamos en este capítulo un lugar para apreciar la modificación del *logos* a la vista de una antropología del conocimiento.

El sexo ocupa un lugar prominente en un estudio sobre el cuerpo. Es parte fundamental de nuestra naturaleza y ha sido motivo central en la literatura, en el mito y en un sistema de control político. Si descontamos el acercamiento científico, la escritura pornográfica ha dominado el terreno del discurso sexual, aunque ya

se está generando una escritura alternativa derivada de la crítica feminista. La pornografía es la manifestación extrema de un acto eminentemente representacional; lo cual implica en este contexto que las mujeres como objetos sexuales en despliegue simulan gustos y posturas que en realidad no sienten como propios. La pornografía oculta un propósito político que se expresa como el ejercicio de poder sobre otros. El poder opera sobre la vergüenza del que obtiene artículos pornográficos así como sobre las mujeres que se prestan a ser humilladas porque esto les representa una forma de sustento. El texto pornográfico aprovecha los mismos mecanismos de poder, el texto despide un aire misterioso que le presta la ilegalidad, el secreto y la culpa en la que se encierra un negocio que no se sabe cómo definir. Esto quiere decir que la sociedad tiene una postura ambigua respecto de la pornografía. En el texto pornográfico observamos cómo el cuerpo es frecuentemente castigado, espectáculo que produce placer en personas que han sufrido una fuerte represión en sus actividades amorosas y sexuales. Como toda expresión de ocultación, la pornografía esconde una serie de elementos e instrumentos que es necesario sacar a luz, puesto que es en esa ocultación en la que enterramos aspectos que no nos atrevemos a mencionar. En esta naturaleza oculta se gestan aspectos que definen nuestra manera de crear representaciones sexuales imaginarias, fenómeno muy importante para entender otra modalidad de desplazamiento entre el cuerpo real y el cuerpo fantástico.

La pornografía es un procedimiento textual de imaginar un acto que requiere del contacto físico para tener un significado; es una

escritura que depende del impacto indirecto sobre los sentidos y que por consecuencia funciona como espectáculo destinado a los sentidos. Sin embargo, la pornografía es una escritura dirigida al lector masculino y no permite la participación de la mujer, a no ser como objeto de fantasías sexuales. En tal sentido el cuerpo de la mujer entra en el espacio ficticio. El strip-tease corre en sentido paralelo a la pornografía de tal manera que la define; según Barthes el strip-tease "está fundado en una contradicción: desexualiza a la mujer en el mismo momento en que la desnuda". Más adelante explica que durante "el strip-tease aparecerán una serie de coberturas colocadas sobre el cuerpo de la mujer, a medida que finge desnudarse".³ Las coberturas sobre el cuerpo pueden trasladarse a las hojas que el lector-voyeur consume para poseer un cuerpo ficticio. El texto pornográfico presenta una narradora femenina que expresa una conducta sexual. En el fondo es un hombre que se disfraza de una conducta supuestamente femenina y que demuestra una total ignorancia sobre la mujer porque la trata como objeto masturbatorio y no como una persona compleja. La pornografía congela a la mujer en la imagen de una fantasía negativa; es negativa desde el momento en que descalifica todo movimiento. La mujer objeto no tiene otra voluntad más que la destinada por su observador y admirador.

El pornógrafo escribe con objeto de mitificar al sexo y con esta estrategia arrancarlo de la vida cotidiana; su literatura sirve como instrumento político entre las manos del orden patriarcal.

El temor que tiene el hombre a la mujer debe anularse a través de esa forma y modo de significación que es el mito en el sentido asignado por Barthes. De acuerdo con lo anterior, la mitificación del cuerpo femenino es una manera de neutralizarlo para desactivar el atractivo "mágico" que tiene sobre el hombre. El sexo se restituye a un campo sin riesgo porque se desarrolla en un escenario desprovisto de cuerpos reales. En estos dominios existe un padre indulgente y permisivo que justifica cualquier violencia, incluso el sacrificio humano para saciar los apetitos de sus vástagos. La pornografía propicia la violencia sexual como un espectáculo que pueda disimular una sexualidad inexistente. Algunas personas sospechan que durante la era de los sesentas los grados de violencia llegaron al punto de filmar asesinatos verdaderos de mujeres en los llamados *snuff films*.⁴

El mecanismo fantástico -o productor de fantasías- asociado a una mitificación sexual cumple con un designio político que es valerse de la violencia para asegurar el orden impuesto. Las fantasías del pornógrafo se traducen en la esclavitud de la mujer en el espacio doméstico. Dado que el acto sexual ocurre en la intimidad, la violencia se justifica como parte inexpugnable de la propiedad privada. El texto pornográfico revela un ambiente tiránico donde el poder sexual denota la facultad de infligir dolor y humillación sobre el objeto del deseo. Aunque a veces el papel dominante es el de una mujer, su carácter se masculiniza, y como consecuencia de esta inversión el poder masculino queda intacto.

En *Histoire de l'oeil* Bataille repite el lenguaje ritual de la pornografía: "una sexualidad profunda, la sangre, la asfixia, el terror súbito y el crimen, todo lo que destruye indefinidamente la beatitud y honestidad humanas".⁵ Aparentemente el discurso de Bataille va contra la mentalidad del pequeño burgués pero en el fondo es la perpetuación de un sistema que busca instalar privilegios masculinos sobre el cuerpo de la mujer, y como consecuencia es un retorno al reducto del pequeño burgués. El propósito que persiguiamos al comentar esta obra es buscar ejemplos concretos para entender una gama de elementos conductuales. La anécdota en sí no me parece especialmente relevante por lo que me concretaré a los ejemplos que encuentre en el texto. Sin embargo, para tener un punto de referencia diremos brevemente que la novela trata de las relaciones eróticas entre quien emprende la narración y Simona, una adolescente de su misma edad que encuentra en una playa; posteriormente se une a la pareja otra joven que se llama Marcela. Al principio Marcela descubre a los amantes en una postura que les impide separarse y cae sollozando al suelo; más adelante la madre de Simona los sorprende en un juego erótico.

Es evidente que el espectador juega un papel esencial en el desempeño del espectáculo erótico porque funciona como extensión del lector-voyeur. La presencia de la madre así como de Marcela debe ocurrir como parte de un evento en que los actores esperan y desean exhibirse. El narrador describe que: "...en efecto salimos tranquilamente como si esa mujer ya estuviera reducida a la con-

dición de cuadro familiar".⁶ La conducta de indiferencia se localiza en el adverbio "tranquilamente"; al mismo tiempo la madre se convierte en cuadro. El espectador siempre se convierte en un objeto misterioso pues en su interior se agita la sustancia del deseo. Para hacer funcionar al objeto del deseo existe un lenguaje de las sustancias: la orina, la sangre, la saliva y el semen, que asimismo configuran la parte central de las imágenes eróticas. El mismo título del capítulo iii, "L'odeur de Marcelle", nos ubica, de inmediato, en la construcción de un texto somático.

En el relato se mistifica al voyeur que es el agente mediador para que el lector se identifique; es entonces necesario exagerar el terror de Marcela frente a las escenas sexuales. Una extensión de ese terror es provocar "el sufrimiento moral".

En nuestra sociedad los actos sexuales son rigurosamente controlados y ante esta sexualidad tan tenazmente reprimida se produce "el sufrimiento moral". Este sufrimiento es un ingrediente indispensable porque libera la excitación por lo prohibido. Tal situación se pone de manifiesto cuando después de una fiesta orgiástica el narrador hace expreso el temor ante la cólera de un padre, militar y católico. El padre representa al agente represor y contra el cual la sexualidad del narrador sólo puede ser expresión de la rabia y la venganza. En el mismo contexto Marcela entra a un armario para masturbarse y orinar; su sexualidad siempre se manifiesta como un acto desesperado, al ser descubierta por sus padres enloquece. Esta conducta desmesurada del deseo y "el su-

frimiento moral" convierte a Marcela en figura mítica porque las fuerzas sexuales que la mueven adquieren una dimensión sobrenatural. "...Marcela continuaba desnuda, gesticulando y emitiendo gritos desgarradores de dolor expresaba un sufrimiento moral y un terror imposibles de tolerar; la vimos morder la cara de su madre, que intentaba vanamente abrazarla para controlarla".⁷ El personaje se convierte en una bestia salvaje, rasgo que expone una naturaleza *unheimlich*. Pocas veces se admite que es justamente esa parte amenazante la que resulta más excitante.

La intención del escritor es transformar a Marcela en el objeto ritual de la sexualidad y el deseo. No debe olvidarse que la sexualidad real no puede representarse por lo que se sustituye por una actividad de desplazamiento ritual.⁸

Simona y el narrador disponen rescatar a Marcela que está encerrada en un manicomio. Desde una ventana, observan cómo alguien arroja una inmensa sábana similar a un enorme fantasma que se encoleriza en la noche borrascosa.

Es difícil imaginar el estrépito desgarrador de esa inmensa sábana blanca agitada por la borrasca.

(...)

[Simona]...miraba con los ojos fijos al gran fantasma que rabiaba en la noche como si la misma demencia viniera a levantar su pabellón sobre ese lúgubre castillo.⁹

El autor establece una construcción metafórica superponiendo la sábana a la imagen del fantasma. De tal suerte, tenemos un ambiente grotesco de novela gótica. Bataille nos introduce a un escenario medioeval: Existe un castillo amurallado, la concurrencia atmosférica de la borrasca, el fantasma y la doncella encerrada.

El efecto grotesco "atrae y repele, (...) invita al placer y a la repugnancia".¹⁰ Hay que aclarar que en la imagen de la sábana y el castillo prevalece lo grotesco sin el ingrediente humorístico, que generalmente acompaña al término. Como la intención es evocar lo fantástico lo grotesco no puede ser humorístico. Esta escena fantástica va acompañada de un trazo sexual, la sábana tiene una mancha mojada en el centro; la mancha nos comunica la desesperación de la prisionera.

Resulta muy notorio que el discurso fantástico sexual se ocupa de los excesos de la conducta a diferencia de otros textos fantásticos que recurren a una modificación de la figura humana o la extraña animación de ciertos objetos.

El protagonista se desnuda para ir al encuentro de Marcela, sus emociones parecen empalmarse a la furia de la noche borrascosa; con estas imágenes se propician las determinantes de una conducta inesperada y fantástica. El hombre desnudo experimenta un estado de confusión semejante al desordenado estrépito de la borrasca. Este estado culmina con un borrascoso orgasmo. El hombre describe su condición de esta forma: "...me recorría un calosfrio de una violencia análoga a la borrasca".¹¹ Las analogías con la temática de la borrasca, no sólo vinculan al hombre con una naturaleza turbulenta, sino que entra al escenario gótico de Marcela, la sábana, el fantasma y el castillo.

Como el exceso de las actividades sexuales debe simular al orgasmo también debe incorporarse otro texto del exceso, que sería

el tema de la necrofilia; tema que entra también en esa gama de sentimientos contradictorios propios a lo grotesco. Posiblemente el exceso en las actividades sexuales sea una manera de crear diferencias, esto es, procurar signos de puntuación y significación en el terreno de la sexualidad. Este fenómeno se observa en tanto que la significación requiere de los contrastes; el exceso convierte al sexo en escritura y lo pone a circular porque lo saca del mundo privado. Pero Bataille parece desconocer que la manera de crear verdaderas diferencias es rompiendo el logocentrismo de las identidades de género, donde el papel activo se asigna al hombre y el pasivo a la mujer. Aunque, por otro lado, sabemos que Simona tiene un papel activo pero sólo en el ámbito sexual.

El subterfugio del texto pornográfico consiste en aislar a la víctima para ubicarla en un lugar donde las reglas son hechas por los violadores. La víctima tiene una dimensión melodramática necesaria y por tanto entra en el prototipo de la ingenuidad, o sea aquella mujer que coloca la virtud en su sexo y por lo tanto se abstiene del mismo; Marcela es quien participa de este prototipo. El lado terrible de la imagen casta y ruborosa es que la virtud se basa en una negación de la propia sexualidad. Esta conducta oculta un enorme potencial de violencia, misma que atrae la furia que otros ejercen sobre la persona. La imagen del violador en este contexto es la encarnación del *animus*. Bajo su aspecto sombrío es una presencia muy destructiva que, según Jung presenta el lado masculino en una mujer. El papel de la víctima funciona como excitante

en forma parecida a como el suspenso opera en las novelas policia-
les. Esto quiere decir que la víctima es el recurso por medio del
cual avanza la narrativa; despierta el apetito en el lector por
conocer lo que pueda sucederle. La madre de Simona se pinta como un
personaje completamente servil y desprovista de cualquier vestigio
de carácter que la haga aparecer como persona. El juego pornográfi-
co demanda este procedimiento de despersonalización, que no sólo
ocurre en la madre sino también en Justine, la heroína-víctima en
la conocida novela de Sade: *Justine, ou les Malheurs de la Vertu*.¹²
No es el momento para extenderse mucho sobre las tribulaciones su-
fridas por Justine, pero baste decir que el personaje es desperso-
nalizado al caer incesantemente en circunstancias que la conducen
a desempeñar actividades de servidumbre, tanto doméstica como
sexual.

El prototipo de la ritualización de la conducta sexual parece
derivar de los modelos sadianos. Debido a que la "ritualización" es
un término complejo que se emplea en antropología y en biología pa-
ra explicar una determinada conducta, pasamos a su explicación. Un
ritual humano se caracteriza por agrupar una serie de actos vincu-
lados a la religión o a la magia, con una secuencia establecida por
la tradición. Es probable que los rituales se originaran en activi-
dades cotidianas, por lo cual tenemos: rituales de nacimiento, de
fertilidad, de pubertad, y de purificación, entre otros.

Antes de la primera guerra mundial Julian Huxley estaba inves-
tigando la conducta de cortejo del colimbo (un ave palmípeda); sus

observaciones lo llevaron a descubrir que algunas pautas de movimiento pierden, en el curso de la filogenia o historia racial del animal, su función específica original para convertirse en ceremonias puramente simbólicas. Este proceso lo rubricó como ritualización, con lo que pretendía hacer equivaler el proceso cultural que condujo al desarrollo del ritual humano con los procesos filogenéticos (aquellos que pertenecen al desarrollo ancestral) que provocan las ceremonias entre animales. Un ejemplo de ritualización se da entre los patos. La pelea entre dos parejas de patos en ocasiones termina con una hembra, que impulsada por el enojo osa acercarse demasiado a la pareja rival, luego se asusta de su propia audacia, por lo que voltea y corre a refugiarse con el macho. Una vez a su lado puede comenzar de nuevo sus protestas contra la pareja vecina. La ritualización de la agresión comprueba que entre varios animales existe una marcada preferencia por simular conductas y hasta formas "teatrales" de agresión para evitar un verdadero combate.¹³ En esta acepción el ritual sexual oculta el temor que siente el hombre por la mujer. El equivalente a las pautas de movimiento ritualizado en el texto es convertir a la mujer en prototipo. Esto implica que sólo puede comportarse de la manera en que lo determine el hombre. En este sentido estamos presenciando una estrategia para ocultar cierta conducta a través de medios representacionales. De aquí que mencionamos los prototipos sadianos, los cuales se involucran en todo un repertorio de teatralidad sexual. Con esto nos referimos tanto a indumentarias muy provocativas como

a conductas que exageran la sexualidad y ocultan a la persona. La pornografía aleja al sexo de su función original y lo convierte en una ceremonia simbólica.

En otro nivel de ocultamiento se encuentra un proceso metafórico donde para Simona la forma del ojo equivale a la del huevo; el huevo se incorpora también a un juego sexual grotesco.

- ¿Ves el ojo? preguntó.
- ¿Y bien?
- Es un huevo, concluyó con toda sencillez.
- Bueno, insistía, extremadamente turbado, ¿qué pretendes?
- Quiero jugar con ese ojo."

Los objetos que se emplean en el juego son prohibidos en el vocabulario de los amantes y de ese modo entran al terreno sacro del mito. La ritualización de la conducta sexual posee su propia cosmogonía, por lo que la Vía Láctea se convierte en esperma astral y orina celeste. Los fluidos tienen una connotación sacra; así, cuando Marcela se suicida Simona la bautiza con su orina; esta sacralización constituye una profanación de lo que la sociedad considera como sagrado. Simona busca el exceso, porque si no incurre en la espectacularidad de una conducta sexual ya no está en condiciones de sentirse a sí misma.

Las cadenas metafóricas aparecen nuevamente durante una corrida de toros, en la cual Simona exige le sirvan los testículos del animal. El torero recibe una cornada en un ojo mientras que Simona devora los testículos que le han servido. Es así como el ojo y los testículos quedan reunidos en una sola simbología de la sexualidad.

Simona procede según las demandas de su sexualidad que jamás

quedan satisfechas; esto significa que como objeto sexual es la proyección del deseo masculino en permanente estado de insatisfacción. Pero como antípoda de Marcela -que es la víctima- Simona ejerce un papel activo. Marcela carece de las herramientas existenciales para actuar porque ha sido desactivada por el sistema represivo de su familia y porque niega su sexualidad; como víctima se somete. Simona no tolera sometimiento alguno pero sí subyuga a otros, tal como lo hace con Marcela. Simona se da cuenta que como objeto sexual puede dominar un mundo masculino y tener acceso a los privilegios; su vagina es un instrumento de poder y lo emplea hasta las últimas consecuencias. Marcela como portavoz de la inocencia es blanco de toda la violencia, tanto la familiar como la de Simona y la del narrador. El valor que gravita sobre su cuerpo es la vulnerabilidad y en este sentido redefine el objeto sexual. Simona, en cambio, puede darse el lujo de ser para sí misma. En el contexto de la novela la bondad equivale a vulnerabilidad y la maldad a una independencia de acciones.

Los prototipos se traducen con una Simona morena y una Marcela rubia. En lo concerniente al prototipo de la rubia, la escritora Angela Carter señala "... sus espectaculares carnes blancas son de texturas tan delicadas que parecen mancharse con un moretón causado por una caricia, están saturadas del excitante estigma de la violencia sexual..."¹⁵ Los ojos masculinos han simbolizado el cuerpo de Marcela y por ello puede ser mitificada, pertenece a esa especie de mujeres victimadas por su piel blanca y pelo rubio. Como otros

modelos de vulnerabilidad, no es sorprendente que se torne en blanco para saciar los apetitos necrofílicos de Simona y el narrador. Otra faceta de la vulnerabilidad de Marcela es su sufrimiento, que en sí mismo le atrae más sufrimiento. Afirmamos que Marcela era un personaje susceptible a la mistificación y el proceso comienza con la pérdida de su conciencia y luego el suicidio. Durante su locura está continuamente ausente pero con su muerte alcanza el estado de ausencia permanente. La santidad y virtuosismo de Marcela están subordinadas a una negación de sí misma para luego convertirse en objeto profanable. Pero antes ella misma debe profanar su propia mente. Cuando Marcela ha sido vaciada de su propio significado puede ser humillada; sin mente y sin vida es un objeto en el que se pueden construir todas las fantasías sexuales. La mujer profanada es la sustancia del mito sexual porque de manera ambigua se eleva al altar de la adoración, pero la sacralización oculta la necesidad de dañar y victimar. En esta intriga el pene es el arma del violador y profanador. La sexualidad despersonalizada de la mujer es inalcanzable a no ser que se la transforme en objeto sacro. El procedimiento de sacralización consiste en operar una desposesión del cuerpo.

Simona proviene de un arquetipo propuesto por Sade en *Histoire de Juliette, ou les Prosperités du Vice*, donde Julieta es una mujer que se despoja de su femineidad para optar por un papel activo en la sexualidad; esta transfiguración la convierte en victimadora en lugar del papel pasivo de la víctima. La imagen sadiana de la femi-

neidad gravita alrededor del sentimentalismo; en cambio la mujer activa recurre a la estrategia y al racionalismo, su sexo es un arma. Julieta es el estereotipo de una fuerza activa en tanto se opone a la figura de la femineidad, pero también usa la figura para mofarse. Si Julieta y Simona forman una sola entidad en la temática de la figura femenina, Justine -la hermana virtuosa de Julieta- y Marcela integran el polo opuesto de esta figura. Pongamos a consideración algunas palabras del estudio que Simone de Beauvoir hace de Sade: "...experimentaba el coito como crueldad, laceración y transgresión; y por resentimiento obstinadamente justificaba su morbidez".¹⁶ No cabe duda que la intención de Sade era crear una política sexual de la transgresión, pero al mismo tiempo hay una desesperanza que busca castigo y venganza.

En el relato pornográfico el sexo, el excremento y la orina se convierten en alimentos. Prevalece una necesidad por penetrar sensorialmente en espacios corporales prohibidos. Cuando Simona devora los testículos del toro se integra al mundo de las libertinas sadianas, o sea aquellas mujeres que se apropian del cuerpo simbólico y político del hombre. Al alimentarse con el cuerpo masculino hacen suyo un poder que ha venido significándose en los genitales. En cierto momento Simona se sienta sobre los genitales del toro y su vagina sugiere una boca simbólica que devora y excreta los objetos totémicos de la masculinidad. En la mitología pornográfica el cambio de sexo es otra manera de vestirse con las sensaciones del género opuesto. Al concluir la novela Simona se disfraza de semina-

rista sevillano; asimismo un personaje de Sade, el señor Noirceuil, expresa un singular deseo:

Me gustaría casarme, no una, sino dos veces en el mismo día. A las diez de la mañana quiero ataviarme como mujer y casarme con un hombre; a mediodía, regresando a mis vestimentas quiero casarme con un transvestista vestido como mi novia... Yo deseo, (...) tener una mujer que haga lo mismo que yo...¹⁷

A lo largo de esta fantasía los géneros quedan trastocados y la mujer entra al reducto del poder masculino, así como el hombre juega con una relación homosexual y después ocupa el papel femenino. Simona también tiene una relación homosexual con Marcela; para finalmente vestirse simbólicamente de hombre. Presenciamos una representación erótica donde las identidades sexuales se traducen como diferentes experiencias del poder, la intención es llegar a representar una dispersión de la identidad sexual.

*

En *Coincidences* o segunda parte de *Histoire de l'oeil*, el autor revela la estructura de su texto. Los ojos ciegos de su padre se tornaban blancos cuando orinaba, de aquí proviene la doble imagen del huevo/ojo. La violencia de toda la narrativa sexual parece vincularse a un padre sifilítico y a una madre suicida. No me refiero a una intencionalidad psicológica en Bataille que explique su relato sino a los ambientes que pueden inspirar ciertas actitudes en los personajes. *Coincidences* resume las características de los símbolos en el texto como testimonios personales, es el metatexto que se convierte en observador de su propia historia ocular y por

esta razón funciona como texto autorreferencial. Bataille hace comentarios sobre la manera en que escribió *Histoire de l'oeil* y de esta manera imprime la metatextualidad.

Hay una manera en la que nuestro psiquismo escribe sobre la superficie de nuestra vida. Según Jung, el sincronismo es "el acontecimiento de dos eventos significativos pero no ligados causalmente", "el acontecimiento simultáneo de un cierto estado psicológico junto a uno o más eventos externos que figuran como paralelos significativos con respecto a un estado subjetivo momentáneo". El sincronismo asimismo señala "una interdependencia entre el mundo y la psique".¹⁸ Jung dedica todo un capítulo al tema y desglosa el sincronismo en dos factores: a) Una imagen inconsciente penetra al consciente (literalmente) o indirectamente (simbolizada o sugerida) bajo la forma de un sueño, una idea o premonición. b) Una situación objetiva coincide con su contenido.¹⁹ Bataille describe un sincronismo: al estar paseando con su madre se encuentra con un fantasma blanco que resulta ser su hermano. Confiesa que le sorprendió descubrir cómo al escribir la novela reunió la imagen de la sábana fantasmal -desprovista de significación sexual- con la mancha sexual dejada por Marcela. Esta segunda parte corresponde a un sincronismo textual donde los eventos ocurren en las imágenes sin estar vinculados causalmente. Acaso existe una imagen inconsciente de un fantasma que se sexualiza; también destaca una interdependencia entre el mundo de sus recuerdos y la psique. En síntesis el sincronismo textual ocurre cuando dos o más imágenes coinciden de manera

cuasi milagrosa en la mente del escritor, además de que las situaciones objetivas concuerdan con el contenido subjetivo de Bataille. El material inconsciente que proviene de los mitos y los sueños comunica a la sexualidad una conducta que nos hace repetir una serie de patrones. En este sentido tenemos una serie de simetrías entre el sexo y el mito: si la mujer u hombre que encontramos coincide con nuestros patrones internos entonces pensamos que el encuentro tiene un potencial milagroso.

En la pornografía existe otra manera de mitificar al cuerpo. Esta operación se realiza al imaginar un cuerpo que se libera de sí mismo y se convierte en espíritu, pero hay otro que se entrega a la voluptuosidad. Dentro de esta mitificación se monta un drama maniqueo que glorifica a un cuerpo y otro es acusado de todo cuanto sea corrupto y sucio. El libertino castiga a su propio cuerpo que después proyecta al de su víctima, o sea que termina castigando a quien más desea. La pornografía presenta una teatralización de la sexualidad y de las emociones que suscita. La exageración depende de un vocabulario melodramático que cuenta con una víctima y un tirano. Pero en una semiología del incremento el orgasmo equivale, en la novela de Bataille, a la borrasca porque básicamente presentamos una escena titánica. El espectáculo pornográfico debe ser violento porque depende de su propia espectacularidad, la cual está destinada al "lector-voyeur". Los personajes del espectáculo pornográfico son incapaces de salir de sí mismos y todo queda centrado en un canto a la propia presencia. Como son incapaces de dar, lo

son igualmente para recibir. El libertino o libertina son esencialmente figuras infantiles que deben portarse mal y castigarse físicamente, la profanación del objeto sagrado es lo que despierta sus pasiones. La crueldad es la manera de anunciar su presencia, porque en el fondo impera un terror obsesivo de perder la identidad. El libertino se ha alejado tanto de su sexualidad que le resulta cada vez más difícil llegar al orgasmo. La construcción de un cuerpo ficticio conduce a una confusión del deseo, mismo que ya no puede tener su función original, con lo que aludimos a una capacidad de abandonar la presencia absoluta de sí mismo para ir al encuentro de la otra persona. Durante el momento climático del orgasmo se entra al terreno glorificado del cuerpo ficticio; lo triste es cuando hay que regresar al cuerpo humano. A través de los tiranos y libertinos de ambos sexos se arraiga el poder monolítico de las fantasías patriarcales. La ley del Otro impera, es la ley del patriarca y quien quiera recibir un trato privilegiado debe convertirse en portavoz de la ley.

En la literatura pornográfica persiste una preocupación fetichista por el objeto del deseo, pero este objeto siempre se coloca favoreciendo una visión fálica. Bajo esta visión se organiza el orden simbólico; existe una sustitución y así ocurre el proceso simbólico, donde una cosa es sustituida por otra. El orden simbólico procura sus propias definiciones mitológicas. Así la anatomía femenina se representa como un triángulo negro con la punta hacia abajo, se representa como el principio pasivo y sombrío del yin. Gene-

ralmente el psiquismo queda disociado, en el hombre en un consciente masculino y un inconsciente femenino. En el caso de la mujer ocurre lo contrario. El dios Pan juega un papel importante como fuerza arquetípica en el discurso pornográfico. Pan desata la violencia del deseo y provoca el pánico ante el embate de fuerzas pasionales que no pueden llegar a controlarse. Estas fuerzas pueden provocar la rabia y el sufrimiento. Dionisos-Baco también cumplía con un papel determinante en la sexualidad, las fiestas en su honor se conocían como dionisías u orgías (el término griego de orgía significa la celebración de los misterios experimentando un entusiasmo sagrado). No olvidemos que Dionisos era la deidad teatral. En este contexto dentro del mismo mecanismo de mitificación, el sexo y la representación quedan vinculados; no sorprende que el texto pornográfico recurra a tantos elementos teatrales.

En un antiguo tratado chino se insiste en un tao del amor y el sexo; la actitud filosófica hacia el sexo postula una igualdad en la satisfacción sexual tanto del hombre como de la mujer. El misterioso "elíxir interior", parte fundamental de la alquimia china, se activa con diversas técnicas sexuales, conducentes a una transformación corporal. La actitud taoísta está muy alejada de la pornografía en la medida en que el sexo se asocia al amor. Actitud que contrasta con el repertorio de castigos y actitudes represivas que tanto abundan en el discurso de la pornografía.

En el esquema taoísta de las cosas, el hombre constituye una fuerza Yang, y posee todos los atributos de la masculinidad. Es más volátil, más activo y rápido que una mujer, que posee los atributos del Yin, la fuerza femenina. Es más plácida, sus

movimientos más calmosos, pero, a la larga más fuerte.²⁰

A pesar que no coincido con los criterios de pasividad y actividad, es notable que los taoístas se preocuparan por una educación mitológica y sexual del cuerpo.

La pornografía es un elocuente testimonio del temor que el hombre siente hacia un espacio y sustancia femenina. Esta sustancia es algo que el hombre ha temido legendariamente. Algunos estudiosos han relacionado la menstruación al *soma* (gr. cuerpo) porque el significado hindú señalaba una sustancia mística del cuerpo. El *soma* se bebía durante ceremonias sagradas, así que era una sustancia temida y venerada. Los soberanos celtas se convertían en dioses al beber el "aguamiel rojo" servido por la Hada Reina Mab. Las leyes de Manu advertían que al aproximarse un hombre a una mujer menstruante perdía la sabiduría, la energía, la vista, la fuerza y la vitalidad. El Talmud prevenía aprensivamente que si una mujer menstruante caminaba entre dos hombres, uno de ellos moriría. Los patriarcas cristianos no se quedaron atrás, como comprobamos por las palabras de San Jerónimo: "Nada es más desaseado que una mujer en sus períodos; lo que toca se torna impuro". El obispo de Canterbury, en el siglo séptimo, prohibía que las mujeres menstruantes tomaran la comunión o aun entraran al templo. La iglesia católica todavía es renuente a la ordenación de las mujeres, argumentando que las sacerdotisas menstruantes contaminan el altar. La vagina también provocaba el temor masculino en su representación como *Vagina Dentata* o vagina mordiente. La vagina se imaginaba como una

boca voraz o una entrada infernal.²¹

La mitología pornográfica tiene dos objetos de culto, el pene y la vagina, pero es la vagina la que alberga experiencias misteriosas. En la profundidad de la matriz se traza el origen de la vida y como tal es un terreno de poder. Este poder oculto en las profundidades del cuerpo femenino no puede ser arrancado por el hombre, pero, como pudimos constatar por los cambios en identidades sexuales, la ambición de apropiarse de esa fuente de poder no ha sido descartada por la fantasía masculina. La matriz es la morada corporal de todos nosotros y durante el inicio de nuestras vidas lo representa todo; en este sentido es el lugar arquetípico o *temenos* para los griegos. En esta morada mágica se imprime el lado oculto de nuestra psique y de nuestra conciencia. Por esto es que se concibe como lugar de poder. Es oportuno destacar que la estrategia política de la pornografía consiste en paralizar al sujeto en su presencia, en su "yo soy el único cuerpo con derecho al placer, luego entonces soy el único que realmente existe". El opuesto, o ser en proceso, existe momento a momento, esto es que el significado es posible en tanto el sujeto está en un lugar determinado del ser. Lo que hoy percibo como maravilloso mañana puede parecerme insignificante, pues no soy un sujeto pasivo. La parálisis del sujeto sobreviene cuando surge el conflicto entre la demanda por satisfacer una necesidad sexual y lo que el medio prohíbe. El sujeto encerrado entre las paredes de su personalidad reacciona de manera muy violenta. En esta prisión ontológica se encuentran atrapados los

personajes del relato pornográfico.

Como el personaje no puede moverse dentro de su ser se limita a actuar de una sola manera; siempre está tenso e intenta reducir su ansiedad a través del orgasmo que sólo permite un alivio temporal. El personaje pornográfico es impelido a jugar con lo prohibido y situarse en un estado de peligro; todos estos estados bloquean el movimiento interno e impiden la libre expresión sexual. La razón por la que existe una imposibilidad expresiva es que se ha detenido todo el movimiento del ser. El personaje pornográfico sufre una despersonificación y ésta se vincula estrechamente con una percepción del ser. La percepción del ser se bloquea si las personas que nos rodean nos parecen indiferentes; esta indiferencia tiene su origen en una grave carencia para percibir al ser. El pornógrafo guarda una visión distorsionada del cuerpo y en este sentido es que su percepción del ser también resulta distorsionada. La despersonificación toma su curso al separarse partes del cuerpo como si fueran capaces de existir independientemente de la persona. Evidentemente la despersonificación ocurre al excluir de la percepción del ser la existencia de los estados de tensión y ansiedad. La distorsión del cuerpo comienza cuando se proyectan partes del cuerpo fuera de sí mismo, tal como sucede con los desplazamientos del ojo y del huevo en la *Histoire de l'oeil*. La distorsión sucede en un clima de violencia y el personaje se proyecta fuera de sí mismo porque está en permanente condición de representación, en el entendido que se exhibe frente al lector/voyeur. Durante la actividad

exhibitoria el personaje no logra concentrar su percepción del ser pues en el fondo se encuentra dividido; su situación es semejante a la que experimentaría una persona obligada a tener relaciones sexuales frente a un público. El personaje porno agrade su cuerpo y el de otros porque su cuerpo no existe; esto significa que el sujeto está fuera del cuerpo. Bajo esta condición de desposesión resulta claro por qué no existe la percepción del ser: la desposesión sucede simultáneamente a la despersonificación. Estos fenómenos acontecen porque el objeto porno niega a la persona, la mujer es un objeto prohibido que debe ocultarse. Tal vez por eso Bataille pone en labios del narrador lo siguiente: "Marcela nos pertenecía a tal grado que no nos habíamos percatado que era una muerta como las otras".²² El objeto porno es una extensión de aquel que abusa de él, por ello es claro que el objeto sexual existe en cuanto se convierte en posesión.

Para ponderar a la matriz como centro de significación es necesario revisar el término griego de *kora*, como palabra que designa el lugar cerrado, o matriz "el chora precede y subyace toda figuración (...) y tan sólo es análogo a lo vocal y al ritmo cinético".²³

Kristeva considera que los impulsos equivalen a cargas de energía cuyos vestigios físicos se articulan al *kora*. Con este término hace referencia a un primer momento semiótico donde la todavía inexistente expresividad es formada por los impulsos. En otro momento advierte que el *kora* no puede colocarse en el campo de la

significación. El término tomado del *Timeo* de Platón, define un receptáculo y al mismo tiempo un espacio; anterior a la identidad y al nombre. No puede ser espacio divino porque es inestable e incierto, continuamente cambiante y en proceso de existir. No puede fungir como axioma en virtud que no es un principio establecido. "El chora aún no es una posición (...) no obstante es generado para obtener una posición significativa".²⁴

Según Kristeva la significación se produce al momento de existir una separación del *kora* semiótico. Aprovechando el concepto lacaniano de la fase-espejo, Kristeva identifica el proceso de separación con esa fase y advierte que en esta primera etapa se produce la constitución de los objetos desprendidos del *kora* semiótico. Para recordar la fase-espejo baste indicar que el infante inicia un reconocimiento de su ser como una entidad reflejada en el espejo. Durante la fase-espejo lacaniana, los balbuceos del infante no resultan tan insignificantes como pudiera pensarse. A pesar de no constituirse en significado simbólico propiamente dicho, pueden en cambio considerarse como significados pre-simbólicos. De tal manera el infante que aprende a reconocerse en el espejo se ha separado del *kora* materno y está preparado para la cognición simbólica que permite la adquisición del lenguaje.

El *kora* es extraordinariamente móvil y constituye los primeros momentos de una entidad significativa heterogénea y contradictoria. Estas características pertenecen a ese momento en que el cuerpo femenino representa nuestra totalidad como seres que más

tarde estaremos en la posibilidad de significar al mundo y a nosotros mismos. En el *kora* el sujeto no está completo pues debe pasar por el proceso de gestación, por eso el *kora* remite a un sujeto que todavía se opone al anhelo de una presencia absoluta: "El sujeto moderno, inestable y vacío (...) no debería fijarse y estabilizarse pues tiene que convertirse en un trabajo en proceso".²⁵ A este respecto hay que constatar las características fijas que mencionamos en el personaje pornográfico.

El *kora* se configura como espacio vivo, pero Platón señala que también es amorfo. "Al nombrarse se convierte en recipiente que toma el lugar de la separación infinitamente repetible".²⁶ Participamos de la conformación de un recipiente cognoscitivo que antecede a la unidad, a lo separable y a lo divisible. Todo lo cual nos refiere a una teoría del sujeto en proceso de formación. Kristeva expresa esta teoría como una serie de "impulsos que abarcan funciones semióticas pre-edípicas y descargas de energía que conectan y orientan al cuerpo con y hacia la madre".²⁷ Melanie Klein explica que "durante la etapa pre-edípica los niños y niñas consideran al cuerpo de la madre como deseable, y especialmente el pene paterno".²⁸ No obstante, esta visión se antoja demasiado reduccionista y por tanto debe pensarse que independientemente del deseo hacia cualquier objeto "el sujeto está en proceso de constituirse vis-à-vis de un no objeto".²⁹

Cuando Kristeva define las funciones semióticas menciona una etapa simbólica anexada a la ley paterna que abarca un juicio y un

ordenamiento del sujeto, proceso que se asocia al discernimiento. La descripción de los impulsos en una teoría del sujeto hace pensar en la metonimia y la metáfora, esto es, en el desplazamiento y condensación dentro del plano de una organización semiótica. Cada zona del cuerpo fragmentado guarda relación con sus partes, con objetos externos, y con sujetos aún no constituidos. "Este tipo de relación hace posible la especificación de una modalidad psicósomática del proceso de significación".³⁰ Si aplicamos esto a una lectura de la literatura porno, podemos ubicarla en una etapa embrionaria de la sexualidad y la significación semiótica de esa sexualidad.

Más adelante Kristeva aborda un espacio enigmático y femenino, un espacio que subyace a la escritura y que es puramente rítmico: "la misteriosa funcionalidad de la literatura como ritmo".³¹ El *kora* perfila un momento pre-simbólico pero que también constituye una materialidad de lo simbólico puesto que se puede identificar como escritura somática de ritmos, de movimiento corporal y del gesto. Esta parte del concepto está ligada a las teorías de cognición infantil de Jean Piaget. Concretamente a lo que se refiere como "período sensoriomotor" caracterizado tanto por una diferenciación como elaboración de esquemas básicos de acción tales como agarrar, succionar, mirar y otras. Este período comienza en el nacimiento y se prolonga hasta el comienzo del pensamiento simbólico.

Este espacio enigmático es el que rescata todo el concepto de un espacio generativo o *kora*, es el espacio de los significados primarios, es el espacio donde hallamos la *prima materia* de la

significación. En el espacio del *kora* se cocina la transmutación del discurso, por esa razón Kristeva indica que Joyce y Mallarmé son de los contados escritores que pudieron trabajar en el *kora* semiótico. Por contraste, Bataille no tiene acceso a esa diversificación porque se encuentra atado al orden simbólico y al feticchismo del objeto de su fantasía. Aludo al orden simbólico como vehículo de la ley y agente del ordenamiento del sujeto.

El orden simbólico es aquello que se presta a la representación, a la conceptualización y en un sentido más amplio a la reglamentación y ordenamiento del *logos*.¹²

Esencialmente constatamos cómo el *logos* del orden simbólico pretende mucho más que definirse como instrumento para la conceptualización, es sin lugar a dudas un control mágico y político entre las manos de una normatividad masculina. Es el pensamiento como ingeniero del cosmos. Una visión antagónica cuestiona esta forma de organizar al lenguaje y por extensión al pensamiento, pues se plantea una distribución diferente del cuerpo pensante. El concertado por el logocentrismo se piensa como unidad, como intermediario entre dios y el mundo, como aquel que se autonombra guardián único de la verdad. En los márgenes del *logos* del discurso simbólico el *logócrata* describe e inscribe al mundo para convertirlo en su propiedad. El proyecto de una desorganización corporal principia como oposición a la Ley y Logos Paterno. Donde esta desorganización significa aquel discurso que se resiste a ser apropiado y por tal razón encuentra un lugar de la diferencia. Una escritura de la dife-

rencia cuya propuesta se halla fuera del reducto del *logócrata*. El nuevo discurso se encuentra en proceso de cambio pugnando contra las fronteras impuestas por la norma masculina. De esta manera el espacio femenino se extiende por las fronteras de aquello que no se presta a la ideación del *logos*. En síntesis este discurso atribuye al cuerpo las posibilidades de un conocimiento que le ha negado un conocimiento cerebral. Llega el momento para abrir una existencia corporal fuera del marco de la aculturación *logocrática*.

El *kora* nos ubica en una génesis de la significación y de un espacio psicosomático de la significación, en otro plano se encuentra el *temenos* como espacio femenino externado. En la teoría junguiana el *temenos*, o círculo mágico, es el lugar donde el individuo se siente protegido. Como lugar para la germinación es el espacio más privado que pueda tenerse. Podemos decir que el *temenos* es la morada sagrada porque representa el lugar de origen. Al mismo tiempo es una morada mental donde ubicamos lo que nos resulta psicológicamente importante y donde los opuestos dejan de tener importancia. Está situado en el lugar opuesto al espacio de la unidad, lo separable y divisible, y por ello se puede integrar al concepto de *kora*. El *temenos* corresponde a una morada interna que nos permite vivir dentro de nosotros mismos. En la terminología alquímica existía un recipiente *mater u ovum* que hacía las veces de matriz o útero y en cuyo interior maduraba la piedra mágica de los filósofos. Es en el *temenos* donde podemos conciliar la naturaleza femenina con la masculina sin por ello terminar en el campo de batalla.”

En la usanza homérica el *temenos* significaba el dominio del rey o el dios, un espacio demarcado y asignado para este uso. Como sitio cerrado y consagrado era la única estructura del culto. Lugares más amplios, como el templo de Apolo en Delfos, albergaba ofrendas, estatuas, teatros y templos en honor a deidades menores vinculadas con Apolo.³⁴ Me resulta más preciso el sentido cubierto por la teoría junguiana porque considero que la definición homérica constituye una estrategia de apropiación de un espacio originalmente femenino. Destaca en este sentido el *telesterion* o lugar sagrado para la representación de los misterios eleusinos. En estos rituales se celebraba a Deméter, el rapto extático de Perséfone y la divulgación del misterio de la inmortalidad y renacimiento a Triptólemo (quien representaba una de las formas de Dionisos.) El *telesterion* era un lugar donde los místicos de Eleusis observaban extrañas imágenes alucinatorias que conducían a una revelación. A mi parecer el trasfondo de los misterios eleusinos indica un testimonio sobre la educación de Dionisos a manos de Deméter, aunque el raptor de Perséfone fue Hades. Según Heráclito, Dionisos era su equivalente. El ritual eleusino evocaba cómo la Madre Tierra o Deméter había extraviado a su hija Perséfone, raptada por Hades- señor de los muertos. Los participantes invocaban a Iaccos- a menudo identificado con Dionisos- para que les ayudara en el rescate de Perséfone y su retorno al mundo de los vivos. Al atar distintos cabos tenemos que Dionisos comete el rapto que es un acto de transgresión contra su naturaleza femenina³⁵ y bajo la forma de Iaccos

ayuda a buscar a Perséfone. Esto quiere decir que vuelve a relacionarse con su parte femenina.³⁶ No olvidemos que Triptólemo recibe los misterios de la inmortalidad de Deméter, episodio que revela un vínculo mágico entre la naturaleza masculina de Dionisos y la femenina y germinativa de Deméter.

Sin embargo, tanto el espacio simbólico como el terreno del kora no tienen un carácter universal y sí conservan una identidad reconociblemente occidental. En el paso de una cultura oral/acústica a una escrita existe un proceso de organización entre los signos escritos dentro de una naturaleza mágica y aquellos escritos en el papel. Mientras que en la cultura oral se piensa de acuerdo con perceptores corporales, en la escrita parece necesario escribir y describir al cuerpo. Pero el asunto dista mucho de ser sencillo, porque las culturas llamadas iletradas ya se encuentran textualizadas. Esto implica que no hay frontera significativa que pueda mantener al texto dentro de sus márgenes. Es necesario recordar que un grupo humano articula, clasifica y en general posee una "literatura oral", por ello ya no puede validarse la diferencia entre habla y escritura."

Lo anterior invita a buscar ejemplos concretos en una antropología del conocimiento, donde pueda sugerirse la presencia de una escritura somática. Dentro de la tradición oral africana destaca la presencia de la cuentista cuyo relato puede ser "oteado, escuchado, olfateado, probado y tocado". Asimismo se ha conservado una mitología de la escritura somática entre los dogon. De acuerdo con el

relato:

la primera Palabra se había pronunciado [leído "examinado"] frente a los genitales de la mujer...La Palabra finalmente provino del hormiguero, esto es, de la boca del séptimo Nummo [séptimo ancestro y dueño del habla], lo que quiere decir de los genitales femeninos.

La segunda palabra, contenida en el arte del tejido, emergió de la boca, que también era el órgano sexual primordial, en el que los primeros nacimientos tuvieron lugar.

Es en esta forma, según uno de los viejos venerables dogon, cómo:

al salir de una parte sexual de la mujer, la Palabra penetra en otra parte sexual, o sea el oído. (En vista que el oído se considera bisexuado, donde la aurícula es macho y la apertura auditiva, hembra.)

Por la misma fuente nos enteramos que en las tradiciones africanas el origen del habla se considera como otorgado por el Dios/la Diosa. "El habla constituye la materialidad, la exteriorización e internación de vibraciones y fuerzas".¹⁸

El logos de los dogon es una entidad andrógina que se encuentra a gran distancia de la monosexualidad propuesta por el orden simbólico lacaniano. Vale la pena preguntarse si el orden simbólico propuesto por el marco freudiano y lacaniano no obedece también a los mismos dispositivos autocráticos que mencionamos en un principio como esas construcciones artificiales de género. En este caso la diferencia sexual se importa al ámbito psicológico.

A manera de conclusión nos parece que tanto la pornografía como el legendario temor hacia la mujer pueden advertirse en esa ignorancia tanto del kora como del temenos y que un mayor acercamiento a estos dos espacios cognoscitivos nos permitiría nombrar y por tanto textualizar los aspectos más desconocidos de nuestra

sexualidad. En todo caso, es oportuno indicar que las culturas ajenas a la nuestra muchas veces funcionan como instrumento reticular para depurar nuestros convencionalismos cognoscitivos. Vale la pena dejar señalado el aspecto rítmico de un *logos* (*Kora/Logos*) en el esquema mítico anteriormente citado. Manteniendo esta combinación nos introducimos a una epistemología andrógina. Tópico que nos ocupará en los próximos capítulos.

NOTAS

1. Los sistemas de género son un conjunto de prácticas, representaciones colectivas, símbolos, valores, normas y elaboraciones subjetivas e ideológicas sobre lo femenino y lo masculino.

Cada sociedad elabora sus sistemas de género a partir de la diferencia sexual entre hombres y mujeres. Es decir, los seres humanos adjudican características intelectuales, morales y psicológicas diferenciadas según el sexo al que una persona pertenece -rasgos femeninos o masculinos- que son interpretados como "naturales", pero en realidad son construidas socialmente.

Tomé este texto del folleto: PUEG, Programa Universitario de estudios de género, preparado por la Dra. Graciela Hierro.

2. Es indispensable aclarar que no vamos a entrar a un terreno de discusión sobre una literatura que contiene elementos sexuales y otra que se define como pornográfica. Existen demasiadas variantes culturales e históricas que determinan si una literatura es "moralmente" aceptable o no. Estas consideraciones no forman parte de nuestras preocupaciones teóricas. Por tanto, dejamos a un lado toda la complejidad de una literatura sexual y pornográfica para limitarnos a la relación cuerpo-texto como principal factor del uso del término pornografía como literatura que afecta al cuerpo. Tomo el término en su sentido etimológico, más que pretender ofrecer una definición cultural del término.

Nos remitimos a algunas obras que tratan tangencialmente el tema:

- Kate Millet, *Sexual Politics* (London: Sphere Books, 1971).
Toril Moi, *Sexual/textual Politics: Feminist Literary Theory* (London and New York: Methuen, 1986).
Elaine Showalter, *Sexual Anarchy: Gender and Culture at Fin de Siècle* (New York, London, Australia: Penguin, 1990).
Lynda Nead, *The Female Nude: Art, Obscenity and Sexuality* (London and New York: Routledge, 1993).
Angela Carter, *The Sadeian Woman: And the Ideology of Pornography* (New York: Pantheon Books, 1978).

3. Roland Barthes, "Strip-Tease," *Mitologies*, p. 147.

4. Cfr. Marilyn French, "The Cultural war Against Women," *The War Against Women*, (New York: Ballantine Books, 1992).

5. Georges Bataille, *Histoire de l'oeil*, Oeuvres Complètes: Premiers Écrits 1922-40, prólogo de Michel Foucault (Paris: Gallimard, 1970) p.15.

6. Bataille, "Histoire de l'oeil", p.18.

7. Bataille, "Histoire de L'oeil," p.22.

8. De manera análoga a como el biólogo Julian Huxley englobó ciertas pautas de movimientos bajo el término de "ritualización," nosotros pensamos en una ritualización de la sexualidad. Según Huxley a lo largo de la evolución de una especie animal, la función original de esos movimientos se pierde para convertirse en ceremonias puramente simbólicas. La conducta de desplazamiento sucede cuando ante una situación muy tensa se escoge realizar una tercera acción. La escritura que describe la conducta sexual de Marcela opera un desplazamiento sobre la conducta de una sexualidad femenina, exagerar la conducta sexual implica un desplazamiento hacia una ceremonia simbólica que ya se parece muy poco a la sexualidad. En resumidas cuentas, nos encontramos frente a una sexualidad imaginaria. Más adelante abundaremos sobre el tema de la ritualización.

9. Bataille, "Histoire de...", pp. 27-28.

10. *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory*, s.v. grotesque, theories of the.

11. Bataille, "Histoire de ..." p.30.

12. Donatien Alphonse Francois de Sade, *Justine, ou les Malheurs de la Vertu*. Pueden considerarse las versiones de 1791, 1792 o 1794, ya que la figura de Justine no cambia muy sensiblemente.

13. Cfr. Konrad Lorenz, "Habit, Ritual and Magic," *On Aggression*, trad. Marjorie Kerr Wilson, 9ª edición, (Toronto, New York, London: Bantam Matrix Editions, 1970) p.55.

14. Bataille, "Histoire de..." p.67.

15. Angela Carter, "The Desecration of the Temple," *The Sadeian Woman: And the Ideology of Pornography* (New York: Pantheon Books, 1978) p.63.

16. Simone de Beauvoir, "Must we Burn Sade?" *Marquis de Sade*, (New York: Grove Press, 1953) p.40.

17. Sade, citado por Angela Carter "Sexuality as Terrorism," p.98.

18. C.G. Jung, citado por Gerhard Adler, "The Downward Journey," *The Living Symbol: A case study in the process of individuation*, col. Bollingen Series LXIII, (New York: Pantheon Books, 1961) p.180.

19. C.G. Jung, "Synchronicity: An Acausal Connecting Principle," *The Structured Dynamics of the Psyche, The Collected Works of C.G. Jung*, vol.8, Eds. Herbert Read, Michael Fordham, Gerhard Adler, (London, New York: Pantheon Books, 1960) p.447.

20. *El Tao del Amor y del Sexo: La antigua vía china hacia el éxtasis*, Jolan Chang, prólogo y epílogo por Joseph Needham, trad. Lorenzo Cortina, 6^{ta} edición, col. Filosofía (Barcelona: Plaza y Janés editores, 1978) p.59.
21. Los datos mitológicos en referencia a la menstruación y la vagina fueron consultados en *The Woman's Encyclopedia of Myths and Secrets* por Barbara G. Walker, s.v. *menstrual blood* y *vagina dentata*.
22. Bataille, *Histoire de l'oeil*, p.47.
23. Julia Kristeva citada por Toril Moi, "Introduction: Psychoanalysis and the Subject," *The Kristeva Reader* (New York: Columbia University Press, 1986) p.13.
24. Kristeva, "Revolution in Poetic Language," *The Kristeva Reader*, p.94.
25. Kristeva, citada por Toril Moi, "Introduction," *The Kristeva Reader*, p.14.
26. Kristeva, "Revolution in Poetic Language," *The Kristeva Reader*, p.126.
27. Kristeva, "Revolution in Poetic Language," *The Kristeva Reader*, p.95.
28. Melanie Klein, citada por Kristeva, "Revolution in Poetic Language," *The Kristeva Reader*, p.127.
29. Kristeva, "Revolution in Poetic Language," p.128.
30. Kristeva, "Revolution in Poetic Language," p.96.
31. Kristeva, "Revolution in Poetic Language," p.97.
32. Para mejor orientarnos en estos parajes es importante trazar el recorrido mitológico del *logos*. Sabemos que el *logos* combina el significado con el habla y la razón. Su primer uso se atribuye a Heráclito que implica al concepto como una ley inteligible del universo. El origen resulta debatible ya que los estoicos le imprimieron esa connotación metafísica de un orden natural personificado por Zeus y su propósito de ordenar racionalmente los movimientos de los cuerpos celestes y el funcionamiento preciso de los objetos naturales. Posteriormente los maestros judeohelénicos adoptan el *logos* de los estoicos para describir la sabiduría divina. El *logos* de Filo distingue las pautas divinas de las que el mundo material es su copia; un poder divino inmanente en el cosmos; el propósito divino o agente de la creación; el intermediario entre dios y el mundo. En el prólogo al Evangelio de San Juan, Cristo es el hijo

único de dios y encarna al logos cosmogónico. Para concluir encontramos que según las especulaciones de Justino Mártir todos los hombres poseían el logos spermatikos (o poder que gobierna al cosmos). Y siempre que los filósofos vivían conforme a la razón eran cristianos antes de Cristo; después del advenimiento de Cristo, los cristianos conservan la totalidad indisoluble de la verdad.

Para documentarme sobre el logos consulté: *The Oxford Classical Dictionary*, 2^a edición.

33. Cfr. Carl.G. Jung, *Psychology and Alchemy*, The Collected Works, vol.12, Eds. Herbert Read, Michael Fordham y Gerhard Adler, trad. R.F.C. Hull (London: Routledge and Kegan Paul, 1953.)

34. *The Oxford Classical Dictionary*, 2^a edición, s.v. temenos.

35. Parto de la noción que el hombre tiene una mujer interna. Si estamos abiertos a observar, escuchar y conversar con esta entidad nuestro universo subjetivo entra en una relación armónica con nuestra naturaleza masculina y con la naturaleza en general.

36. Para elaborar lo referente a los misterios eleusinos consulté *El camino a Eleusis: Una solución al enigma de los misterios*, R. Gordon Wasson, Albert Hofmann y Carl A. P. Ruck, trad. Felipe Garrido, Col. Breviarios (México: Fondo de Cultura Económica, 1980) Así como *The Oxford Classical Dictionary*, s.v. Iachus.

37. Cfr. James Clifford, "On Ethnographic Allegory," *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, eds. James Clifford y George E. Marcus, (Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1986).

38. Estos materiales se encuentran contenidos en el libro de Trinh T. Minh-ha, "Grandma's Story," *Woman, Native Other: Writing Postcoloniality and Feminism*, (Bloomington and Indianapolis, 1989) pp. 126-127.

CAPITULO V

MUSICA DEL ANDROGINO

Procediendo de las distintas propuestas que hemos planteado procuramos establecer las pautas características para una teoría somática y la escritura del cuerpo como su manifestación más notoria. En esta parte de la teoría abordamos una escritura híbrida donde el conocimiento masculino y femenino convergen. La escritura híbrida abre otro curso más para una modalidad de la representación fantástica, el proceso de articulación ocurre cuando se incorpora lo masculino a lo femenino y viceversa.

El *logos*, donde se combina la palabra y la razón, organiza a los géneros bajo una visión masculina de la *monosexualidad*. Este último término alude a un modo unilateral de organizar el conocimiento. Un ejemplo de la *monosexualidad* es el criterio manejado por Lacan sobre el vínculo inevitable entre orden simbólico y orden patriarcal. El lenguaje y lo simbólico comparten la ilusión de la unicidad. Para Lacan, el Nombre-del-Padre, representa la línea paterna, es el orden simbólico que se incrusta entre la madre y el niño (a). El lenguaje representa entonces la inscripción al orden patriarcal. Según vimos, Kristeva agrega el espacio semiótico para romper con lo que nosotros denominamos *monosexualidad* y así incluir una relación dialogística entre lo semiótico y lo simbólico. Esta tendencia dialogística ya se perfilaba en las características rítmicas del *Kora* o espacio donde el lenguaje comienza su proceso de gestación. Recordemos al respecto que el *Kora* anuncia un momento

pre-simbólico. El Kora representa una parte medular para entender el proceso biosemiótico y los conceptos contenidos en la escritura somática. Sirva lo expresado para ubicarnos en la relación dialógica que prevalece en el discurso andrógino.

La escritura híbrida propone una configuración distinta del orden simbólico, con tal propósito se traza la figura fantástica del andrógino, que como varias nacidas del inconsciente, provoca la ruptura del texto monosexual para anexar el discurso andrógino. "Música del Andrógino", emite un testimonio sobre la historia del pensamiento andrógino y simultáneamente penetra en una lectura polivalente, misma que no es autorizada por la Ley paterna.

En la confluencia bisexual mencionamos el cuerpo fantástico del doctor Shreber. Este cuerpo está construido con la participación del texto psicoanalítico de Freud que se aplicó al testimonio dejado por Schreber. En la confluencia hay que distinguir la escritura masculina del cuerpo bisexual, que se representa con el caso del doctor Shreber, de la escritura andrógina creada por Virginia Woolf. En su novela *Orlando* se dan las bases estéticas para una sexualidad polivalente y también se inventa un cuerpo fantástico en visible contraste con la fabricación somática de Shreber.

En este apartado, entonces expondremos los temas de la androginia y la dualidad como horizontes conceptuales que delimitan un discurso particular del cuerpo y de este modo lo orientan hacia un espacio sensorial del perímetro fantástico. Recorremos un terreno que atañe las fronteras entre la formación de nuestra psique, nuestras posibilidades de conceptualización y nuestros cuerpos.

Tanto Freud como Jung coincidieron en que el ser humano combinaba en un solo individuo características femeninas y masculinas. Aunque posteriormente se plantean las divergencias: mientras que Freud tomaba la bisexualidad como piedra angular para diagnosticar una psicopatología, Jung prefería interpretar la bisexualidad como un fenómeno constitutivo de nuestra psique. Las diferencias entran en vigor si consideramos la composición de una psique andrógina y las características de la persona que se inclina a una u otra preferencia sexual.

Diversas culturas practican la iniciación andrógina que difiere de las inclinaciones homosexuales o heterosexuales del individuo. Entre los nadi y los nuba - grupos que pertenecen a los masai africanos - los novicios visten atuendos de niñas, mientras que los sotho, del sur africano, hacen portar a las futuras iniciadas indumentarias varoniles. Consecuentemente, Mircea Eliade propone lo que pudieramos interpretar como una verdadera filosofía de la androginia: "El novicio tiene mejor oportunidad para decidir sobre un modo particular de ser - por ejemplo, al convertirse en hombre o mujer - si en forma simbólica puede [encarnar] la totalidad".¹

Para vislumbrar el trasfondo de esta filosofía es necesario mencionar que Jung identifica componentes femeninos y masculinos en la mente que después abren paso a diversas relaciones intergenéricas. Estas relaciones dan como resultado un lado desconocido del hombre que el autor lo denomina como "anima" y el correspondiente a la mujer o "animus".

Si podemos imaginar una disciplina abierta a albergar la his-

toría de la mente humana, entonces la mitología formaría un parámetro esencial. En el acervo que conforma esta *psicohistoria* tenemos noticia de varios textos míticos donde figura una deidad andrógina que participa en la creación del mundo. En el conjunto de conceptos que rodean a esta entidad puede adivinarse la presencia arquetípica de una remota cognición andrógina. Prueba de esta cognición son los registros culturales de nuestra prehistoria donde las estatuas neolíticas de la Gran Diosa Madre aparecen esculpidas sobre el falo.² Otros residuos de nuestra cognición andrógina fueron representados dentro de la iconografía del arte paleolítico en lo que fue el gran centro ceremonial de Anatolia, el impresionante Catal Hüyük. "Algunos aposentos eran decididamente femeninos (...) con cuadros de las deidades gemelas (...) otros cuartos eran [reconociblemente] masculinos [ornamentados] con los cuernos de toro; algunos altares más parecen agrupar iconos masculinos y femeninos, ya que si en una pared percibimos a las diosas gemelas, en otras vemos al toro sobre las aguas".³ Cuando se conjugan componentes masculinos y femeninos se anuncia la presencia arquetípica de una cognición andrógina. Catal Hüyük es un edificio andrógino como se muestra en el aposento central donde se representa a la Gran Diosa con piernas desplegadas y bajo cuya matriz simbólica se alinean - una encima de la otra - tres cornamentas de toro. La entrada es por el techo, aspecto que puede sugerir un símbolo espacial de la matriz.

El constructo mitológico del cuerpo andrógino también toma forma entre los textos de "Las Liturgias mandeanas para los muertos," que encontramos en el gnosticismo: "voy al encuentro de mi

imagen y mi imagen me recibe, me acaricia y me abraza como si regresara del cautiverio".⁴ Este fragmento hace referencia a un matiz doctrinario del zoroastrismo del Avesta, donde se explica que tras la muerte del iniciado su propia conciencia religiosa sale al paso de su alma bajo la forma de una atractiva doncella.

Otra modalidad de desdoblamiento surge en el simbolismo del vestuario gnóstico, que a su vez funciona como instrumento mágico: "Tal como pude atisbar el atuendo parecía convertirse en la imagen/espejo de mi persona: me veía enteramente en el mismo, y en forma completa lo ví en mí mismo, que eramos dos en la separación, y sin embargo uno solo en la similitud de nuestras formas".⁵ El nacimiento de una identidad mágica parece tener analogías con la formación de identidad en el infante según la teoría lacaniana de imagen/espejo; sobre el motivo del espejo tendremos más que decir.

Desde nuestros ancestros de Anatolia, los nadi y los nuba, hasta los postulados de diversas sectas gnósticas surge un hilo dorado que teje los componentes de una compleja *psicohistoria*. El hilo dorado revela un conocimiento ancestral que hemos perdido; principalmente en cuanto a esa facultad para procurarse un cuerpo imaginario y más concretamente la oportunidad de comunicarse con una sexualidad mágica. La Piedra Roseta, para trabajar con una esencia andrógina, resume en todo ese conocimiento ancestral.

En el Códice Borbónico podemos admirar el artefacto cosmogónico de los nahuas, se trata de la configuración del Tamoanchan o lugar donde se criaron los dioses. La lámina decimoquinta del código

perfila la síntesis topológica de Tamoanchan con sus cuatro árboles cósmicos, dispuestos en los cuatro puntos del mundo y cuyo propósito era separar las dos mitades del cuerpo de la diosa Cipactli. Este constructo guarda una lógica funcional: "Las vías de los dioses son los árboles cósmicos. Por el interior de sus troncos suben o bajan en movimiento helicoidal. Así caminan los dioses, formando con las dos corrientes, ascendente y caliente una, descendente y fría la otra la figura que entre los antiguos nahuas se conocía con el nombre de *malinalli*".⁶ Esa formación helicoidal del *malinalli* expresa el icono conceptual de la androginia mesoamericana. Esta figura puede extenderse a Cipactli. El gigantesco cuerpo telúrico y materno de Cipactli, gran pez o caimán, "fue partida en mitades por Quetzalcóatl y Tezcatlipoca; tras la separación de sus partes, cuatro dioses fungieron como columnas para impedir la recomposición. Se originaron así los tres sectores cósmicos: los nueve cielos, los nueve pisos del inframundo y el sector central, compuesto por cuatro pisos y formado por el vacío de la separación de las mitades de Cipactli".⁷

La triangulación que contiene al espacio mítico es el cuerpo de la diosa Cipactli con cuatro dioses columnas para separar su forma. En este modelo las fuerzas femeninas frías y las masculinas calientes entablan comunicación a través del *malinalli*, piedra angular de donde se engendra toda una filosofía de la dualidad. La separación de la esencia femenina presenta el testimonio vivo de una ideología masculina. Esta estructura es comparable al recinto neo-

lítico de Catal Hüyük por la presencia de motivos masculinos y femeninos; pero también difiere porque en Catal Hüyük persisten espacios donde los elementos femeninos y masculinos conviven sin crear divisiones. En Tamoanchan la presencia masculina de los dioses cumple con una función restrictiva que impide la recomposición cabal del cuerpo de la diosa. Con todo, no hay que olvidar que se mantiene una comunicación de las fuerzas frías y calientes en su trayectoria por los troncos huecos de los árboles cósmicos.

Hasta este punto conservamos el trazo dejado por un conocimiento andrógino ancestral, pero cuáles son las secuelas que logran perdurar en épocas más cercanas. A reserva de abundar sobre este punto más adelante, se hace cada vez más notoria una grave incomunicación entre hombres y mujeres; acaso puede especularse sobre las consecuencias de un divorcio con respecto al conocimiento andrógino.

A raíz de la incompreensión sexual, padecemos una situación incongruente con nuestro cuerpo. Emitimos una monumental carga de señales somáticas, algunas que nos son conscientes pero otras que se emiten inconscientemente. Tanto un conjunto de señales como otro tiene un efecto contundente sobre nuestros interlocutores. Estamos habituados a integrar las señales conscientes como material de interacción comunicativa pero - aunque desapercibido - el otro conglomerado de señales puede llegar a alterarnos muy seriamente. Pongamos por caso que una persona comunica algo que responde a nuestras inquietudes, pese a lo cual notamos una inexplicable sen-

sación de hastío. El hecho es que jamás notamos cómo la postura, tono de voz o movimiento de ojos de la persona alcanzan a enviar un mensaje paradójico. Mientras que la persona expone algo interesante su cuerpo expresa una indiferencia por lo que formula.

El reputado psicoterapeuta junguiano Arnold Mindell precisa que muchos problemas en la pareja son motivados por una ignorancia de las señales dobles que enviamos a nuestra pareja.⁸ Una persona puede estar conversando sobre las compras del día y sin su conocimiento emite una doble señal que indica un estado anímico de depresión. Si a un nivel de comunicación trata el tema de las compras, a otro las señales corporales expresan algo muy distinto: "Estoy deprimido pero no lo admito. Y, [la otra persona responde corporalmente con:] Veo que estas deprimido, no lo admito, ya me harté y quiero irme".⁹ Conforme a las reflexiones del autor, Jung observó que en los conflictos de la pareja ocurría una batalla subterránea: "Mientras que el hombre y la mujer peleaban sobre un asunto, la feminidad [o] anima del hombre, y la masculinidad de la mujer, o sea, su animus, peleaban por otra cosa".¹⁰

Sin importar mucho las causas del conflicto, puede ser una tarea doméstica como la de sacar la basura, el desenlace provoca gran confusión. El animus de la mujer exigió el cumplimiento de esta tarea de manera muy agresiva. El anima del hombre interpretó la señal de manera muy susceptible. El esquema anterior no acaba de convencernos porque gravita peligrosamente en un esquema reduccionista con respecto a la "esencia" masculina o femenina, siendo que

la esencialidad es un término que debe ponerse en duda. Sin embargo, es difícil negar que nuestra psique absorbe las imágenes estereotípicas de ambos sexos. Valga pues la advertencia para animarnos a emprender una indagación más actual y profunda de la que propuso Jung, inflido por las estereotipias de su tiempo. Nos hemos apartado de una experiencia andrógina del pensamiento y con ello aumenta la desconfianza, la crueldad y el desprecio entre los sexos.

En ningún otro lado se plantea el deterioro del pensamiento andrógino mejor que en el testimonio de Freud sobre el caso del doctor Schreber. Freud admite que, a pesar de no conocer personalmente al doctor, se propone emprender un análisis, para lo cual aprovecha las memorias que dejó Schreber. Atestiguamos en este procedimiento una estrategia crítica que convierte al texto en paciente.

Los síntomas de Schreber revelan un incremento sensorial y un estado alucinatorio. Esta situación indica que la persona atraviesa por un proceso de representación somática donde imagina a su cuerpo muerto y en estado de descomposición, fase que se prepara con la desaparición de un cuerpo y la introducción de otro; de tal suerte que adquiere un cuerpo fantástico. A través de este vehículo somático experimenta apariciones milagrosas y escucha una música sagrada. El proceso de transformación corporal culmina cuando el paciente descubre que tiene la misión de redimir al mundo, para lo cual es necesario que cambie de sexo. Su cuerpo ficticio presenta terribles mutilaciones, se imagina desprovisto de estómago, intestinos

y pulmones; posteriormente recobra sus órganos mediante la ayuda propinada por unos rayos milagrosos.

Su androginia avanza gradualmente, percibe estos cambios por la aparición de un sistema de nervios femeninos. Equipado con este sistema orgánico gestará una nueva raza de hombres; el proceso de gestación mágica proviene de los nervios receptores del dolor. Coincidentemente el "malestar nervioso" se personifica como un cuerpo femenino. Resulta sintomático que Schreber considere su naturaleza femenina como una enfermedad ya que demuestra su rechazo hacia su cuerpo adoptivo. Internado en la clínica del Dr. Fleshsig, imagina que su transformación sirve para que éste pueda abusar sexualmente de él. Anteriormente cruzó por un episodio hipnagógico, o sea un estado entre la vigilia y el sueño; su cuerpo femenino goza de un acto de copulación. A este episodio se suma el imaginario acto de agresión sexual y como consecuencia distinguimos dos versiones corporales. Mientras que durante una versión se juega con un estado placentero y de aceptación corporal, el otro representa el rechazo y castigo por haber osado sentir placer fuera de los límites autorizados por su sexo.

Schreber emprende una verdadera guerra contra los cambios de su cuerpo y así como un actor se sujeta a la apreciación o crítica de su público, él escucha voces que se burlan de su condición femenina. Se atormenta porque teme que su cuerpo traicione los signos de su curiosa transformación: "... a veces me sorprendo, parado frente a un espejo, (...) con la parte superior del cuerpo al des-

nudo y ataviado con diversos adornos femeninos como listones, collares de baratija y demás".¹¹ El doctor reconoce en este juego algo que reserva para momentos de su intimidad.

Vistos en su conjunto, la suma de estos rasgos corporales estructuran la conformación de un lenguaje somático con un matiz fantástico, mismo que responde a una mitología personal. "El alma humana está contenida en los nervios del cuerpo. Los cuales deben concebirse como entidades de extraordinaria fineza, comparables al hilo más delgado".¹² Esta textura del cuerpo es análoga a un delicado bordado, aspecto que nos remite a una alegoría de un espacio femenino. El acto de hilar opera en el contexto de tejer una historia que nos remonta a una tradición femenina del texto. Por lo que se conoce de antiguos testimonios romanos, mientras las mujeres hilaban también cantaban y contaban historias.¹³

Schreber escribe su texto somático para lo cual distingue entre dos sistemas nerviosos, unos funcionan exclusivamente en el desempeño de la región sensorial pero los nervios de la comprensión competen a la totalidad mental del individuo. Entre los intersticios del texto somático el autor advierte que: "El semen masculino contiene un nervio que pertenece al padre, y éste se acopla a un nervio tomado de la madre para formar una nueva entidad".¹⁴ Distinguímos el diseño de una textura del texto como una conexividad que borda un tejido andrógino. El cuerpo fantástico está articulado por un sistema nervioso, por lo que observamos cómo se extiende al "cuerpo" del texto. Empero la manera de urdir una mitología cor-

poral no se limita al carácter masculino o femenino, sino que agrega una relación fisiológica con dios. "La necesidad de evacuación, como todo lo que se refiere a mi cuerpo, se evoca milagrosamente".¹⁵ Su extraña compulsión consiste en anhelar que todo el mundo se vea cubierto por sus evacuaciones; motivo que sugiere una extensión cósmica del cuerpo. En el drama que acontece en su cuerpo fantástico reconoce dos tipos de éxtasis: "El estado masculino es superior al femenino, que consistía primordialmente en un estado ininterrumpido de voluptuosidad".¹⁶ Schreber ya había mencionado que la contemplación de dios era la fuente de un regocijo sin interrupción, de lo que deducimos que el autor considera esta atribución como eminentemente masculina. El éxtasis es un sistema que se conjuga con todas las convenciones sobre la carnalidad versus la espiritualidad.

La androginia psicósomática culmina cuando él declara ser la esposa de dios; de tal manera se reúne la espiritualidad masculina con la voluptuosidad femenina. Su anatomía femenina está expuesta a la sensualidad, especialmente en la zona donde descansan sus senos imaginarios y donde siente una maraña de nervios; aquí se ubica el área del texto o la fuente de una narratividad corporal. El dispositivo para operar cambios en el lienzo representacional de su cuerpo es un dibujo, lo que significa que evoca imágenes visuales del cuerpo ficticio. Este procedimiento de escritura corporal entra en vigor cuando Schreber imagina un par de glúteos, senos y hasta genitales femeninos como apéndices de su anatomía. Con la

biografía del Dr. Shreber queda la constancia de una secuela de elementos pertenecientes a un remoto pensamiento andrógino que desafortunadamente no logra salir de los márgenes patológicos. Pero no resulta aventurado pensar que la patología puede convertirse en el medio para comunicarse con las partes más olvidadas y desconocidas de nuestra naturaleza humana.

Es oportuno hacer una reflexión sobre el cuerpo fantástico, y comenzamos por trazar la construcción del mismo en el momento de la fase-espejo y el inicio de la fase simbólica. En este trazo toma forma un lenguaje que organiza el cuerpo en determinada manera. El cuerpo y el inconsciente entran en una dinámica dialogística que explica la influencia ejercida entre ambos. Al mismo tiempo debemos considerar una tensión entre el consciente y el inconsciente donde el primero - obedeciendo a las reglas del logos - intenta reprimir al inconsciente. En otro momento definimos la relación entre el *unheimlich* freudiano y la sustancia o *pharmakon* que el logos pretende reprimir. En este contexto el cuerpo fantástico está hecho del *pharmakon* y por ello también provoca la sensación alarmante del *unheimlich*. Otro ángulo del cuerpo fantástico figura en la construcción fársica que Jarry obtiene con el personaje de Ubu. El cuerpo de Ubu está construido y animado con los apetitos de Jarry. Dentro de un ambiente de excesos se inventa esa monstruosidad somática que se llama Ubu. Apollinaire le da voz a la parte reprimida de toda masculinidad y nos presenta a Teresa/Tirésias. Mediante este personaje rescatamos la dinámica dialogística de una escritura

híbrida. En la novela de Bataille el cuerpo atraviesa por un desmembramiento simbólico. Este texto mezcla los apetitos, en tal forma que la comida y la sexualidad se complementan y se modifican. El excremento y la orina son materiales que deben explorarse sensorialmente. Simona se sienta sobre los genitales de un toro para tener acceso a una bisexualidad. En medio de todas estas representaciones fantásticas del cuerpo Schreber utiliza un pegamento psíquico para formar su propio cuerpo fantástico. El *pharmakon* femenino recorre su cuerpo y aumenta su mundo sensorial pero no puede tomar ventaja de lo que le ocurre porque su parte masculina se considera ofendida por la transformación.

*

Con *A Room of One's Own* de Virginia Woolf se abre un espacio para dar voz a una política andrógina.¹⁷ El instrumento andrógino que emplea Woolf para iniciar sus indagaciones es una hermana ficticia - hasta puede pensarse en el doble - de Shakespeare. Cuando él practica su arte y es presentado a la reina, a la hermana se le niega toda educación. Si se le antoja leer alguno de los libros olvidados por su hermano, sus padres le recuerdan los calcetines por remendar y las comidas que hace falta preparar. Evocamos una androginia política porque la figura de la hermana prescribe una interrogante: ¿Qué hubiera pasado si Shakespeare perteneciera al otro sexo?

Analizando la narrativa femenina de su tiempo Woolf descubre aspectos desgarrantes y turbulentos que le parecen inapropiados.

Toma el caso de Mary Carmichael, una novelista de principios de siglo, y deja este testimonio: "Pronto resultó evidente que algo no marchaba. El terso deslizamiento de oración tras oración fue interrumpido. Algo rasgaba, algo rasguñaba; una sola palabra aquí y allá deslumbraba su antorcha en mis ojos".¹⁸ No tenemos conocimientos sobre esta escritora y habremos de reservar cualquier opinión, pero aparentemente Virginia Woolf olvida que toda esa turbulencia revela el rompimiento de un espacio arquetípico, o aquello que indica una escisión de cuerpos atados a un repertorio de estereotipos impuestos por siglos de la imposición de una normativa masculina. En lugar de la escritura armoniosa irrumpe al escenario narrativo la literatura rota y turbulenta.

El espacio femenino es muy importante. Woolf considera que las paredes de los aposentos han sido permeados por una fuerza femenina que los ha habitado durante milenios. El espacio es una extensión del cuerpo y al mismo tiempo es una advertencia sobre la gran distancia que existe entre el hombre y la mujer. La mente se convierte en la extensión de una diferencia que se manifiesta, en la mujer, como un discurso que sondea el espacio arquetípico. O esa progenie mental que Woolf observa como la herencia de la escritora que piensa retrospectivamente a través de las figuras maternas. Acaso este espacio se remonta hasta los conceptos contenidos en el *Kora* y el *temenos*, lugares que propician la gestación mítica y literaria.

La autora no excluye del cuarto mítico al andrógino, se pregunta si los sexos mentales guardan analogías con los físicos y si

acaso pueden coincidir. Nos preguntamos si puede gestarse un terreno simbiótico. Woolf busca un esquema unitario y aborda el plan andrógino del alma: "... de manera que en cada cual gobiernan dos poderes, uno masculino, uno femenino; y en el cerebro varonil el hombre predomina sobre la mujer, y en el femenino predomina la mujer sobre el hombre".¹⁹ Este modelo se contrapone al junguiano, donde el anima o parte femenina domina los afectos masculinos y el *ánimus* o parte masculina domina a la mujer, pero por ventura también termina siendo una propuesta compensatoria. Si el modelo junguiano apunta al inconsciente, el de la autora puede agregarse como función del consciente. Woolf menciona a Coleridge, quien define la gran mente como andrógina; Virginia calculaba que esa mente contaría con la capacidad de transmitir emociones sin impedimentos. Finalmente pisamos un terreno simbiótico donde es posible participar fuera del campo de contiendas, fuera de las oposiciones tradicionales.

Como conclusión al problema de distancia entre lo femenino y lo masculino es necesario explorar la visión que nos da Bachelard: "Para ilustrar la metafísica de la conciencia tenemos que esperar las experiencias durante las que el ser es expulsado, o sea, arrojado afuera, fuera del ser de la casa, circunstancia en la que la hostilidad del hombre y del universo se acumulan. Pero una metafísica completa, englobando al consciente e inconsciente, dejaría los privilegios de sus valores al interior [del ser]".²⁰ La animadversión entre los sexos cae en el mismo error que la metafísica de

la conciencia, porque termina por arrojar a uno de los habitantes de la casa sin percatarse de las consecuencias que tiene para quien se queda como único ocupante.

Qué experiencias esperan a la persona que se atreva a traspasar el umbral del cuarto andrógino. Virginia Woolf delibera sobre esta problemática en su novela *Orlando*.²¹ La novela trata sobre la historia de un hombre que se convierte en mujer. Dentro del cuarto somático de Orlando los arranques emocionales toman dimensiones tan espectaculares que recuerdan el flujo andrógino, de fuerzas frías y calientes en el Tamoanchan.

Al margen de los elementos mitológicos en la formación de un espacio de opuestos complementarios, la autora debe resolver la creación de un cuerpo fantástico como recipiente para albergar al andrógino y se decide por representar un estado de indeterminación en la configuración de su personaje. La indeterminación de Orlando recuerda atributos de algunas figuras míticas; es así como el protagonista no es determinado por el tiempo humano y logra sobrevivir durante varios siglos. Esta indeterminación viaja en sentido opuesto al espacio que intenta conservar el patriarca, a saber: el lugar único, fijo e inexpugnable necesario para arraigarse en el poder.

El objeto mental que empleamos para fabricar una representación de la persona debe enmarcarse. Orlando encaja en un lugar dentro del cuadro de la representación o en el encuadre, en ese escenario imaginario que dibujamos como *in situ* y que determina la organización de su entorno masculino. En este escenario reconoce que,

así como sus ancestros se dedicaron a la guerra, él también está destinado al mismo fin. A consecuencia de una serie de episodios amorosos desventurados con una moscovita que lo abandona, Orlando la califica de adúltera mudable y capaz de todo tipo de engaños. Esta reacción ubica al personaje femenino dentro del marco de un prototipo; aspecto que demuestra una medida para encuadrar y representar a la mujer. De manera que la mujer deja de ser persona y se colectiviza en la expresión: "todas las mujeres son..."

De una situación topológica del personaje pasamos a una definición tipológica. Este movimiento ocurre cuando se traza un determinado ambiente que influye en el personaje. Anteriormente referíamos cómo Orlando encajaba en un cuadro determinado al momento de elegir la guerra, pues con tal actitud se enmarca en un entorno masculino. En forma análoga, cuando Orlando reacciona con amargura al ser abandonado por la dama moscovita, la ubica en un "lugar" que es ocupado por todas las mujeres. La dama pierde la especificidad que gozaba cuando Orlando la visualizaba en un campo amoroso, ahora es "como todas las mujeres".

Otra modalidad topológica obra al interior del personaje, pero ya no como influencia de un ambiente externo. En forma semejante a la creación de imágenes corporales elaboradas por Schreber - que visualizaba su cuerpo en descomposición, así Orlando toma un deleite mórbido al jugar con ideas de muerte y decadencia. Deducimos que en ambos casos ocurre un rompimiento del cuadro corporal para liberarlo de su determinación ontológica.

Entre los márgenes de la representación el texto procura un espacio ilusorio que Derrida interpreta de la siguiente manera: "Porque la ilusión, como el nombre ya lo implica, es siempre efecto del juego; y también porque la ilusión implica un teatro en el cual una cierta relación definida se entabla entre lo irrepresentable y lo representable".²² Tanto en Schreber como en Orlando opera un jue-go somático de la ilusión en el que la muerte del cuerpo es un re-quisito para la regeneración y la representación. En la tensión que siempre se ejerce entre lo representable y lo irrepresentable, la autora pinta una imagen alegórica del amor que choca contra el re-trato convencional y unisexual de Cupido: "dos caras, una blanca otra negra; dos cuerpos, uno suave, y el otro velludo. Tiene dos manos, dos pies, dos uñas, y dos pares de cada miembro y cada cual opuesto al otro".²³ La sustancia amorosa esta compuesta por segmentos andróginos.

No será exclusivamente en la sustancia amorosa donde se sugiera la androginia, sino también la incorporación de un espacio del sueño como encuadre para estimular las transformaciones o para propiciar el juego que provoca otro nivel de tensión entre lo representable y lo irrepresentable. Recordemos a este respecto que el doctor Shreber recibe la primera ilusión de su transformación somática durante un episodio hipnagógico. En el sueño se extiende el terreno del Kora o aquel lugar que Kristeva recrea como negación y creación del sujeto. Desde esta perspectiva Orlando cae en un estado de ensoñación que dura varias semanas. Viaja a Turquía como em-

bajador de la corona británica y tras un larga ausencia onírica se despierta convertido en mujer. "Orlando se había convertido en mujer (...) Pero en lo demás Orlando permanecía como había sido."²⁴ El paso de un género al otro no modifica a la persona. A pesar de la conversión existen factores de una permanencia.

En este momento del proceso hay una incertidumbre del "lenguaje somático", fenómeno comparable al Kora presemiótico, porque se manifiesta la dualidad. Sólo daremos un bosquejo de lo dicho por Platón, que se refiere al Kora como recipiente híbrido anterior a la identidad.

Nos preguntamos qué se está significando con esta transformación; recordamos el momento cuando Schreber penetra en su cuerpo femenino para experimentar una voluptuosidad infinita. De su lado Kristeva argumenta que el orden simbólico se define como comunicación verbal, como ordenamiento paterno y también como orden temporal. Por contraste, en el inconsciente se pierde el punto de referencia y es allí donde ocurre el desplazamiento, la condensación y la distribución. El cuerpo femenino de Schreber proviene de todo un complejo patrilíneal donde la voluptuosidad es el síntoma de lo que Kristeva define como *jouissance* (o placer en la posesión de...) en el escenario o marco de una orgía dionisiaca y antiapolínea.²⁵

La *jouissance* en el cuerpo de Orlando es andrógina: "Su forma combinaba la fuerza masculina y la gracia femenina".²⁶ Si Schreber se representa como la esposa de dios, o mejor dicho como personificación del orden simbólico, Orlando, en cambio, no requiere de ese

punto de referencia y se libra de las demandas del orden simbólico. La otra mitad de Orlando - Virginia Woolf - rescata aquella parte del orden simbólico que comprende a la palabra escrita. De acuerdo con Kristeva, el orden simbólico debe ser cuestionado. Cuando se piensa en este orden como un dominio consignado por la ley del padre, hay que entender también que hereda la normatividad de la palabra del dios masculino de la biblia, así como el prestigiado sitio que ocupa el *logos* en toda la ideología patriarcal griega y de la cual derivamos nuestros moldes de conocimiento.

El orden simbólico no tiene una validación universal. En India Bharati o Sarasvati (la gran diosa madre) proporcionó a la gente el don del habla, de la música y el ritual. Sarasvati concedió la poesía y la música estructurada en tonos musicales y escalas.²⁷ Kristeva había definido al *chora* como entidad anterior a la figuración y manifestada por un ritmo cinético y vocal. La deidad hindú entra en el mismo orden simbólico y semiótico propuesto por Kristeva, excepto que no se encuentra bajo el yugo patriarcal.

En Orlando el orden simbólico no existe como búsqueda por tomar el rol masculino o femenino, sino como capacidad para elegir entre ambos para cavilar sobre valores opuestos y adentrarse en diversos sistemas de referencia masculina o femenina. "Recordaba cómo, cuando era un joven, había insistido en la obediencia y buen vestir de la mujer. Ahora debo pagar en mi propia persona por esos deseos, reflexionó porque las mujeres no son por naturaleza (a juzgar por mi corta experiencia en este sexo) obedientes, castas, per-

fumadas o exquisitamente ataviadas".²⁸ Las dos voces de su discurso andrógino debaten los valores y sistemas de referencia; resta saber si Orlando se inclinará por el castigo de su persona femenina o bien optará por la reconciliación con su "otro". Esta situación tiene como desenlace una reconciliación pero no antes de explorar el conflicto. Imagina que debe servir el té y preguntar a sus lords cómo lo prefieren: "¿Con azúcar o con crema?" Aquí se percata de la baja estima en que tiene a su nuevo sexo. Durante la fase reconciliatoria considera las ventajas de abandonar las ambiciones marciales y el anhelo de poder, si eso significa dedicarse a la contemplación y al amor. En esta fase el hombre puede aprender de la mujer y la búsqueda se enfila hacia un espacio libre de dicotomías. Mismas que definen lo masculino como combativo y racional en oposición a los atributos femeninos de lo pasivo y lo contemplativo. Al caer las dicotomías puede considerarse un espacio del pensamiento que admite otras voces aún no paralizadas por los estereotipos. La compensación y el complemento son más interesantes que la opugnación porque son instrumentos liminales que no funcionan en la ideología de los opuestos.

Cuando Orlando es objeto de los avances amorosos de un archiduque, no le queda más recurso que la duda. El archiduque declara que Orlando siempre será: "The Pink, the Pearl, the Perfection of her sex".²⁹ Frente a lo cual uno nota una balbucencia mental que se demuestra por un exceso de la "P" y por lo grotesco en lo que viene a parar el discurso amoroso³⁰. Este discurso se presta a un

proceso de simulacro donde la persona deja de existir para convertirse en algo como una "estatua de fino mármol", "labios de plata y cabellos de cristal". Mediante esta estrategia se da forma al objeto amoroso, se define y se termina por un acto de franca apropiación. La mujer se captura como retrato, que al redefinirse puede moldearse en otro cuerpo, negándose en el proceso su complejidad como persona. Bajo este aspecto se encierra a la mujer como objeto esencialmente inacabado y que depende del dibujo masculino para llegar a ser. El carácter ridículo del discurso amoroso realmente oculta una intención por despojar a la persona de su ser.

Vimos cómo la vestimenta tenía gran importancia en la transformación mágica de los gnósticos, de manera semejante también Orlando asimila características de su indumentaria. Orlando delibera que es la ropa la que nos define y no al contrario; hasta llega a conformar el corazón, el cerebro, y aun la lengua de las personas. Pero la indumentaria está sujeta a las pautas de la representación y por eso Orlando juega con las vestimentas de ambos sexos. "Abrió un armario en el que aún colgaba gran parte de la ropa que había usado como joven a la moda, ella escogió un traje de terciopelo ricamente guarnecido con encaje veneciano".³¹ Observemos que la ropa masculina y femenina está poco diferenciada, me refiero a las pautas convencionales de una ropa ornamentada para la mujer y otra, más formal para el hombre.

En los extraordinarios saltos en el tiempo, dentro de la vida de Orlando, estamos en algún momento del reinado de Carlos I (1600-

1649) rey de Inglaterra y Escocia. Por esta época se trajo a Inglaterra las extravagantes indumentarias de la corte francesa de Luis XIV. Los hombres vestían con listones, volantes caídos a la altura de las rodillas y plumas sobre los sombreros, otra notable introducción al vestir de los nobles y personajes de renombre (mujeres y hombres) era el uso de la *peruke* o peluca. Con un relativa semejanza en los tocados de hombres y mujeres podemos pensar en una indefinición de apariencias entre hombre y mujer que no sucederá en otro siglo. De tal suerte que el androginismo de Orlando resulta plausible.

El uso semiótico de la ropa, en tanto que escritura de género, atañe directamente al mimetismo.

En la terminología zoológica interviene un proceso mimético cuando un organismo pretende simular a otro. Un ejemplo del mimetismo es cuando un animal o planta desprenden un sabor desagradable que pertenece a una especie distinta que los depredadores han aprendido a evitar. El mimetismo puede trasladarse al intercambio de roles sexuales. Luego entonces, estamos aludiendo a las características defensivas y ofensivas que esconde la indumentaria humana al entrar en relación con los roles sexuales. Retomando el caso de Orlando sabemos que se decide por la ropa varonil para tener un acceso particular al mundo femenino y logra su propósito aplicando una estrategia mimética.

Conforme al acercamiento que establece Derrida con el concepto de *mimesis* en los escritos de Platón, el Sofista como "brujo o imi-

tador" mantiene la capacidad de generar o producir parecidos y homonimias de todo cuanto existe. En la medida que se intenta capturar al Sofista, éste recurre a la división supletoria, para lo cual recurre a dos formas de mimetismo: la elaboración de parecidos o lo *eikástico*, término que equivale a la reproducción fiel y la otra modalidad mimética o elaboración de semblanzas (lo fantástico) que dispone simular lo *eikástico*, a pesar de jugar con una simulación fidedigna logra engañar al ojo mediante el *simulacrum*. Evidentemente Platón deseaba diferenciar la buena *mimesis* o reproducción genuina de la mala que conduce a la locura.³² Por una parte, existe una intención por lograr un parecido que autoriza la reproducción, por otro lado existe el engaño de tratar de simular algo que no se es. El discurso mimético produce el doble de lo que copia. Existe una epistemología mimética donde la copia no guarda valor alguno frente al modelo original. Al otro extremo nos preguntamos lo que sucede cuando el doble no produce una copia sino, otro original; en esta paradoja nos ubicamos ante los modelos masculinos o femeninos de Orlando, ya que Orlando es y no es hombre y mujer.

Justo cuando pensábamos catalogar nítidamente a la simulación y a la emulación en elegantes cajas conceptuales nos encontramos con la caótica fantasía de David Hawley:

De manera que quieren saber más sobre *pieltacto*. Es un material ligero y poroso que se lleva en la proximidad de la piel, y extiende nuestra capacidad y alcance táctil [en forma análoga] a como la radio y la televisión extienden nuestro alcance auditivo y visual.³³

La sola existencia de este constructo hace añicos la membrana dife-

renciadora entre la simulación y la emulación, porque partiendo de un objeto que simula a la piel nos comprometemos en un nivel tan alto de simulación sensorial que llegamos al terreno de la emulación. Con este dispositivo de simulación táctil retornamos al problema de emulación en Schreber; su cuerpo es también un dispositivo de simulación que incrementa sus posibilidades sensoriales de manera similar al dispositivo imaginario de Hawley. Schreber, recurre a un mimetismo asociado a la imagen, lo que comprobamos al recordar su técnica de proyección somática en un cuerpo femenino. Ateniéndonos a estas mismas ideas encontramos que Derrida hace notar que "la imagen tiene la misma raíz que imitari".³⁴ Consecuentemente, podemos extrapolar la imagen a cualquier tipo de representación, incluyendo la pictórica. Interesa este planteamiento porque la conversión corporal de Schreber conserva atributos pictóricos; excepto que él mismo no se concibe como copia de un original dado que el original (si acaso) es Schreber mismo.

El procedimiento imitativo constituye una manera de capturar la naturaleza y por definición es un acto que busca apropiarse del instrumento creativo por excelencia. El simulacro no se ejerce de la misma manera, pues cuando el modelo es copiado existe el propósito de obtener también un conocimiento predictivo. Un ejemplo es el que encontramos en un programa de computadora donde podemos jugar con un plan político determinado, acto seguido instrumentar su simulación y como desenlace calcular las probabilidades de éxito. En *Orlando* presenciamos el simulacro del modelo masculino con el

fin de ampliar las alternativas sensoriales y psicológicas del protagonista femenino. Considerando estos elementos es recomendable pensar en la simulación como instrumento heurístico. En este sistema de indagación ha de señalarse que una simulación de algo no es "ese algo" sino una selección de algunas partes constitutivas. Conforme a lo anterior tenemos que la elaboración de un personaje obliga a una selección deliberada, con lo cual Orlando se diferencia del texto somático de Schreber. La mujer que habita al doctor ocupa todo su cuerpo, circunstancia que dificulta un proceso racional de selección. La diferencia entre la simulación y la emulación es que mientras que la primera es aproximativa, la segunda busca un alto nivel de participación. El acto de simulación textual en Orlando no puede funcionar al mismo nivel que la emulación en el texto somático de Schreber.

Surge otra dificultad para distinguir los términos que nos ocupan, esta vez proveniente de aquello que Derrida diagnostica como la proliferación de la mimesis, que genera una duplicación de la duplicación de un reflejo. Poco más o menos como si el proceso mimético estuviera destinado a enmascararse.¹⁵ Un paradigma de este proceso ocurre cuando Orlando, aburrido del papel femenino, decide tomar una identidad masculina y así disfrazado visita a unas prostitutas. La mujer/Orlando duplica su reflejo masculino del pasado y durante este proceso descubre la diversidad de presencias que se albergan en su ser. El discurso platónico intentaba detener esta avalancha paradójica para lograr rescatar aquello que pertenece al

"sí mismo" por eso prescribe que: "...lo que es imitado es más real, más esencial [y] más verdadero (...) que aquello que [sólo] imita. Es anterior y superior al mismo".³⁶ Al momento que Orlando siente la presión del brazo de la prostituta que se apoya en el suyo se desencadenan sus sentimientos masculinos de protección. Como la figura andrógina es ambigua la prescripción platónica de esencialidad, autenticidad, anterioridad y superioridad se desmorona y el resultado es que no puede detenerse la avalancha paradójica que ha llegado para sembrar el desorden en el ámbito conceptual.

Derrida descubre que el término *mimesis* instala una relación entre dos términos; este procedimiento es traducible como imitación. El nivel de traducibilidad alude a una reflexión sobre la relación: "Las dos caras están separadas y dispuestas de tal manera que la una encare a la otra; el imitador y lo imitado, donde el último no es otro más que la cosa o el significado de la cosa misma, su presencia manifiesta".³⁷ En el rumbo que lleva el proceso andrógino también se instala una relación entre dos términos que hace patente a la *mimesis*; y a pesar de la relación que se establece entre los dos rostros sexuales es imposible precisar una presencia manifiesta. Virginia Woolf nos permite calibrar la naturaleza de esta relación al argumentar que: "Aun [admitiendo] la diferencia entre sexos, éstos se entremezclan. En cada ser humano toma lugar una incertidumbre que va de un sexo al otro, y frecuentemente es la indumentaria la que guarda la apariencia masculina o femenina,

mientras que solapadamente tenemos el sexo opuesto".³⁸

Nuestra atención se dirige hacia una probable fuente biológica para explicar nuestra indumentaria andrógina. Numerosos experimentos con roedores señalan la persistencia en el cerebro de una presencia potencial simultánea de rasgos masculinos y femeninos. La hipótesis de Krafft-Ebing designa la coexistencia de un comportamiento bisexual en un mismo cerebro, dentro de un área conocida como hipotálamo y en donde se manifiesta el comportamiento sexual.³⁹ A reserva de tomar la hipótesis de Krafft-Ebing como indicio de un pasado en la configuración de la conducta, vislumbramos un potencial andrógino en nuestro cerebro. La bisexualidad sería la manifestación de una conducta sexual y la androginia un potencial mental que combina conductas femeninas y masculinas según la configuración particular de cada ser. La problemática consiste en definir estas conductas.

Varios modelos cognoscitivos derivan de un abundante repertorio de estereotipos, a saber: agresividad, lógica, competitividad, orientación hacia un cumplimiento de metas y espíritu inventor para el sexo masculino; y como características femeninas la pasividad, la sumisión, la suavidad, la emoción, la conservación y la ternura entre otras. Como consecuencia de esta polarización jerárquica se glorifica la figura masculina en detrimento de la femenina, hecho que descalifica este producto de observaciones banales. Llega el momento de descubrir en forma personal y por fuera de los estereotipos las conductas masculinas y femeninas que habitan nuestra psi-

que.

Es necesario poner en crisis al logos que valida la definición de roles sexuales; esto es un logos que mantiene su alianza con el orden simbólico. "Si el logos es primeramente (...) la imagen del eidos (la figura de la visibilidad inteligible) de aquello que es, entonces se levanta como una especie de pintura primaria, profunda e invisible".⁴⁰ Advertimos la necesidad de poner en crisis al logos; para lograrlo hay que dislocar la imagen eidética que afecta al logos así como toda una ideología de la representación de la mujer y dislocar esa pintura primaria que deja impresa la educación familiar sobre cada uno de los sexos. Dislocar la imagen eidética representa un conocimiento de cómo llega a sedimentarse, con lo cual recordamos las ideas de niveles o estratos así como una materialidad de aquello que se precipita como una presencia oculta. La alegoría de la sedimentación evoca " el ocultamiento de una presencia que la actividad de la excavación puede siempre reproducir a nivel de la tierra como cimiento, que a su vez está cimentada en estratificaciones más altas. Hace que todo se integre en la unidad interna y estructural de un sistema, de una región en donde todos los depósitos, interrelacionados pero distintos, se prescriben originalmente como argui-tectónicos".⁴¹ Importa lograr una de-sedimentación que procure neutralizar, restar y negar la integración de la imagen en su "región" ineluctable. El hombre oculta la presencia femenina para emprender todo un proyecto de sedimentación e inercia. La ideología de la sedimentación pretende re-producir y des-

cubrir lo que se ha enterrado.

En otro plano analítico hay que recordar algunos conceptos de Gombrich, sobre todo las ideas en torno al "esquema" y la "corrección". El esquema procura un referente para concebir algo que se encuentra y que no se encuentra dentro de una experiencia conocida. El argumento de Gombrich es que: "Cada esquema hace accesible el mundo de acuerdo con las convenciones heredadas por el artista. Pero cuando algo nuevo se percibe y que no es cubierto por el esquema, sólo puede representarse por una corrección del esquema".¹² Esta construcción del esquema se encuentra en la esencia misma del estereotipo y es a través de su corrección que puede lograrse lo que describimos bajo el término de la de-sedimentación. La elaboración del esquema, en manos de la escritora o escritor, presta sustancia al texto. Esa sustancia es parte de una serie de convenciones que forman parte de la historia personal del escritor o escritora; o bien es un instrumento para lograr el cambio, en este sentido tenemos una característica correctiva con respecto a los esquemas tradicionales. De acuerdo con la propuesta extendida por Wolfgang Iser, al revisar el modelo de Gombrich, el mecanismo correctivo se pone en marcha "a través de los puntos en los que se reestructura la significación del esquema".¹³ Y es en una resignificación donde la escritora está en posibilidades de modificar el esquema femenino.

Virginia Woolf no escapó a la influencia de los estereotipos y en consecuencia entra en las regiones de la sedimentación: "El

hombre mira al mundo de frente, como si estuviera hecho para su uso y confeccionado a sus gustos. La mujer echa una mirada de reojo, llena de sutileza, aun de suspicacia".¹⁴ Es un hecho ineludible que los roles tienen que cuestionarse y que el rol en una situación, considerada como típicamente femenina o masculina, puede ocurrir simultáneamente en otras ocasiones; un ejemplo pertinente se encuentra en la situación donde se ubica el "rol" del orden simbólico y su relatividad al suceder una inversión mitológica. Recordemos una redefinición mitológica como la que describimos en el caso de la cultura hindú y el origen femenino del logos; de esta forma la cultura ajena permite una de-sedimentación, desplazamiento y dislocación en el sistema de opuestos.

En otro nivel Virginia Woolf encuentra la manera de dislocar al tiempo, aspecto que logra con un Orlando que existe por espacio de cuatro siglos consecutivos. Kristeva estima que no puede haber tiempo sin habla: "Consecuentemente, no hay tiempo sin el padre".¹⁵ De-sedimentar al tiempo conspira contra el sistema simbólico paternal para liberar el discurso atemporal del inconsciente. Aquello que solemos reprimir en un orden y circunstancia del presente es liberado en el terreno aún no cartografiado de la atemporalidad. En el mapa se procura la unificación y determinación del tiempo y el espacio traducidos a los términos de una normatividad masculina. La estabilidad necesaria para unificar y determinar queda cimentada en la figura de una madre al cuidado del espacio y tiempo domésticos; aquí se cimenta el retrato - el eidos - de la armonía doméstica -

elemento axial para fijar los viejos discursos sobre la imagen femenina.

Orlando experimenta el paso del siglo xviii al xix como época caracterizada por el progresivo alejamiento de los sexos y un incremento en el nivel de la natalidad. Bajo la influencia de sus tiempos Orlando busca un marido que aparece bajo la persona de un capitán de barco, éste es un espíritu gemelo, un andrógino. Ambos alcanzan un estado de comprensión tan profundo que no dan crédito a la sexualidad del otro. "¿Estás segura de que no eres un hombre? Preguntaba ansiosamente, y ella repetía, ¿Cómo es posible que no seas una mujer?"⁴⁶ El deseo de Orlando se materializa como una figura del animus que absorbe los aspectos emocionalmente saturados de su identidad; la pareja proyecta sus identidades sexuales sobre el otro. Posteriormente viene la separación y el capitán retorna al ámbito inconsciente y de manera heroica desaparece en el mar. Orlando engendra a un niño pero su fase maternal es disuelta por otro brinco temporal, pues ahora vive en el siglo xx. El desenlace de la novela ocurre durante el reencuentro con el marido andrógino que regresa del mar. Pero esta figura es más un estado del ser que una presencia y por lo mismo el modelo de la mimesis se disuelve. A través de este proceso la autora propone una disimetría que surte el efecto de una deconstrucción de la presencia masculina.⁴⁷ La simetría se hubiera cimentado al ocurrir el encuentro entre opuestos perfectos: marido y esposa. No obstante, sabemos que el encuentro acontece con una figura neutra y asimétrica con respecto a

la presencia de Orlando. La materia del andrógino se resuelve como una entidad que no puede definirse. A pesar de que la novela parece concluir en un estado de indeterminación, basta con mencionar que el arquetipo del *animus* representa una presencia masculina interna. En tanto que pseudopresencia - integrada por ideas, sentimientos y acciones - se articula en torno a un estado emocional voluble y andrógino por excelencia.

En *S/Z*, libro que escribe Barthes sobre la *Sarracine* de Balzac, se establecen las características de la antítesis y el cuerpo humano. Se alude a la representación de una mujer penetrada por un mundo vegetal.¹⁸ La pregunta es cómo afecta este modelo de antítesis a la epistemología andrógina. La política andrógina es una escritura que revela dos partes opuestas, según Barthes la antítesis juega un papel similar. La figura retórica de la antítesis se asocia a un lenguaje y a una política corporal; en este sentido la diferencia sexual como oposición debe ser cuestionada. Si aceptamos las características de la antítesis - o elemento ordenador entre opuestos - notamos que es un factor ordenador dentro de una textualidad corporal.

El peligro con la androginia textual es que busca incorporar una totalidad o empleando una alegoría barthiana, "es el monstruo de la totalidad". Nosotros podemos agregar que se trata de un totalitarismo. Así es como hemos de tomar la figura de la paradoja, pues su función no se limita a conciliar intereses opuestos, sino que provoca un estado turbulento. La antítesis andrógina pretende

conciliar la oposición entre femenino y masculino; en cambio la confusión paradójica de lenguajes conceptuales acontece en el subconsciente del andrógino, o sea el hermafrodita. Los términos de androginia y hermafroditismo se diferencian en la medida que el primero requiere de una oposición simétrica entre lo femenino y masculino, mientras que el hermafroditismo representa el desorden de los sexos.⁴⁹

Mencionamos el inconsciente del andrógino porque en este ámbito prevalece una pérdida de la identidad. El hermafrodita en *La Metamorfosis* de Ovidio representa un estado negativo ya que "el/ella obnubila la distinción entre masculino y femenino".⁵⁰ En síntesis, el hermafrodita es el deseo de Salmacia por fundirse en el joven (Hermaphroditus) que tanto anhela, el andrógino reprime el deseo femenino del hermafrodita. Enfrentando el estado turbulento que provoca el hermafrodita, el temor masculino impone la totalidad estructurante del andrógino.

Sin embargo, la epistemología andrógina que propuso Virginia Woolf preparó el movimiento hermafrodita porque al proponer una simetría andrógina el aspecto inconsciente del hermafroditismo tenía que vocear su turbulencia y su diferencia.

Para comprender el tipo de turbulencia que introduce esta escritura corporal hay que hacer referencia al mecanismo iterativo. Con mecanismo iterativo se define un proceso de retroalimentación que implica la asimilación y plegadura de lo que ha venido antes. El mecanismo iterativo contiene asimismo un acto auto-referencial,

mismo que queda ejemplificado con la imagen de una tira de papel que contiene el mismo mensaje en lados opuestos. "Lo postulado en el otro lado es falso".⁵¹ La autorreferencia causa una situación paradójica que provoca una oscilación mental y también un movimiento en categorías que antes se pensaban como exclusivamente arraigadas en un solo lugar.

Un resultado interesante, de la *iteración*, es el que obtuvo el experto en lógica G. Spencer-Brown, quien sugería que: "la paradoja se penetra a sí misma constantemente".⁵² El mecanismo *iterativo*, la autorreferencia y la paradoja provocan un estado de creciente complejidad. Con el marco de distorsión topológica a la que Virginia Woolf sujeta a los géneros se provoca un movimiento de lo que tradicionalmente se aceptaba como fijo. Este movimiento generó una epistemología andrógina, o sea el comportamiento de un mecanismo *iterativo* que convierte en paradoja a los géneros. De aquí podemos retomar la alegoría de "la paradoja que se penetra a sí misma" de modo que lo femenino y masculino se llevan a un ámbito de movimientos súbitos y de cambios radicales.

Respecto a una "materialidad del texto" Paul Ricoeur expone la teoría hermenéutica como compuesta de dos movimientos: uno de apropiación y otro de desapropiación. Llegar a una comprensión de sí mismo equivale a comprenderse frente al texto. De tal suerte que lo que funciona como apropiación en cierta perspectiva es desapropiación en otra. "Apropiación" significa la conversión de lo que fuera ajeno en propio. En definitiva el objeto de apropiación es la "ma-

terialidad del texto" pero éste sólo puede llegar a pertenecerme, a condición de que sufra una desapropiación. El intercambio se genera del " mí, dueño de él mismo, por el ser, discípulo del texto".⁵³

El propósito de mencionar tanto la apropiación como la desapropiación es entender cómo Virginia Woolf empleó una epistemología de la androginia como entidad emparentada con el concepto de "materialidad del texto". En definitiva se trata de convertir el juego de géneros en texto, con el consecuente intercambio que ya señalamos en Ricoeur. De tal manera que Woolf nos enseña a convertirnos en discípulos del texto.

Los lados opuestos de la antítesis, la paradoja como figura que se penetra a sí misma y el mecanismo de la apropiación que convierte lo ajeno en propio comparten un espacio explicativo donde las identidades somáticas se ponen a circular. Nos referimos a esas identidades construidas sobre la diferencia de géneros.

NOTAS

1. Mircea Eliade, citado por June Singer, "The Two in the One: Pathology or Mythology," *Androgyny: Toward a New Theory of Sexuality*, intro. Sheldon S. Hendley (New York: Doubleday Anchor, 1977) p.31.
2. Cfr. William Irwin Thompson, *The Time Falling Bodies Take to Light: Mythology, Sexuality and the Origins of Culture* (New York: St. Martin's Press, 1981).
3. W. Irwin Thompson, "Agriculturalization," *The Time Falling Bodies*, p.140.
4. Este texto se encuentra citado por Hans Jonas, "The Hymn of the Pearl," *The Gnostic Religion*, 2^a edición (Boston: Beacon Press, 1963) p.122.
5. Este texto forma parte del "Himno de la Perla," y se encuentra en Los Actos [apócrifos] de Tomás Apostol. Ver H. Jonas, "The Hymn of the Pearl," *Gnostic Religion*, p.115.
6. Alfredo López Austin, "El Otro espacio", *Los mitos del Tlacuaché: Caminos de la mitología mesoamericana*, col. Alianza Estudios Antropología (México: Alianza Editorial Mexicana, 1990) p.92.
7. A. López Austin, "El Otro Espacio", p.78.
8. Cfr. Arnold Mindell, "Dreambody in Relationships," *Working with the Dreaming Body* (Boston, London: Routledge and Kegan Paul, 1985.)
9. A. Mindell, "Dreambody," p.65.
10. Jung, citado por Mindell, "Dreambody," p.67.
11. Schreber, citado por Sigmund Freud, "Psychoanalytic notes upon an autobiographical account of a case of paranoia (Dementia Paranoides), *Three Case Histories*, intro. Philip Rieff, 8^{va} ed., (New York: Collier, 1977) p.117.
12. Schreber, citado por Freud, "Psychoanalytic notes," p.118.
13. Consultar sobre esta historia del texto a Bella Debrida, "Drawing from Mythology in Women's Quest for Selfhood," *The Politics of Women's Spirituality: Essays on the Rise of Spiritual Power within the Feminist Movement*, ed. Charlene Sprenak (New York: Anchor, 1982).
14. Schreber, citado en "Psychoanalytic notes," p.118.
15. Schreber, p.122.
16. Schreber, p.126.

17. Virginia Woolf, *A Room of One's Own*, col. Penguin Modern Classics, 8^{ava} ed. (Harmondsworth, Middlesex, Penguin, 1974).

18. Comentario sobre Mary Carmichael de Virginia Woolf, *A Room*, p.87.

19. V. Woolf, *A Room*, p.106.

20. Gaston Bachelard, "The House, from cellar to garret, the significance of the hut," *The Poetics of Space*, prol. Etienne Gilson, trad. Maria Jolas (Boston: Beacon Press, 1969) p.7.

21. V. Woolf, *Orlando: A biography* (London: Harper Collins, 1977).

22. J. Derrida, "The Apparatus or Frame," *Dissemination*, p.297

23. V. Woolf, *Orlando*, p.90.

24. V. Woolf, *Orlando*, p.106

25. Cfr. Kristeva, "About Chinese Women," *Kristeva Reader*.

26. Woolf, *Orlando*, p.106

27. Cfr. John Dowson, *A Classical Dictionary of Hindu Mythology*, 12^{ava} ed. (London: Routledge and Kegan Paul, 1972.)

También consultar: Sophie Drinker, "The Origins of Music: Women's Goddess Worship," *The Politics of Women's Spirituality*.

28. V. Woolf, *Orlando*, p.120.

29. V. Woolf, *Orlando*, p.138.

30. En el marco de los múltiples desórdenes del habla, el balbuceo se caracteriza, ya sea por la repetición de sonidos, sílabas y palabras, o bien por la prolongación de los mismos. El término aliteración implica la repetición y juego en torno a un solo sonido. Ensamblamos tanto el balbuceo como la aliteración en una imagen de balbucencia mental porque implica una repetición de sonidos que cortan el flujo comunicativo. El balbuceo puede responder a un desorden del habla, mientras que la aliteración produce un efecto sobre la consonancia poética. Es posible conjeturar un posible origen patológico de la aliteración, pero en este espacio no podemos abundar más sobre el tema.

31. V. Woolf, *Orlando*, p.165.

32. Cfr. Derrida, "The Double Session," *Dissemination*.

33. David Hawley, "Where Was I?" *The Mind's I: Fantasies and Reflections on Self and Soul*, arreglo y composición a cargo de Douglas R. Hofstadter y Daniel Dennett (New York: Basic Books, 1981) p.234.
34. Derrida, "the Double session," p.188.
35. Cfr. Derrida, "The Double Session."
36. Platón, citado por Derrida, "The Double Session," p.191.
37. Derrida, "The Double Session," p.193.
38. V. Woolf, *Orlando*, p.145.
39. Cfr. Hipótesis de Krafft-Ebing mencionada por Jean-Didier Vincent, *Biologie des passions*, (Paris: Editions Odile Jacob, 1986).
40. Derrida, "The Double Session," p.189.
41. Jacques Derrida, "Introduction to the Origin of Geometry," *Edmund Husserl's Origin of Geometry: An Introduction*, Trad. y prefacio de P. Leavey, ed. David B. Allison (New York: Nicolas Hays, 1978) p.99.
42. E. H Gombrich, citado por Wolfgang Iser, "Strategies," *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response* (Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, s.f.) p.91.
43. Wolfgang Iser, "Strategies," p.92.
44. V. Woolf, *Orlando*, p.144.
45. Kristeva, citada por Toril Moi, "About Chinese Women," *Kristeva Reader*, p.153.
46. V. Woolf, *Orlando*, p.197.
47. Para abundar sobre la definición y empleo de la disimetría consultar: "The Double Session."
48. Cfr. Roland Barthes, "Signifié et vérité," *S/Z* (Paris: Éditions du Seuil, 1970).
49. Cfr. Kari Weil, "Introduction," *Androgyny and the Denial of Difference* (Charlottesville and London: University Press of Virginia, 1992).
- Aproveché algunos de los conceptos desarrollados por Weil en referencia a los postulados barthianos y la definición del hermafroditismo como opuesto al androginismo.

50. Ovidio, citado por Kari Weil, "Androgyny and the Origins of Love," *Androgyny and the denial of Difference*, p.18.

51. John Briggs y F. David Peat, "Iterative Magic," *Turbulent Mirror: An Illustrated Guide to Chaos theory and the Science of Wholeness*, p.67.

52. G. Spencer-Brown, citado por Briggs y Peat, "Iterative Magic," p.67.

53. Paul Ricoeur, "Phenomenology and Hermeneutics," *Hermeneutics and the human sciences*, ed., trad. e intro. por John B. Thompson (Cambridge, London, New York, New Rochelle, Melbourne, Sydney: Cambridge University Press, 1981) p.113.

CAPITULO VI

ESPEJO DEL ANDROGINO

La imagen que se refleja en el espejo es una visión adecuada para adentrarse en el mundo de la representación y de la escritura híbrida. La invención del cuerpo mental del hibridismo ocurre en un impacto sobre distintas variantes de la representación. El espejo reflejante repite las partes diferentes de la sexualidad en cada género. La identidad sexual es un objeto *especular*. Exploramos la teoría *especular* de Luce Irigaray para buscar las resonancias que ésta tiene sobre otras culturas. Como la teoría *especular* se concentra en el orden simbólico vemos numerosas analogías con la estructura de la representación. La teoría *especular* se asocia a una manera de mirar el mundo y la representación construye formas de conocimiento. Estas configuraciones nos conducen a reflexionar sobre el espejo lacaniano y la *especularidad* irigariana; teorías que se complementan como instrumentos de observación. La representación es por definición un objeto expuesto a la observación.

La representación en algunos países asiáticos se finca en el budismo. En este pensamiento filosófico nos interesa trabajar con un esquema *especular* que culmina con un estilo propio de escribir y representar al cuerpo.

En este capítulo discutimos las diferencias entre el espacio imaginario desarrollado por el teatro y el espacio de la representación en Japón. El objetivo de subrayar estas diferencias es el de comprobar lo que acontece con el conocimiento y la proyección espe-

cular. Este procedimiento define la conducta visual que sigue el ojo para reconstruir el texto del cuerpo. Procedimiento, que después analizamos desde la perspectiva lacaniana, la teoría especular de Irigaray y la mirada mágica del budismo.

Retomamos el concepto de fase-espejo, trazado en el primer capítulo, como instrumento en la integración de un campo biosemiótico. La escritura híbrida se construye en un espejo que modifica la manera en que percibimos el cuerpo y en los significados que se organizan en torno al texto somático. En el transcurso de este trabajo se tendió el puente entre el cuerpo y el texto. Posteriormente explicamos los elementos que participan en una teoría somática como postura para realizar una lectura crítica del texto. La teoría somática sondea también las imágenes que nuestra cultura construye de la sexualidad. Asimismo seleccionamos planteamientos sobre una escritura somática que combina lo masculino con lo femenino.

Comenzando con el modelo psicoanalítico que convierte en texto las historias que aglutinan nuestro ser, hasta la interpretación literaria del andrógino, toca ahora adentrarse en el mundo de la representación. Es posible pensarlo, con el fin de observarlo con mayor detalle, como un terreno analógico. En el espacio analógico nuestras experiencias no sólo se yuxtaponen sino también pueden llegar a coincidir; en un espacio que permite establecer empatías que suponen la posibilidad de conmoverse por lo que siente otra persona. La empatía abarca el grado de inferencias que somos capaces de practicar con respecto al marco de referencia de otra persona. La empatía es el terreno analógico de nuestra conducta, la em

patía dramática pone en juego las emociones de diversos personajes, aspecto que permite inferir los diversos matices de complejidad ontológica en una persona. Un personaje que traba una empatía comunicativa con otro personaje llega a convertirse en modelo/reflejo de aquello que el público desea comprender en su marco personal. Algunas consecuencias de la empatía son las actividades interpersonales; el anticipar diversos efectos así como aceptar las reacciones a nuestros pensamientos y acciones.

El terreno analógico propone una manera de entender las cosas, en tanto que la acumulación de experiencias permite que el individuo obtenga un acervo de categorías personales. De acuerdo con Derrida, buena parte del pensamiento se organiza como un lenguaje de oposiciones binarias, donde el segundo término siempre queda subordinado al primero. De aquí deriva una epistemología que ubica al hombre en el centro, lo masculino es activo y lo femenino pasivo. Hélène Cixous apunta que existe una manera de privilegiar al hombre y donde las diferencias sexuales "se analogan a la oposición: actividad/pasividad".¹ El reducto analógico apropiado por la norma masculina glorifica al hombre, pero ahora surge otro espacio analógico que busca dislocar las oposiciones binarias. Esta reterritorialización analógica tiene lugar siempre que los elementos de las categorías preexistentes se ponen en crisis. Sucede que emerge una esencia, o concepto organizador que demuestra ser más importante para nuestro desarrollo que las oposiciones binarias. El concepto organizador no figura exclusivamente en el espacio escénico sino que debe ser el espacio en blanco donde se rompen las defensas levan-

tadas por la normatividad masculina. A efecto de observar el funcionamiento de un espacio escénico analógico retornamos a la obra de Apollinaire.

En *Mamelles de Tirésias* se extiende un terreno analógico o espacio en blanco donde resulta difícil tomar en serio las ideas externadas. Esa seriedad estaría desubicada porque la intención de la obra es paródica y por sí misma es el recurso para romper con los marcos establecidos de la sexualidad. El experimento con la sexualidad significa en este marco la alternativa de librarse de la carga impuesta por nuestras identidades. Baudelaire pensaba que lo cómico debía suscitar la emanación, la explosión y el desprendimiento de nuestra naturaleza.³ Debemos aprender a valorar el humorismo porque siempre logra escapar a nuestras definiciones y por lo general logra cuestionar el edificio monológico de la racionalidad.

Lo anterior no restringe la libertad de aplicar una visión crítica sobre la obra de Apollinaire. Es evidente que existe una postura reaccionaria que pretende conservar los valores de un orden normativo masculino y entonces se acciona el instrumento paródico de la ironía para luchar contra un feminismo y una emancipación que amenazan con crear el desorden. *Mamelles de Tirésias* se traduce como una de esas máquinas desiderativas que interpreta a la mujer como un dispositivo desarmable.³

En virtud de que Teresa tiene la osadía de enfrentar a su marido para anunciarle que está cansada de la cocina y de cuidar a los niños, se convierte en hombre. Le crece la barba y sus senos

se desprenden como globos tan sólo retenidos a su cuerpo gracias a unos hilos. Enciende un encendedor y hace estallar ambas glándulas. Durante la segunda escena su marido cae en la cuenta de que un hombre porta la ropa de Teresa.

Teresa: Tienes razón ya no soy tu mujer.

Marido: No me digas.

Teresa: Y, sin embargo, soy Teresa.

Marido: No me digas.

Teresa: Pero una Teresa que ya no es mujer.

Marido: ¡Esto es demasiado!

Teresa: Y como me he convertido en un joven apuesto.

Marido: Detalle que ignoraba.

Teresa: En adelante conservaré el nombre masculino de Tirésias.

Tirésias se muda la ropa, se cubre con la de su marido y lo viste con las suyas.⁴

Marido: Ya que mi mujer es hombre
Es justo que yo sea mujer
Soy una honesta mujer/señor
Mi mujer es un hombre/dama.⁵

Durante el segundo acto el marido aparece rodeado de niños que gritan. Un reportero irrumpe en el escenario con la intención de informarse cómo el marido ha logrado procrear hijos.

Reportero: En suma usted es algo así como un padre-señora.
Acaso se manifiesta en usted un instinto paternal maternizado.⁶

En el tercer acto Teresa abandona su anhelo masculino de hacer la guerra y regresa con su marido.

Primeramente Apollinaire propone un isomorfismo donde el marido pasa a ser mujer porque Teresa se convierte en hombre. La crisis de las oposiciones binarias no tiene gran alcance porque finalmente la mujer regresa a su situación original; en todo caso, la crisis sólo se toma como dispositivo paródico. El terreno analógico se

instala con el propósito de desmontar al cuerpo femenino para imponer el orden normativo masculino. La máquina desiderativa entra en vigor cuando Teresa proyecta sus deseos sobre el terreno masculino y así opera la equivalencia de su cuerpo con sus deseos. El precio es que su "esencia femenina" penetra el cuerpo de su marido. Es necesario señalar que las máquinas desiderativas operan en el inconsciente y procuran un desprendimiento de la realidad; en este sentido se pone de manifiesto la invención de un cuerpo andrógino en el *atelier* del inconsciente.

La máquina desiderativa de Apollinaire guarda grandes similitudes con la freudiana. Freud pensaba que antes de la diferenciación edípica la niña era un varón. No conforme con lo anterior, agregaba que al momento en que la niña descubre la falta de un pene desarrolla un resentimiento contra la madre por haberla condenado a la inferioridad. Las mujeres terminan siendo masoquistas, narcisistas y pasivas, sienten rivalidad contra otras mujeres y envidian a los hombres.' En ningún otro lado se aprecian mejor las consecuencias a las que lleva la norma masculina sobre la máquina desiderativa femenina que en lo consignado por Luce Irigaray.

Su destino es el de la "carencia", la atrofia (de sus genitales) y la "envidia del pene", dado que el pene es el único órgano sexual reconocido y valorado.

Sin embargo, vale la pena señalar que el "destino", como lo denomina Irigaray, proviene de un determinismo freudiano, basado en el esquema de la "envidia al pene", que no tenemos obligación alguna de perpetuar. En este sentido Irigaray habla del pene, el valor que

le asigna la sociedad y la situación de la mujer respecto a esta manera de definir el placer.

Por tanto intenta apropiárselo, [el pene] con todos los medios disponibles; a consecuencia de su amor servil por el padre/marido capaz de dárselo; por su deseo de un infante/pene, de preferencia varón; al tener acceso a valores culturales que por "derecho" se reservan al varón y por tanto un [valor] masculino, etc. La mujer vive su deseo sólo como intento de poseer finalmente el equivalente de un órgano sexual masculino."

Inquietan las ideas expuestas por la autora en el sentido que está negando a la mujer su propia actividad desiderativa y con ello perpetuando la ignorancia que Freud tenía con respecto a la mujer. Pero asimismo expone una ideología por medio de la cual la mujer es despojada de su sexo para que el hombre pueda definirlo. La sexualidad femenina se desarma para instalar a un "eterno masculino".

En retrospectiva, bajo la oscura luz de una epistemología negativa sobre la mujer, el *Orlando* de Virginia Woolf presenta una visión polifacética del ser en contrapunto a la unidad desiderativa que prefiere la norma masculina. En contrapunto también queda el cuerpo emasculado de Teresa que jamás puede escapar a su propio esqueleto normativo. El instrumento analógico para cuestionar las oposiciones binarias que operan en *Mamelles de Tirésias* está en *Orlando*, dado que en *Orlando* se emprende una dislocación del rol sexual, mientras que en *Mamelles de Tirésias* sólo se activa una operación isomórfica.

Este conjunto de problemas se extenderá al surrealismo con el tema del Andrógino Primordial que tanto cautivó a André Breton. El andrógino es evocado en la teoría del amor platónico; por conducto

de Aristófanes se comienza a esbozar una antropología mítica. De sus labios sale la propuesta que existen en un tiempo mítico tres géneros: el masculino, el femenino y el andrógino. El Andrógino conservaba componentes de ambos sexos, pero un dios encolerizado los partió y arrojó las mitades al mundo. Desde entonces cada parte busca el encuentro con su contraparte, aspecto que resume el símbolo del sí mismo. Resulta sintomática de una mitología fincada en la norma masculina esta operación de separación de partes que recuerda un procedimiento análogo con el cuerpo de la diosa Cipactli.

En su labor poética Breton soñaba con el encuentro de una mujer, una mujer que pudiera coincidir con él y por lo mismo viene a constituirse como ejemplar único en el mundo; ese descubrimiento está marcado en su destino. "Bien sabes que al verte por vez primera, pude reconocerte sin la más mínima vacilación".⁹ El encuentro sucede en una parte oculta del ser. Este reconocimiento evoca la relación que se tiene con el *anima*. Jung ubicaba la importancia de este arquetipo en lo siguiente: "Ella intensifica, exagera, falsifica y mitifica toda relación emocional en el trabajo y con personas de ambos sexos".¹⁰ Para Breton el mito de la mujer encantada aparece a raíz de inscribir a Nadja en el terreno analógico de Melusina. Como figura mítica femenina es un ser en comunicación con las fuerzas telúricas de la naturaleza. Breton la describe como: "Melusina es el símbolo de la mujer-niña, sobre la cual el tiempo no tiene ataduras".¹¹ Maurice Blanchot describe la atracción y fuerza del encuentro azaroso entre Nadja y Breton: "El azar es el

deseo: lo que significa que el deseo, o deseo del azar, es lo que hay de aleatorio en aquello que seduce y lo convierte en similitud inconsciente de lo que es deseado- forma mágica de lo que fuera la tentación en el surrealismo".¹²

Puede adivinarse en lo anterior una suerte de isomorfismo en el objeto del deseo y además una empatía, término que, como recordaremos, aborda el grado de inferencia que estamos en condición de practicar con respecto al marco de referencia de otra persona. Pero esta empatía también tiene su lado oscuro; la Nadja reducida a mujer-niña por Breton difícilmente existe fuera de la tutela paterna y por eso es casi imposible que se propicie una comunicación aleatoria. La comunicación azarosa encierra el deseo de una reconstitución del andrógino primordial y termina, como lo indicó Xavière Gauthier, en "un sueño de inmovilidad y beatitud".¹³ Acaso el hombre sueña con absorber, como pantano humano, a la mujer y así neutralizar su posibilidad de desarrollo individual. El delirio de apropiación se hace evidente en un poema de Louis Aragon:

Celoso cuando ella se mata
 Celoso de su papel blanco
 De una risa o de una alabanza
 [...]
 Del vestido que se cambia ...¹⁴

La reconstitución del andrógino como sueño reflejado o como sueño narcisista donde se injerta el cuerpo del observador valiéndose de la similitud o la homologación, es otra fase de la apropiación que encontramos en un poema de Paul Éluard:

Ella tiene la forma de mis manos
 Ella tiene el color de mis ojos

Ella es tragada en mi sombra.¹⁵

La identificación con el objeto del deseo anula aquel espacio para que la persona sea en sí misma, pero no hay que olvidar que en el surrealismo existe un juego andrógino del individuo en el campo somático del otro. En este juego la presencia del ser se disuelve en la idea que tiene del otro y así procura el material necesario para renacer en un cuerpo poético.

El peligro de una reconstitución andrógina tiene eco en el mito de Kainis: después de ser violada por Poseidón le entra el deseo de convertirse en un hombre invulnerable, por lo que se llamará Kaineus. A tal punto queda hechizado/ hechizada por su transformación que en lugar de celebrar a los dioses inmortales sólo muestra devoción por su lanza. Este mito parece enmarcar los procesos andróginos desde *Mamelles de Tirésias* al andrógino primordial surrealista, hasta las teorías freudianas sobre sexualidad femenina. El marco encierra a un andrógino que obedece a un orden falocéntrico que se enamora, de manera fatalmente narcisista, de su lanza.¹⁶ No es casual que el cambio de nombre, dentro del campo simbólico, reduzca todo a un *logos* de la normatividad masculina. La existencia de un hombre invulnerable con una esencia femenina resultaba intolerable para Zeus (o mejor dicho para el orden masculino) y Kaineus muere para inmediatamente recobrar su forma de mujer. De lo que se trata aquí es de impedir el despojo de un *logos*, que corresponde al orden natural enarbolado por Zeus. A través del *logos spermatikos* el poderío del hombre alcanza el poder de la naturaleza que gobier-

na el cosmos.

Sabemos que el orden simbólico funciona como mediador para establecer relaciones entre las cosas: entre dos hombres o entre un ser y otro; en tal sentido el *logos spermatikos* funciona como fuerza analógica del orden simbólico. La estrategia que Kristeva tiene con respecto al orden simbólico es la ruptura. El orden simbólico constituye por referencia etimológica un "signo de reconocimiento: un objeto cortado en dos y con sus partes separadas..."¹⁷ Más adelante advierte que el símbolo puede llegar a una conjunción. En este contexto la lanza de Kaineus denota la separación y ruptura inherente al orden simbólico y más importante aún resultará la separación de la mujer de su propio cuerpo, dentro de una violación así como de una transformación que la lleva a su muerte. Dar nombre a una cosa presupone la acción de distinguir esa cosa como algo que no forma parte de uno mismo y que tenemos acceso a una subjetividad y al significador de esa subjetividad.¹⁸ Sin embargo, cuando Kainis adopta el nombre de Kaineus ya no puede diferenciarse del otro y por tanto es absorbida por el universo masculino.

El ámbito del orden simbólico se extiende en la escena teatral que es comparable a la fase/espejo lacaniana, en un terreno que permite definir la fase como lugar donde la imagen, la identidad y la identificación entran en relación interdependiente. Esta relación ocurre como identificación, término que se toma bajo su acepción psicoanalítica, o sea aquella transformación sufrida por el sujeto cuando asume la imagen. Trazamos un horizonte analógico

donde la escena y la fase/espejo comparten un mismo espacio. Esta relación simbiótica ocurre como una metamorfosis que el actor experimenta cuando asume la imagen interna de su personaje.

Leclaire argumenta que "El ego es el lugar de las identificaciones imaginarias del sujeto".¹⁹ Parafraseando este principio ubicamos el ámbito psicológico de la representación o aquella facultad para producir identificaciones imaginarias en algún lugar del ego. Es claro que la relación interna que propicia el actor implica una asociación con su doble -entendido como imagen y como ego.

Las primeros textos teatrales de los que tenemos noticia son las obras de Esquilo, Sófocles, Eurípides y Aristófanes. Estas obras se representaban en el *theatron* o lugar para mirar. De aquí que es factible calificar al teatro como el lugar *especular* por definición. El lugar de la mirada, del espejo o del *speculum* que es donde "la mujer se despliega como terreno silente sobre la cual el pensador patriarcal erige sus constructos discursivos".²⁰ No olvidemos que en el *theatron* se presentaban mujeres masculinizadas, o sea mujeres creadas por dramaturgos masculinos. Es importante saber que el teatro era un albergue idóneo para guardar toda una estructura del *logos* -como principio ordenador de una *Polis* masculina. En contraste un orden simbólico femenino se presenta durante la representación de los misterios eleusinos con la búsqueda que emprende Deméter para encontrar a su hija Perséfone violada y raptada por Hades.

Respecto al *logos* de los dramaturgos descubrimos cómo los personajes femeninos quedaban encerrados bajo diversas versiones ontológicas que nada tenían que ver con la mujer. Puesto que la mujer no figuraba como dramaturga sólo le restaba aprender, a través del *logos* masculino, cómo estaba constituido su ser. El espejo dispuesto por el dramaturgo le mostraba una imagen de ella misma para robarle el derecho a una imagen propia. La personificación de la mujer se convertía en un modelo; si la mujer se miraba en un escenario siempre era bajo la interpretación masculina, con lo que se limitaba a la relación definida por un simulacro. El dramaturgo lograba castrar la imagen de la mujer para así negarle sus diferencias; por lo que el personaje femenino no llegaba a ser más que una réplica de su autor. Este tenía la autoridad de la palabra porque era el organizador principal del *logos*. La verdad estaba en manos del dramaturgo y los personajes femeninos no eran más que vehículos dramáticos para el desarrollo de un discurso masculino.

El estilo en que los poetas visualizaban a la mujer en Grecia las reduce al papel de madres, amantes o esposas del hombre. Pero sería erróneo pensar que la mujer no tenía acceso a la poesía, dado que sí contamos con el elocuente testimonio de la lírica de Safo. La Medea de Eurípides es capaz de asesinar a sus hijos para castigar a Jasón y se la muestra como esa "clase" de mujeres que no obedece las limitaciones impuestas por la moral griega. Medea no es una mujer que desea plegarse ante las leyes matrimoniales.

Al llegar el momento culminante de la cultura ateniense, Es-

quilo escribe la trilogía de Orestes. La primera obra termina con la descripción que hace Egisto de cómo Atreo expulsa a Tiestes porque éste aspira al trono. Posteriormente Atreo pretende reconciliarse con Tiestes, pero le sirve a su huésped una cena elaborada con los cadáveres de sus propios hijos. Sólo logra escapar Egisto, quien a su vez busca tomar venganza y acude a la casa de Agamenón, hijo de Atreo. Agamenón hace la guerra contra Troya a raíz del secuestro de Helena, mujer de su hermano Menelao. Obedeciendo a los oráculos Agamenón sacrifica a su hija Ifigenia y de esta forma despierta la ira de su esposa Clitemnestra, quien entabla relaciones adúlteras con Egisto. A su regreso, Agamenón trae como parte del botín de guerra a Casandra, una princesa y visionaria troyana. Clitemnestra asesina a Agamenón.

La segunda obra muestra a Orestes, hijo de Agamenón y Clitemnestra, buscando a su hermana Electra para emprender la venganza por la muerte de su padre. Después que Orestes se convierte en matricida y asesina a Egisto, es perseguido por las Furias o espíritus vengadores de crímenes perpetrados contra la madre.

En la tercera obra las Furias se convierten en Euménides o diosas bondadosas, y así Orestes es salvado por Atenea.

A lo largo de las tres obras podemos apreciar cómo las mujeres resultan ser instigadoras de actos terribles; comenzando con Helena, que es señalada como causante de las guerras troyanas e Ifigenia, que provoca indirectamente la muerte de Agamenón. Clitemnestra, que asesina a su esposo, desata la participación de las Furias

que persiguen a Orestes.

En el terreno sobrenatural, Apolo ordena la muerte de Clitemnestra; no hay que olvidar que como verdadero dios del *logos* es el creador de la forma y el orden. Apolo tendrá que enfrentar a las Furias que tienen la tarea de defender los valores femeninos en la naturaleza. Situación que también las alberga en los rincones más profundos y oscuros del inconsciente o de las fuerzas del instinto. Igualmente, en el ámbito sobrenatural figura Palas Atenea, que en su advocación como diosa del *logos* es portavoz del valor y discernimiento masculino así como del sentimiento y sabiduría femenina; no es casual que Orestes acuda a ella. Las Furias que amenazan al *logos* apolíneo persiguen a Orestes pero al enfrentar a Atenea, ésta trata de impedir la manifestación del furor natural, ataque a los cultivos y hasta que las enfermedades pudieran desatarse entre los atenienses. Valiéndose del poder de convencimiento del *logos* - civilizado y racional- aplaca y domestica a las Furias, quienes aceptan cambiar las serpientes que portan sobre sus cabezas por las ramas de olivo y así convertirse en Euménides.

Si hemos de dar crédito a lo dicho por Barthes: "El mito no oculta nada y no pregoná nada: deforma; el mito, no es ni una mentira ni una confesión: es una inflexión".²¹ La deformación acontece en el cambio que sufren las Furias al convertirse en Euménides, favoreciendo así una ideología patriarcal. Sin embargo, el mito sí oculta una intención de aplacar la plena manifestación de fuerzas femeninas porque constituyen un atentado contra el equilibrio del

orden simbólico. ¿ En qué nos basamos para discrepar del concepto de "un mito que no oculta nada"? Por principio tenemos que introducir de nueva cuenta el término *mimesis*. Cuando el mito atraviesa por los efectos transformadores de la *mimesis* pisamos el terreno del fingimiento, la simulación y el ocultamiento. El escenario de la *mimesis* sugiere un ambiente de un "como si fuera" y por esa causa se desatan los dispositivos de la simulación. Durante el proceso de *mimesis* interviene la imaginación dramática que procura la representación de alguna persona. La representación de las figuras femeninas está supeditada a una construcción política de la persona; asimismo la *mimesis* invoca la acción de un "hacer creer", en este caso una figura femenina es verosímil en tanto responda al molde que se tiene de la mujer.

Dentro del mecanismo dramático funciona una intencionalidad que se manifiesta al construir simpatías o antipatías por los personajes. Análogamente se puede "hacer creer" que la imagen femenina presentada por el dramaturgo es la que resulta deseable o indeseable según la normatividad social, con lo cual deducimos que el mecanismo aprovechado por el dramaturgo es de naturaleza política.

El personaje femenino es un fetiche en el sentido freudiano, donde: "el objeto sexual normal es reemplazado por otro que guarda alguna relación con él pero que resulta completamente inadecuado para servir con su propósito sexual".²² Con estos conceptos buscamos relacionar al personaje femenino con un objeto sexual falsificado. Por lo cual tenemos un acto de sustitución que no sólo se

refiere a la sexualidad sino también a la persona. Conforme a lo dicho por Freud, el fetichismo se presenta cuando existe una prohibición para realizar el acto sexual, de manera que la persona busca una sustitución. El personaje/fetichismo puede esconder un temor muy grande del dramaturgo hacia su propia constitución femenina y como consecuencia extrapola este temor a toda manifestación de la feminidad.

La tragedia clásica esconde un mensaje malévolo cuando Agamenón mata a las águilas de Artemisa. Ante la destrucción gratuita de la vida debe pactarse un sacrificio. Si Agamenón está preparado a derramar sangre inocente por una mujer que no es casta, ha de enfrentar las consecuencias y derramar la sangre de su propia hija. En la proporción en que Agamenón es inconsciente de su lado femenino lo sacrifica y se sacrifica. Su relación con las mujeres equivale a una relación fetichista donde se repetirá una cadena de sustituciones.

De igual impacto sobre el orden simbólico serán las observaciones adelantadas por Luce Irigaray, que advierten sobre una metafísica de la simetría freudiana donde la niña es un niño pequeño. Irigaray cuestiona que esta fase sea un requisito necesario para que la mujer pueda aspirar a la normalidad.²³ Ante la necesidad de articular un locus femenino la búsqueda de un ser simbólico se hace imprescindible, pero la estrategia de un orden simbólico masculino es lanzar a la mujer fuera de los límites de lo simbólico. Para Irigaray esta expulsión implica una ausencia lingüística, social,

cultural, icónica, teórica, mítica y religiosa. En estos sentidos, el orden simbólico masculino parece mantener su naturaleza absorbente y *ginofágica*.²⁴

La teoría *especular* en nuestro tiempo engloba una crítica de las ideas freudianas sobre la sexualidad femenina y marca la diferencia sexual que se inscribe en lo que el ojo logra diferenciar. Freud sostiene que mientras el varón cuenta con un pene evidente, la hembra no lo tiene. Como respuesta al lugar mitificado al que se ha elevado al falo -en vista de que se considera como el objeto privilegiado de la representación- Irigaray argumenta que la mujer se encuentra fuera de la representación.

*

Ante la negación del espacio simbólico para la mujer, en nuestra cultura, es útil sondear lo que sucede fuera de las fronteras conceptuales de occidente. Parte de esta visión complementaria responde a una inquietud por redefinir la *especularidad*.

La imagen *especular* negativa mantiene un lugar textual que ejemplificamos con el cuento "Zayn al-Asnam" dentro de *Las Mil y una Noches* en la versión compilada por Burton. El rey de Jana obsequia un espejo al príncipe, para que éste pueda comprobar si la esposa destinada a ser reina es verdaderamente casta. Si la doncella nunca había sido objeto de lujuria y tampoco había sido tocada por hombre alguno, el espejo reflejaría una imagen nítida; pero si de lo contrario había sido mancillada, la imagen aparecería oscurecida.²⁵ El relato alude a un atributo doble de una madre naturaleza,

creativa y destructiva a la vez. El lado oscuro de la naturaleza humana, y especialmente la femenina, es la que se desea aniquilar o esconder. Como contraste al argumento de Irigaray, planteamos no una imagen fuera de la representación sino una imagen especular negativa que sigue privilegiando al espectador masculino.

En el budismo encontramos otro manejo de la noción *especular*. Un espejo que se ilumina a sí mismo, es como mirar en la nada; o bien, es el espejo adecuado para observar la naturaleza propia. Sobre este espejo se ha escrito que:

Es como un espejo luminoso y refulgente que refleja imágenes. Cuando el espejo refleja, ¿acaso sufre la luminosidad? No. ¿Sufrir entonces cuando no hay imágenes reflejadas? No sufre. ¿Por qué? Debido a que el uso del espejo luminoso está libre de afectos, y por ello su reflejo no se oscurece. Aun cuando las imágenes se reflejan o dejan de hacerlo, no existen cambios en su luminosidad. ¿Por qué? Porque aquello que está libre de afectos desconoce el cambio de toda condición.²⁶

Con respecto al espejo budista no hay proyección, o sea que se busca evitar adscribir a otro las experiencias que tenemos. Es un instrumento especular que difiere en mucho del espejo lacaniano donde se pone de manifiesto que: "La función de la fase espejo (...) es un caso particular de la función del *imago* que consiste en establecer una relación entre el organismo y su realidad ..."²⁷ Si el espejo budista figura como dispositivo para vigilar a la mente y evitar el proceso de identificación, el espejo lacaniano se ubica precisamente en el proceso de la identificación del sujeto.

Conforme a Irigaray, la especulación filosófica occidental no puede representar el conjunto de características femeninas más que

como rasgos negativos de su propio reflejo. A través de una conceptualización que convierte todo en similar a sí mismo, llegamos a la síntesis freudiana que postula a la niña en desarrollo como fundamentalmente indiferenciada respecto al niño pequeño. Freud no está dispuesto a permitir que la niña conserve su individualidad y como Irigaray subraya, ya no se trata de "una niña pequeña sino de un hombre pequeño". Otro señalamiento de la autora es que al "castrar a la mujer se la inscribe en la ley del mismo deseo, el deseo por lo mismo".²⁸ Respecto a este escenario recordamos el proceso de castración simbólica sufrida por Teresa así como también las múltiples proyecciones especulares de los poetas surrealistas. El hombre convierte el escenario de la representación en una superficie reflejante donde ubica a la mujer para gozar de su propio reflejo. Lo anteriormente expresado puede interpretarse de una manera demasiado reduccionista, a menos que entendamos la función reflejante como un espejo del inconsciente. En el espejo de nuestros sueños podemos distinguir una imagen compensatoria; imagen que parece constituir el objeto de percepción de otra persona.²⁹ Es posible discernir en la Teresa de Apollinaire, así como en el andrógino primordial, las imágenes compensatorias de sus creadores.

La imagen especular revela su rostro negativo como una proyección cuya intención es devorar al objeto amoroso. Es bajo esta atribución que figura la mujer como el "Otro masculino: su negativo o imagen-espejo", a causa del cual la mujer no puede ser representada en sí misma y así adopta un aspecto de "ausencia, negatividad,

continente oscurecido y, en el mejor de los casos, como un hombre de segunda categoría".¹⁰ Teresa junto con el andrógino primordial no son más que variantes en el "Otro masculino".

En los escritos budistas el espejo antiguo simboliza al ser; por ello existe un espejo despulido y otro pulido. A cierto nivel figura un espejo que no ha logrado diferenciarse, así como en otro nivel hay una fase pulida o diferenciada. La actividad *especular* proyectiva entra en el nivel indiferenciado, donde no sabemos cómo ni en qué lugar podemos acomodar al ser. Esta actividad *especular* sólo demuestra un estado de ignorancia en el que se cree en la dualidad del ser. Mirar o ver no conducen a la misma actividad visual, al primer término le asignamos una actitud indiferente, mientras que al segundo vamos a considerarlo como término *performativo*.

Cuando aludimos a la actividad de ver, no se trata de limitarse a "reflejar el objeto [en la mirada] como si el espectador nada tuviera que ver con el mismo. Ver (...) reúne al espectador y a su objeto como un producto unitario, no como mera identificación sino buscando adoptar una conciencia de sí mismo o de su operatividad. El ver es una tarea activa, implica la concepción dinámica de la existencia del ser, esto es, de la Mente".¹¹

La teoría *especular* negativa demuestra la manera equivocada en que el hombre observa a la mujer, lo cual se traduce como la incapacidad para admitir y entender la individualidad femenina. El hombre se apropia del cuerpo femenino y termina reflejando su propia imagen.

En los horizontes que explora la nueva física se están asentando las bases para modificar el determinismo *especular* negativo. Dentro de la *paradoja especular*, y me refiero a la diferencia en-

tre mirar y ver, una personalidad de la física cuántica señala:

Nos enteramos [por la información recogida del] mundo cuántico que aún observando tan minúsculo objeto como un electrón tenemos que romper el vidrio protector y meternos allí adentro...De manera que la obsoleta palabra del observador debe borrarse de los libros para incluir la nueva palabra "participador".³²

Estas observaciones no se encuentran lejos del Principio de Incertidumbre de Heisenberg, quien en su momento postulara que cualquier medición de un sistema crea disturbios en el mismo sistema investigado, provocando una falta de precisión en las mediciones.³³ En suma, el Principio de Incertidumbre advierte el grado en que un observador afecta al sistema que observa.

De acuerdo con estos nuevos rumbos que toma la *especularidad*, es necesario aprender a ver la figura interna que nos hemos hecho de la mujer e iniciar un proceso de participación. Asimismo tenemos que prepararnos a experimentar grandes disturbios en nuestra naturaleza así como en nuestro entorno, al crearse un movimiento en los esquemas que hasta ahora hemos tenido de la mujer; de aquí deriva un verdadero principio de incertidumbre dentro de la *especularidad*. Esta incertidumbre afectará nuestros sistemas mentales y emocionales al grado de modificar nuestra obsoleta actitud *especular* negativa, que hasta ahora nos ha limitado a desempeñar el papel de observadores de nuestra propia naturaleza femenina. El ver como extensión analógica el principio de Heisenberg, implica que nuestra conciencia se convierte en un instrumento para modificar nuestros automatismos mentales y emocionales. En otro nivel, el observador/voyeur inhibe el desarrollo de la mujer interna y nunca tiene la

posibilidad de relacionarse con las mujeres de su medio. La controversia entre observar o participar expresa una manera de conceptualizar al mundo como fijo, claro y determinado en contraste con una visión sobre la incertidumbre y la indeterminación que estimulan el movimiento y fluctuación de probabilidades.

La teoría *especular* montada sobre el espejo lacaniano abre un terreno narcisista del ego como escenario para procurar la identificación; esta manera de concebir el mundo del sujeto fija, aclara y determina el terreno del ser. El espacio del yo y de lo que me pertenece conlleva la centralización de una entidad monolítica del ser que obstaculiza las posibilidades de relacionarnos con los flujos y reflujos de nuestro ser.³⁴ El ego como eje alrededor del cual giran los ideales de la persona, todo aquello que anhela o piensa, convierte al ser en estructura monolítica. Una alternativa está en la búsqueda de una movilidad o un ser holográfico: concepto que describe una dispersión del ser en todo o en nada. El holograma es una imagen estereoscópica que no requiere ni cámara ni lentes para su reproducción. Un rayo laser es separado en dos, uno de los cuales se manda a una placa fotográfica y el segundo choca contra la imagen que se pretende reproducir. El resultado es una imagen tridimensional que es visible pero no tangible, aspecto que sugiere una naturaleza fantasmagórica del objeto.

Por los aspectos que hemos definido, un ser holográfico se manifestaría como entidad fantasmagórica. Esto implica un factor ilusorio de una entidad que solemos pensar como un ego que se ha fija-

do en el concepto de un sí mismo. Esta dimensión holográfica nos aproxima a las enseñanzas budistas donde la naturaleza del ser refleja un autoconocimiento y al mismo tiempo un reconocimiento de esa parte del ser que está afuera.¹⁵ Nuestra manera de permanecer en estructuras monolíticas me hace pensar en aquel relato sobre dos monjes que discutían sobre una bandera. Uno decía: "La bandera se mueve". A lo que el otro respondía: "Es el viento el que se mueve". Cuando pasó el Buda pudo escuchar los comentarios y les dijo: "Ni el viento, ni la bandera, sino que es la mente la que se mueve".¹⁶ En este contexto el ser holográfico corresponde a esa mente en movimiento o aquello que escapa al ámbito de las dualidades. En síntesis el acto de ver se concibe como un movimiento mental.

*

En este punto del trabajo es necesario indagar si existen alternativas para entender la *espejularidad* representacional por fuera de las determinantes de nuestra cultura.

La razón fundamental por la que me interesa abordar diversas manifestaciones representacionales del Japón, es que de una manera singular apuntan al concepto de la deconstrucción. Tomo brevemente el término "deconstrucción" -desarrollado por el filósofo Jacques Derrida- como una acometida contra la glorificación de la presencia del sujeto que se ha privilegiado como origen y fuente del sentido. Asimismo considero al término como agente productor de paradoja y de un desorden deliberado.

El excepcional Shunryu Susuki, un gran maestro del Zen que a

los cincuenta y tres años de edad se da a la tarea de organizar un centro Zen en San Francisco, declaró con una terminología deconstruccionista que : "El entregarnos significa renunciar a nuestras ideas dualistas (...) Cuando olvidamos las ideas dualistas, todo se convierte en nuestro maestro..."³⁷ El sujeto pierde la primacía y se busca participar en una naturaleza perceptiva fuera de lo que consideramos como el "yo mismo". La dualidad de la presencia prospera en la diferencia que se ejerce entre el yo y el tú. Una deconstrucción de aquella presencia permanente, que tanta atención ocupa en la cultura occidental, sugiere un camino alternativo con objeto de relacionarnos con nuestro entorno y con otras personas de manera más libre y abierta. Una vez fracturada la cáscara del sujeto comenzamos a vislumbrar las infinitas posibilidades de relacionarnos y con esto descubrimos la extraordinaria capacidad de crear sentido para el ser por fuera de los márgenes restrictivos del sujeto.

En la filosofía zen, así como en Derrida, opera un área de lo irresoluto, o sea, aquella libertad que implica no tener que elegir entre un par de términos opuestos. En el zen se emplea un dispositivo para desmontar las dicotomías: "...lo que era positivo se cambia a negativo y lo negativo se troca en positivo. El Vacío es la realidad y la realidad el vacío".³⁸ En esta morada evacuada de un conocimiento arraigado en la presencia, nace un lugar para reflexionar sobre la multiplicidad fenomenológica del ser.

De la morada del ser pasamos al recinto de la representación

Noh. Una de las etnorepresentaciones más célebres en el Japón es el *Noh*, forma dramática que se remonta al siglo quince. Los dos grandes arquitectos del *Noh* fueron: Kanami Kiyotsugo y su hijo Saburô Motokiyo, mejor conocido como Zeami. De estos creadores notables han quedado dos libros, destinados al entrenamiento de los intérpretes del *Noh*: el *Kadensho* y el *Kyui*. En este apartado me dedicaré a comentar sólo el segundo.

Es sabido que el *Kyui* funcionaba como un texto pedagógico, transmitido en forma secreta para ciertos miembros de las familias Kanze y Kamparu, dedicadas al arte del *Noh*. Zeami, el autor del *Kyui*, reveló la clara inclinación que sentía por la filosofía zen; esto explica la aplicación del zen en la práctica pedagógica del entrenamiento representacional. Consecuentemente las tres áreas cubiertas durante el entrenamiento de los intérpretes del *Noh* son cuerpo, habla y mente.

En relación a la mente, existe una descripción de su propiedad fluida que nunca se detiene; la mente es por naturaleza mimética, porque como el agua puede adaptarse a cualquier contorno. En el contexto budista el universo se convierte en el cuerpo, con lo cual se manifiesta una participación e identificación hacia toda una dimensión viviente.

En cuanto al habla, está unida a los sutras y es el dispositivo para concretar el pensamiento, porque con una serie de palabras es posible formar una imagen mental. En esta misma línea de reflexión recordamos que dentro de las técnicas de concentración reco-

mendadas por Zeami, destacaba el *ichu no kei*; término que es factible interpretar como una imagen de intención interna. Evidentemente esta imagen tenía que proyectarse a los espectadores. Menciono todo esto porque siento que se relaciona con la noción de *kurai*, es decir, el nivel de atención en que debe encontrarse el participante. El *kurai* hace florecer al intérprete, lo que significa que lo ayuda a desarrollar su sensibilidad y logro pleno. Tal vez el tan discutido concepto de *hana* o flor pueda ilustrarse con el episodio adjudicado al Buda. Al estar predicando el Buda Shakyamuni, tomó una flor y la dobló entre sus dedos. El único que pudo capturar el significado de este gesto sutil fue su discípulo Kashyupa, quien sonrió. En este momento excepcional de percepción entró en contacto con una de las más peculiares verdades del Buda, misma que logró pasar a la mente de su discípulo.

El cuerpo en el budismo toma un significado intelectual. Cuerpo, sentidos y mente se disponen en una cadena conceptual. El contacto y lo sensorio introducen una situación donde los sentidos y los objetos entran en relación. El acto de anhelar y poseer, o el rechazo de un objeto causado por la repugnancia que produce son activadores de la conciencia. Esto se cumple en la medida que nos formamos una opinión de la sensación que sentimos en el cuerpo. El conjunto de estas asociaciones se agrupa bajo el *pratfyasamûpada* o articulación de nuestros momentos de conciencia con los objetos externos.¹⁹ Por otro lado, tal como lo postula la doctrina Bankei, el zen está presente en toda actividad artística, sea: artes mar-

ciales, ceremonia de té, flauta, pintura, tiro al arco y artes de la representación.

Es difícil entender los principios del *Noh*, sin antes explicar una simbología de esta danza dramatizada. La tradición representacional en Japón aprovechó las tradiciones chamánicas de las tribus *chou* que invadieron a China en tiempos protohistóricos. Estas tribus empleaban tres ideogramas con gran valor ritual. En uno figura un hombre que reúne el cielo y la tierra por medio de gestos mágicos. Este ideograma significa hacer y reaccionar. El humano se encuentra en el cruzamiento de un camino entre el cielo masculino y la tierra femenina. El humano, producto de ambos sexos, está destinado a mantener el equilibrio de las fuerzas cósmicas. En el segundo ideograma, se asimila el primero, vemos un poste plantado en la tierra y una viga en la parte superior que representa al cielo. Hay unos chamanes que ejecutan una danza circular, celebrando el movimiento solar, las estaciones y el curso estelar. El tercer ideograma, es una nube con gotas de agua y tres veces el signo de la boca abierta. El ideograma representa una invocación para llamar a la lluvia. El segundo ideograma, o *miko* en japonés, simbolizaba el espíritu inteligente *shen*, con el que eran tocadas las chamanas. Estas danzantes sagradas, prestaban sus cuerpos para encarnar sentimientos y mensajes divinos. De estas ceremonias proviene la danza *Kagura* que se incorpora al *Sarugaku* (una forma de *Noh*). Era una danza sagrada, cuyo origen mítico se trazaba en los gestos de seducción de la diosa *Uzume*, para atraer y sacar de su

cueva al dios solar. Desnudó sus senos, dejó caer su falda y comenzó su danza. El budismo del Noh, es el que se conoce como "El Vehículo Mayor". Interesa saber, para destacar la parte andrógina, que Kwanon o Avalokiteshvara (los budas parciales) aparecían bajo forma masculina o femenina.⁴⁰

*

A continuación, quisiera comunicar algunas ideas sobre una experiencia con el Kyui, que resulta más que un documento informativo, un texto deconstructivo. Este acontecimiento ocurrió cuando el Kyui pasó por mi forma particular de lectura y salió bajo la cuestionable dimensión de una interpretación personal. Con lo anterior tan sólo quiero advertir que la única manera en que muchos podemos acercarnos a estos textos es a través de nuestra intuición y no por medio de la erudición.

Las fases introductorias del entrenamiento apelan a una atención corporal y a una relación con el resto de los participantes. El ejecutante entabla una relación mental y física, para la cual realiza movimientos rítmicos que conducen a un desprendimiento de ciertas emociones que le sirven para proyectar los gestos de una danza interna. Cada emoción figura como un tono musical que coincide con los movimientos rítmicos; algo similar ocurre cuando escuchamos una obra musical que tiene la virtud de excitar o calmar nuestro estado anímico. En el teatro que la mayoría conocemos, el actor procura estimular su aparato emocional; la diferencia con el Kyui radica en la forma en que esas emociones se vienen a integrar

a un arte corporal. El cuerpo registra las vibraciones que acompañan a las imágenes y fenómenos internos, que se disponen como marcadores para concentrar la energía y evitar su dispersión; operación que requiere una técnica capaz de proyectar una sustancia mental. Cuando el trabajo artístico con el cuerpo es eficaz, el resultado se hace sentir entre los observadores; esta proyección demanda una gran destreza para plasmar aquellos elementos que caracterizan nuestra existencia interna o nuestro estado mental.

En el séptimo nivel, nos dice Zeami, "el ejecutante logra tal grado de síntesis con su energía, actividad y medios que puede producir un gesto, lo suficientemente impresionante para impulsar la atención del espectador al punto que se ve obligado a exclamar: ¡Mira!" Al crearse este imán de energía el intérprete logra una singular empatía con los espectadores.

Sin embargo, como en todo evento de la representación también se presentaban personas sin ningún adiestramiento. Si era cierto que lograban expresar algunos momentos dignos de atención, el resto del tiempo sus movimientos expresaban densidad y torpeza porque aún no los habían apropiado mentalmente. La carencia de entrenamiento tenía como consecuencia una secuela de errores: la energía que intentaban aplicar era invasiva; sus movimientos eran oscuros y emprendían una serie de desprendimientos bruscos, que en lo general, proyectaban un ambiente confuso. El intérprete, atormentado por sus carencias, se entregaba al despliegue de una explosividad emocional que lo hacía perder las proyecciones mentales; éstas des-

cansan en dos grandes conceptos: la discriminación y el discernimiento. Estos conceptos se vinculan al corte y división conceptual que sirven para disolver las dualidades porque han dejado de tener importancia. Un cuerpo que vive entre opuestos está desarticulado, ignorante de sí mismo y sobre el cual el individuo no encuentra otro recurso más que el de aplicar la fuerza y no la mente en un infructuoso intento por expresar. El procedimiento para disolver los opuestos es arduo; cada paso obliga a un refinamiento de la atención, dispuesta a distinguir detalles, a depurar la expresión de la energía y el vigor, aspectos que contrastan con el derroche de energía interpretativa que emplea la persona sin adiestramiento.

El intérprete que aprende a condensar la energía interpretativa puede proyectar una pantalla mental, sobre cuya superficie traza una figura o personificación de lo que se sugiere en la representación, además de una figura del movimiento que va a realizar. Posteriormente puede animar su materialización imaginaria y jugar con una pluralidad de presencias; en este punto destaca la diferencia con un actor occidental que se limita a encarnar una sola presencia, a menudo extensión de la suya misma. Para apreciar la substantividad imaginaria que mencionábamos, debemos educar la mirada; no es lo mismo desplegar nuestras personalidades -como visualmente satisfactorias- que contemplar una figura corporal mentalmente significativa. La mirada subjetiva absorbe la esencia de un cuerpo interno; mientras que el cuerpo exhibido depende de efectos y artificios. Una mirada significativa se vincula a la atención en la me-

dida en que en su horizonte se genere un bello dibujo del cuerpo, tan saturado de significado que no pueda escapar a la atención del espectador. En esta densidad subjetiva el intérprete moldea la forma de un cuerpo inventado porque conoce el secreto para extrapolar los eventos de su espacio interno al área de la representación.

Me he guardado de no confundir el arte corporal del *Kyui* con otras escuelas teatrales, debido a que este arte escasamente aflora al terreno de lo manifiesto; la intención del intérprete es discernir el significado de una flor subjetiva, ambiente mágico que se extiende a los objetos mentales que están en contacto con su cuerpo así como en la personificación de presencias imaginarias. Por esta razón el cuerpo del intérprete se desvanece para convertirse en vehículo de las criaturas de la mente, mientras que el cuerpo del actor se hace presente y no puede expresar más.

Otra etapa deconstructiva en la historia representacional del Japón se cumple con el *Butoh* o danza/drama, pero antes de abordar esta modalidad mencionaremos algunos aspectos históricos que ubican al *butoh* dentro de las secuelas de disgregación que dejó el drama de Hiroshima en diversas esferas del arte y en personalidades como las del novelista Yukio Mishima. Esto implica designar la "flor" de lo desagradable que el mismo Tatsumi Hijikata - creador del *anokoku butoh* o danza de la oscuridad- exploró en los ambientes deteriorados de sus deformidades imaginarias. Yukio Mishima emerge de las ruinas de una aristocracia de guerreros samurai, vive con una abuela propensa a crisis nerviosas y que acostumbra vestir al niño

con atuendos de niña; así Mishima tiene sus primeros encuentros con lo extraño. Las imágenes del escritor moldean un cuerpo en agonía, encima del cual gravita la sombra del *seppuku* o suicidio ritual. Mishima prepara su suicidio ritual en la obra *Yokoku*, película que escribe, dirige y actúa; en ella representa su propio *seppuku* ficticio. El 25 de noviembre de 1970 intenta agitar al ejército con un discurso nacionalista y un elogio a los valores tradicionales de los japoneses; irrumpe en el Ministerio de la Defensa y se suicida, para luego ser decapitado por un compañero suyo.

El *butoh* es una danza dramatizada y testimonio de un mundo imaginario que se ha deformado tanto como un paraje después de un ataque nuclear. En el *butoh* abundan las ceremonias grotescas y cuerpos que expresan un dolor psíquico que no tiene fronteras; de esa manera presenciamos un dolor existencial. Sobre este dolor y vergüenza -por las atrocidades cometidas durante la guerra por el ejército japonés- emerge una estética del horror. El drama dancístico o *Butoh* responde a un clamor artístico frente al horror de Hiroshima, de manera análoga a como el *seppuku* fue el clamor personal de Mishima. De aquí que las palabras de Okamoto Taro resuman una estética del horror: "el arte debe dejar de ser hermoso, técnicamente virtuoso o confortable. Debía ser desagradable, descartando la belleza fácil y formas conocidas del arte".¹¹ Resultaba evidente que durante el período de posguerra en el Japón, no sólo se efectuaba una deconstrucción de valores tradicionales sino también una revalidación de posturas derechistas al estilo de Mishima.

Pero del lado deconstructivo, el texto artístico que elogiaba la belleza, el orden y la comodidad cae en un estado de turbulencia y reversión que por conducto de lo desagradable se redefine como estética del horror. Si el *Noh* profesaba la armonía, el balance y el ritmo, Hijikata pugnaba por una inversión al enfatizar la discontinuidad, el desequilibrio y la distorsión rítmica. El símil con ciertas técnicas del *Noh* se hacía evidente en esa insistencia en el desarrollo de caderas, piernas y pies. Min Tanaka -una conocida bailarina de *butoh*- advertía "que el cuerpo no existía realmente, sin antes provocar el estupor con una presencia ingeniosa".⁴²

La flor del *Butoh* es una inversión del *hana* o flor del *Noh*, donde el nivel de atención o *kurai* funciona en otro contexto; es decir, entre los parámetros transfigurados de un cuerpo disociado. El *butoh* presenta una forma dramatizada del cuerpo emocional tal como alguna vez lo presentó el *Noh*. El texto corporal del *butoh* toma arraigo en una narración de las emociones a través del mediador cinético de la danza.

El aspecto más notable de esta danza yace en la creación de un cuerpo paradójico, lo cual se expresa cuando se contraviene a lo que se espera del movimiento y el gesto de una persona. El cuerpo paradójico está cercanamente emparentado con el *Ko-an* por sus atributos enigmáticos. El *Ko-an* era un dispositivo empleado por los maestros zen para entrenar a los neófitos en el desarrollo de un poder especulativo basado en paradojas. Un ejemplo apropiado se encuentra en la respuesta que da un viejo maestro zen al ser in-

terpelado sobre la esencia del budismo: "El ciprés en el jardín. ¿Qué significa esto?"⁴³ La causa por la que existe una convergencia entre el cuerpo paradójico y el *Ko-an* se aplica en cuanto este dispositivo especulativo produce un estado de confusión y paradoja en el neófito que está obligado a resolverlo; la pregunta conduce a una sensación disgregante donde la mente dual entra en un estado de crisis. De manera muy semejante, el cuerpo paradójico ocasiona los mismos efectos desarticulantes y especulativos.

El director Tadashi Suzuki ha venido elaborando un sistema deconstructivo para el entrenamiento del actor. Su acercamiento es deconstructivo en la medida en que aprovecha una coyuntura de las técnicas del *Kabuki* (otra danza drama) y el *Noh*. Es pertinente mencionar que, antes del trabajo de Tadashi, las técnicas tanto del *Noh* como del *Kabuki* se mantenían segregadas. Como ejemplo de este sincretismo es posible mencionar un ejercicio donde el movimiento de tracción, arrastre de pies o *suriashi* del *Noh* se combina con la caminata femenina del *Kabuki*. El arte corporal que rescata Tadashi invita a un trabajo actoral basado en el *shuchu* o concentración. En contraste a las prácticas histriónicas en países de habla inglesa, donde el cuerpo emite una emoción interna de manera inconsciente, en el teatro de Tadashi el actor se expresa por medio de una proporción, línea, movimiento y forma del cuerpo. Lo anterior no dista mucho de la atención y proyección corporal del *Kyui*; correspondencia que se explica por una necesidad de exteriorizar un espacio interno tanto en las enseñanzas de Zeami como en las de Tadashi.

Tadashi recuerda cómo fue invitado por Jean-Louis Barrault para participar en el Théâtre des Nations en París, junto a una delegación japonesa que incluía al célebre intérprete del Noh Kanze Hisao. La meta consistía en trabajar sobre el concepto de teatro y el de movimiento corporal. El equipo tuvo que presentarse en un escenario muy alejado de las especificaciones precisas del espacio para representar el Noh. El tablado del Noh funciona como un gran tambor, debido a que hay un espacio entre el piso de madera y la superficie de abajo; cuenta con cuatro columnas, un puente, una pared de madera con la tradicional representación de un pino. El entrenamiento del Noh tiene como propósito aclimatar al cuerpo a este espacio. El hecho de haber transportado una representación Noh al teatro Récamier en París funcionó como factor paradójico y deconstructivo, en el sentido que el largo adiestramiento que estructura al cuerpo en un espacio determinado chocó contra el escenario occidental que obligó a un proceso de reconstrucción espacial. El ámbito del Noh debe interiorizarse en el cuerpo del intérprete; en este sentido el cuerpo y el espacio forman un todo orgánico.

Por primera vez, confesó Tadashi, "me percaté de lo que Zeami entendía por yugen, esto es, esa quietud de la representación, o esa visión más allá de la vista".⁴⁴

Para concluir este breve recorrido deconstructivo citaremos las palabras del maestro Hui-neng: "Declaro la ausencia del pensamiento (wu-nien o inconsciente) como el Principio [de mi enseñanza,] lo informe como el Cuerpo y el desarraigo como la Fuente".⁴⁵

Al trascender el inconsciente se extiende un espacio donde la mente se libera de la forma para entrar al espacio de una ausencia de pensamiento. Esta ausencia de pensamiento es más precisamente una suspensión cognoscitiva o deconstrucción del mismo que conduce a un trabajo diferente con cuerpo y mente. Podemos concluir señalando que el cuerpo paradójico deriva de la suspensión cognoscitiva. Aquí figuran los principios, tan sorprendentemente cambiantes, que ofrece el zen; principios que nunca deben olvidarse si hemos de mantener un espíritu en constante proceso de experimentación.

Un tema recurrente en este trabajo ha sido la unión de lo masculino y lo femenino. La estética andrógina se vincula a una lectura deconstructiva en su modo de operación: "Dos textos, dos manos, dos visiones, dos maneras de escuchar (écoutes). Al mismo tiempo juntas y separadas".⁴⁶ La ausencia de pensamiento *wu-nien*, parece cuestionar una preocupación de la filosofía. La tarea de pensar implica la reducción de la otredad, así la otredad es despojada de su complejidad para ingresar a nuestra comprensión. Consecuentemente, Derrida busca una anti-localidad desde la cual pueda cuestionar a la filosofía. Es el locus de la exterioridad, otredad y marginalidad que no puede ser apropiada por la filosofía. Correlativamente la estética andrógina es producto de una indeterminación que no quiere caer en la trampa de la apropiación y reducción de la otredad, ni contra el cuerpo ni contra la mente del otro. La libertad corporal está en la antilocalidad así como en un *wu-nien* de lo informe y del desarraigo para evitar todo intento

de domesticar la complejidad del otro. Cuando propusimos al cuerpo como texto tuvimos que asumir el riesgo de transitar fuera de los márgenes.

La deconstrucción y la teoría especular confluyen en una escritura híbrida de reflejos. Las paradojas del zen también aprovechan el reflejo del pensamiento, sobretodo cuando éste puede mirarse a sí mismo. En el próximo capítulo sondeamos otra dimensión del cuerpo marginal o entre márgenes; tópico que deriva de una escritura híbrida.

NOTAS

1. "Hélène Cixous," *New French Feminisms: An Anthology*, Ed. e intro. por Elaine Marks e Isabelle de Courtivron (New York: Schocken books, 1988) p.91.
2. Cfr. Baudelaire, citado por André Breton, "Préface," *Anthologie de L'Humour Noir*, ed. Jean Jacques Pauvert (Paris: Brodard y Taupin, 1970.)
3. En lo que concierne a las máquinas desiderativas es importante consultar a Gilles Deleuze y Félix Guattari, "Les Machines Désirantes," *L'Anti-Oedipe*, col. *Critique* (Paris: Les Editions de Minuit, 1972.)
4. *Les Mamelles de Tirésias*, esc. segunda del Primer Acto.
5. *Les Mamelles*, esc. séptima del Primer Acto.
6. *Les mamelles*, segunda esc. del Segundo Acto.
7. Freud, reseñado por Judith Kegan Gardiner, "Mind mother: psychoanalysis and feminism," *Making a Difference: Feminist Literary Criticism*, Ed. Gayle Greene y Coppélia Kahn, col. *New Accents*, Ed. gral. Terence Hawkes (London, New York: Routledge, 1990.)
8. "Luce Irigaray," *New French Feminisms*, p.99.
9. Breton, citado por Xavière Gauthier, "Reconstitution de L'Androgyne Primordial," *Surréalisme et Sexualité*, pref. J. B. Pontalis, col. *Idées nrf.* (Paris: Gallimard, 1971) p.74.
10. C.G.Jung, "Concerning the Archetypes and the Anima Concept," *The Collected Works of C.G.Jung*, vol.9, parte I, eds. Herbert Read, Michael Fordham y Gerhard Adler, trad. R.F.C. Hull (London: Routledge and Kegan Paul, 1959) p.70.
11. André Breton, citado por Michel Carrouges, "Le hasard objectif," *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*, col. *Idées* (Paris: Ed. Gallimard, 1950) p.285.
12. Maurice Blanchot, citado por Xavière Gauthier en "L'oeuvre surréaliste," *Surréalisme et Sexualité*, p.75.
13. Xavière Gauthier, "L'oeuvre surréaliste," *Surréalisme et Sexualité*, p.79.
14. Louis Aragon, citado por Gauthier en "L'oeuvre surréaliste," p.95. El poema es *l'Amour d'Elsa*.
15. Paul Éluard, citado por Gauthier en "L'oeuvre surréaliste," p.97. El poema, *L'amoureuse*, figura en *Capitale de la douleur*.

16. Cfr. Georges Devereux, "Kainis-Kaineus: L'attribution d'un pénis comme dédommagement pour un viol," *Femme et Mythe* (Paris:Flammarion, 1982.)
17. Kristeva, en "Revolution in Poetic Language," *Kristeva Reader*, p.102.
18. Cfr. Lacan en "Synthesis of Lacanian Thought," por Anika Lemaire.
19. Leclaire, citado por Anika Lemaire en "Splitting, otherwise known as 'Separation' (Introduction to the alienating identifications, the imaginary and the neuroses,) *J. Lacan*, p.72.
20. Irigaray, citada por Toril Moi, "Patriarchal reflections: Luce Irigaray's looking-glass," *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory* (New York, London: Methuen, 1987) p.131.
21. Roland Barthes, "Le mythe, aujourd'hui," *Mythologies*, p.215.
22. Sigmund Freud, "The Sexual Aberrations," *Three Essays on the Theory of sexuality*, trad. James Strachey, introd. Steven Marcus (New York: Colophon, 1975) p.19.
23. Cfr. Luce Irigaray, *Speculum of the other Woman*, trad. Gillian C. Gill (Ithaca, New York: Cornell University Press, 1974.)
24. Cfr. Margret Whitford, "Rereading Irigaray," *Between Feminism and Psychology*, Ed. Teresa Brennan (New York: Routledge, 1989.)
25. Cfr. *The Standard Dictionary of Folklore*, s.v. mirror of al-Asnam.
26. Hui-neng (Wei-Lang) citado y comentado por Daisetz Teitaro Suzuki en *The Zen Doctrine of No-Mind* (London: Buddhist Society, Rider and Co., 1949) pp.49-50.
27. Lacan, "Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je," *Écrits I* (Paris: Éditions du Seuil, 1966) p.93.
28. Irigaray, citada por T. Moi, "Patriarchal reflections," p.133.
29. Cfr. Marie-Louise von Franz, "Fourfold Mirroring," *Projection and Re-Collection in Jungian Psychology: Reflections of the Soul*, trad. William H. Kennedy (London, Illinois: Open Court, 1980.)
30. Comparar los comentarios de Toril Moi así como los de Irigaray en "Patriarchal reflections," pp. 133-134.
31. D.T. Suzuki, "The Zen doctrine of No Mind," *Zen Buddhism*, ed. William Barret (New York: Doubleday, 1956) p.160.

32. John Wheeler, citado por F. David Peat, "The Physicist and the Psychologist," *Synchronicity: The Bridge Between Matter and Mind* (Toronto, New York, London, Sydney, Auckland: Bantam, 1988) p.4.

33. Cfr. *Dictionary of Physics*, col. Penguin Reference, s.v. *Uncertainty principle*.

34. Según las observaciones de Anika Lemaire sobre la teoría lacaniana la naturaleza del ego deriva de una dialéctica de identificaciones narcisistas con los Imagos externos. La primera identificación ocurre durante la fase/espejo donde comienza ese ciclo interminable en los intentos por circunscribir al ser.
"The nature of the ego," Jacques Lacan, p.180.

35. Esto representa una configuración del ser muy diferente a la del sujeto que en el infante "quiere ser como..." o el adulto que asegura "tener el temperamento de su madre".
Cfr. Anika Lemaire, " 'Splitting, otherwise known as 'Separation.' " La diferencia radica en una imagen del ser por fuera del individuo.

36. Cfr. *Zen Flesh, Zen Bones: A collection of zen and pre-zen writings*, compilados por Paul Reps (New York: Doubleday -sin fecha-)

37. Shunryu Susuki, "Bowling," *Zen Mind Beginner's Mind* (New York, Tokyo: Weatherhill, 1983) pp.43-44.

38. Daisetz Teitaro Suzuki, *Interpretation of Zen Experience* (London: Raider and Company, 1955) p.72.

39. Cfr. Alexandra David-Neel, *Buddhism: Its Doctrines and its Methods*, foreword by Christmas Humphreys (London, Boston, Sydney: Hazell Watson & Viney Ltd, Aylesbury, Bucks, 1977.)

40. Para elaborar esta sección consulté a Thomas Immoos, *Théâtre Japonais*, trad. del alemán Eliane y Gerda Bouvier (Genève: Les éditions Bonvent, 1974.)

También tomé algunos datos de Arthur Waley, *The No Plays of Japan* (New York: Grove Press, s.f.)

41. Okamoto Taro citado por Bonnie Sue Stein, "Butoh: Twenty Years Ago We Were Crazy, Dirty, and Mad," *The Drama Review*, (T-110) verano de 1986, p.115.

42. Min Tanaka, Nota de "I Am an Avant-Garde Who Crawls the Earth," *The Drama Review* (T-110), p.153.

43. D.T. Suzuki, "The Zen Sect of Buddhism," *Studies in Zen* (London: Raider and Company, 1955) p.36

44. Tadashi Suzuki, " The Toga Festival," *The Way of Acting*, 2^{da} ed., trad. Thomas Rimer (New York: Theatre Communications Group, 1987) p.71.

45. Hui-neng citado por D.T Suzuki, *The Zen Doctrine of No-Mind* (London: Raider and Co., 1949) p.101.

46. J. Derrida, citado por Simon Critchley, "Derrida's Double - Handed Treatment of Ethics," *The Ethics of Deconstruction* (Oxford, UK & Cambridge, Usa: Blackwell, 1992) p.14.

CAPITULO VII

ALMA CIBERNETICA

Tanto Barthes como Derrida han definido la textualidad por fuera del uso restringido al objeto literario.¹ Esta apertura nos ubica en las relaciones especiales entre el cuerpo y el texto. La textualidad fuera de límites procura un espacio de reflexión sobre los desplazamientos entre cuerpo-texto y viceversa. Análogamente el cuerpo en el espejo está fuera de su propio texto. Merleau-Ponty, que aludía al fenómeno pictórico, explica la relación entre espejo y técnica.

Más completamente que las luces, sombras y reflejos, la imagen del espejo anticipa, dentro de las cosas, la labor de la visión. Como el resto de objetos técnicos, tales como signos y herramientas, el espejo se levanta sobre el circuito abierto [que abarca] desde escrutar el cuerpo hasta el cuerpo visible. Toda técnica es una "técnica del cuerpo". Una técnica traza y amplifica la estructura metafísica de nuestra carne.²

El espejo como instrumento analítico sintetiza toda la dimensión híbrida y la relación que el cuerpo tiene con la técnica. Cuando Merleau-Ponty discurre sobre el concepto de imagen-cuerpo de Schil-der establece que:

El fantasma del espejo yace fuera de mi cuerpo, y por lo mismo la "invisibilidad" de mi cuerpo puede investir otros cuerpos que veo. Por lo tanto mi cuerpo puede asumir segmentos derivados del cuerpo de otro, tal como mi sustancia pasa dentro de ellos; el hombre es el espejo para el hombre.³

De aquí se plantea un texto exterior al cuerpo. Sin embargo, Merleau-Ponty parece definir a la humanidad bajo el término "hombre", olvidando que la mujer no tiene por qué definirse por ausencia.

La novela que nos sirve como piedra angular para el análisis en este capítulo despliega los segmentos corporales que entran en

contacto con la máquina, lo cual permite agregar no sólo una forma especial de "invertir a otros cuerpos", sino otra modalidad del hibridismo. El espejo representa una proyección fuera del cuerpo y de la textualidad, eje donde se ubica la teoría somática. Si la técnica y el cuerpo quedan asimilados y con Merleau-Ponty señalamos que "toda técnica es una técnica del cuerpo", entonces preparamos una zona para aplicar la síntesis entre humano y máquina. No existe un fenómeno más propositivo del texto somático que el planteado por los experimentos en inteligencia artificial. Este fenómeno del conocimiento proviene de una demanda teórica que postula la traducción de esquemas orgánicos a un discurso matemático. Mediante la teoría especular podemos indagar sobre la simulación, los modelos y en general toda proyección de la imagen humana reflejada por una máquina.

Un extraño capítulo de la existencia humana se abre con la presencia de computadoras en nuestra vida. El factor más singular figura en el ámbito de la traducción entre diversos términos lingüísticos (partes de palabras, palabras y grupos de palabras) que se pueden procesar al idioma matemático de la computadora para construir un diccionario mecánico. Sin embargo, no presenciamos una historia de éxitos absolutos; entre los problemas que aún se mantienen sin solución está el de la palabra y su contexto particular. Esto quiere decir que la computadora todavía no puede reconocer el complejo horizonte de los contextos. Asimismo tampoco ha sido factible aislar una sola estructura sintáctica correspondiente

a un enunciado que un lector humano pueda comprender sin ambigüedades.

Otro parámetro de la máquina y la apropiación del cuerpo humano se escribe en un área de la inteligencia artificial denominada "simulación cognoscitiva". El procedimiento de esta simulación consiste en reunir un acervo de sujetos humanos que se procesan con el objeto de descubrir qué mecanismos fueron empleados durante la solución de problemas concretos. Desde estos niveles de indagación en los procesos mentales se fue formulando un campo caracterizado por diversos aspectos del conocimiento y de la capacidad para solucionar problemas; este conjunto de factores representa un intento por esquematizar la conducta mental. El lenguaje y la mente forman parte de un esquema corporal que lentamente se está resolviendo en la computadora. Este fenómeno nos acerca progresivamente al híbrido cuerpo/máquina.

En nuestra época se han comenzado a generar constructos textuales fuera del libro, lo que responde a una era donde la cibernética -o sea la comunicación entre hombre y máquina- genera su propia textualidad o lenguajes de interfase. Un acercamiento fundamental para entender el lenguaje de la computación se remonta a esa capacidad que tenemos para representar simbólicamente nuestra experiencia. El hecho de representar algo en forma simbólica es un modo de capturar al objeto y apropiarse de él; es de tal manera que hacemos uso de la simulación. Para llegar a moldear sistemas complejos en una computadora se parte de una hipótesis de simulación que dice que: "la aparente complejidad del sistema que se quiere

modelar se debe a la interacción de un par de componentes sencillos según reglas sencillas que se incorporan a un programa".⁴ Desde estas reglas relativamente sencillas se echan las bases para la simulación inteligente. La simulación de procesos inteligentes debe pasar por la "prueba de Turing" constructo que plantea una situación donde un ser humano se comunica con una máquina sin poder verla; el propósito de la prueba consiste en convencer al ser humano de que no está escuchando las respuestas de una máquina sino las de otro ser humano. La "prueba de Turing" abre la discusión sobre las diferencias o similitudes entre el instrumento y el órgano; existen equivalencias entre un microscopio y un ojo, o un teléfono y un oído y por ende puede acaso homologarse un sistema inteligente -elaborado por una computadora- a un cerebro humano.

La discusión en estos términos es equívoca, pues el problema real no es el de una máquina que al "ver" imita a un ojo, sino que debemos pensar desde el punto de vista de las funciones. El matemático Stan Ulam proponía un juego semántico con la palabra "llave". Lo que los jugadores descubren posteriormente durante el juego es "que [ya] no describen un objeto, sino una función, una empresa que está inextricablemente atada a un contexto. Anulando el contexto el significado también desaparece".⁵ Esa función sirve para aclarar que el problema no radica en la representación del objeto en sí, sino en cómo vemos un objeto, en qué contexto y qué implica para nosotros. Stan Ulam ya había sugerido estos planteamientos cuando conversaba con Gian-Carlo Rota, otro matemático, al asegurar que para romper con la barrera de significados conceptuales los exper

tos en inteligencia artificial tenían que consultar a filósofos y lógicos como Duns Scotus o Erígena y Ludwig Wittgenstein.

Para regresar al problema de la representación del objeto, el cómo y en qué contexto lo ubicamos, baste con indicar que, según Wittgenstein, existe una relación espacial entre las cosas y una relación espacial entre las palabras. "Esa representación espacial de relaciones espaciales es pictórica en el sentido más evidente".⁶ Wittgenstein había notado que en las cortes de justicia parisinas los abogados y la policía reconstruían los accidentes de tránsito con juguetes y muñecas. Fue así como se le ocurrió un modelo para visualizar sus problemas de representación: tomó una carreola y un camión al momento de chocar una contra el otro. Acto seguido, había que plantearse las condiciones de la representación. En primer término " la carreola de juguete pasa por la real, así como el camioncito de juguete pasa por el real: lo cual quiere decir que los elementos del modelo deben pasar por los elementos de la situación que se va a representar".⁷ En síntesis, el modelo demuestra cómo se entabla una *abbildende Beziehung* o relación pictórica. Entramos a otra fase de la representación del modelo cuando sus elementos se relacionan de una manera particular; esto es, que de acuerdo con la relación entablada entre la miniatura del camión y la miniatura de la carreola existe una representación de relaciones espaciales con la carreola real y el camión. El *Form der Abbildung* o forma pictórica indica aún otro nivel de la representación, puesto que termina por mostrar que la relación entre los juguetes es la estructura

pictórica y que el carácter tridimensional de los modelos constituye su representación. Este laborioso desglose de los modelos hace posible capturar los problemas de la representación para luego pasar a la traducción de los problemas de la simulación de procesos inteligentes. Cuando Wittgenstein pasa del concepto a la figura nos enseña que el proceso inverso, o sea el paso de la figura al concepto, también es factible; por tanto el problema figurativo de la simulación de procesos inteligentes queda planteado en términos de distancias y escalas. Las distancias y escalas entre los modelos se traducen, a su vez, a un lenguaje matemático.

El mundo de la simulación matemática cuenta entre sus extrañas criaturas con el "autómata celular", entidad ideada por John von Neumann en 1950. Este sujeto cibernético consta de una serie de células que podemos imaginar como cuadros blancos y negros en un tablero. El autómata cambia según reglas predeterminadas; imaginemos que cada célula se rodea de ocho más, "una regla puede exigir que cuando cuatro o más células que rodean son blancas, entonces la célula central cambia".⁸ El matemático Edward Fredkin se interesó mucho en los autómatas celulares y descubrió que si se calculaban las reglas correctas se podían generar ondas y otro tipo de movimientos en la naturaleza; descubrimiento con el cual podemos identificar uno de los primeros esfuerzos por crear modelos matemáticos para capturar procesos naturales. Con este proceso tenemos una representación que parte de un modelo matemático para luego simular eventos naturales.

En otro ángulo más de la simulación, Christopher G. Langton exploró la posibilidad de implementar una "lógica molecular del estado vivo". Langton se inspiró en una aseveración de Herbert Simon: "La hormiga, vista como un sistema de conducta, es muy sencilla. A la larga, la aparente complejidad de su conducta es en gran medida un reflejo de la complejidad del entorno en el que se encuentra".⁹ Tomando este modelo biológico Langton creó una hormiga artificial o "vant". Este animal matemático se traduce en una pantalla de televisión como varios puntos multicolores. De hecho es un autómata celular que choca contra objetos de su entorno, incluso contra otras "vants"; así programa reglas que le indican qué conducta debe adoptar. El propósito de crear estas formas matemáticas de vida es que eventualmente puedan incorporarse a los sistemas de pensamiento artificial en las computadoras. El nivel de traductibilidad entre un modelo biológico y una "vant" se opera dentro de una relación espacial y por tanto pictórica en el sentido wittgensteiniano.

Del mismo modo se da una relación entre "vants" y otros objetos que chocan, lo que genera la "representación" de un sistema de conducta. Retomando la teoría pictórica de Wittgenstein nos enteramos de toda una filosofía de la representación. Si el mundo está conformado por hechos también puede representarse por figuras, donde cada hecho se representa por una figura; así llegamos a la proposición: "Una figura es un hecho".¹⁰ La teoría pictórica es aplicable al "vant" puesto que es una entidad sujeta a diferentes "reglas que modifican su conducta" o hechos y por esto mismo la

conducta del "vant" puede traducirse como una conducta de la figura. Lo interesante de la teoría pictórica es que es un mecanismo de conversión de los conceptos a las figuras.

Wittgenstein también postulaba que una figura representa un estado de cosas, "que puede llamarse su sentido; es una figura verdadera si su sentido concuerda con la realidad, lo contrario produce una falsa figura". Podemos deducir que "el estado de cosas" es una manera pictórica de representar una conducta. Sin embargo, bajo las reglas de este mismo postulado, el surrealismo estaría presentando figuras falsas, ya que su sistema representacional no concuerda con la realidad. En este asunto verifico ciertas debilidades del postulado, pues siento que se está haciendo caso omiso de una "realidad subjetiva".

Esta realidad subjetiva es la que exploraron los surrealistas al unir en un solo contexto hechos contradictorios. En "La Condition humaine" (1934) el pintor surrealista René Magritte representa un cuadro montado sobre un caballete que retrata la imagen de un árbol, unos arbustos, una montaña y unas nubes. Este cuadro está colocado frente a una ventana, a través de la cual podemos notar la misma escena que se capturó en el cuadro y en donde la montaña, los arbustos y las nubes coinciden exactamente con los del cuadro. En el contexto del cuarto donde está el cuadro, éste unifica el mundo pictórico con el real. Si a esto sumamos el hecho de que existe un cuadro "La Condition humaine" que representa a otro cuadro que representa a la realidad, entonces caemos en la cuenta que el pintor

pretende una unidad humorística que no concuerda con la realidad. El lenguaje pictórico genera un sentido humorístico y por lo mismo produce un sistema subjetivo de la representación; lo cual implica que no puede existir un sentido humorístico de un objeto si no sucede una operación subjetiva que permita gozar de las contradicciones. Por esta ruta es factible destacar en qué consiste la realidad subjetiva y el efecto de contradicción, porque estos son los componentes que operan en el relato fantástico; la realidad subjetiva está ejemplificada en el cuadro que ya mencionamos. Para dejar aclarado el concepto de realidad subjetiva tomo prestado un fragmento de "Non Serviam", relato escrito por Stanislaw Lem.¹²

Aunque no pienso adentrarme en este relato, sí mencionaré que se describe una ciencia del futuro llamada *personética*, término que combina raíces griegas y latinas: "persona" y "genética" en el sentido de formación o creación. La *personética* se ocupa de la elaboración de seres inteligentes:

Para configurar una similitud humana y una de la psique, hay que introducir deliberadamente en el substrato informático contradicciones específicas: hay que agregarle una asimetría, tendencias opuestas al centro; uno debe, en una sola palabra, tanto crear la unidad como procurar lo discordante.¹³

Es en estas tendencias contradictorias que se nutre la realidad subjetiva y lo que debe objetarse a Wittgenstein era su falta de sentido del humor.

En el cuadro de Magritte existe un sistema autorreferencial donde el objeto actúa sobre sí mismo. La autorreferencia llega a formularse un ser elaborado de su materia inanimada. Para abundar

sobre esta situación, tomemos una televisión en cuya pantalla se proyecta una figura de la misma televisión valiéndose para el procedimiento de una cámara de video que apunta a la televisión. Es como un perro que se muerde la cola. El procedimiento "causa toda una cascada de pantallas de televisión diminutas y progresivamente más reducidas, unas metidas en las otras".¹⁴ Un efecto de lo anterior es el de un corredor en perspectiva; al rotar la cámara se provoca una doble rotación que desemboca en el trazo de una bella espiral. Puede conjeturarse que el alma del objeto se encuentra representada por una serie de dibujos autorreferenciales. Sin abandonar el tema, sabemos que muchos avances de la inteligencia artificial se deben al intento de configurar en "un programa una serie de nociones sobre sus propias estructuras internas, y maneras de reaccionar cuando logra detectar ciertos cambios que ocurren en su interior".¹⁵

Este programa entonces funciona como un sistema autorreferencial que a su vez busca simular la manera en que funciona nuestra realidad subjetiva o aquello que sucede en el sistema autorreferencial de "La Condition humaine".

Con objeto de observar el funcionamiento de algunos discursos corporales y lenguajes de interfase vamos a tomar como campo de nuestras indagaciones la novela de ciencia ficción *Hard-Boiled Wonderland and The End of the World* escrita por Haruki Murakami.¹⁶ Además de los elementos que mencionamos, esta novela ejemplifica un aprovechamiento del discurso mitológico bajo una indumentaria con-

temporánea y la importancia de este discurso en la configuración de elementos fantásticos.

La novela está repartida en dos conciencias: una que vive en el espacio narrativo de *Hard-Boiled Wonderland* y otra que existe en *The End of the World*. Desde un principio se exponen las reglas del relato. En esta novela, como expresa Luz Aurora Pimentel respecto a las características del narrador "se funden las perspectivas figural y narratorial, ya que el mismo punto de vista que tiene el personaje sobre el mundo incidirá en su manera de transmitir la información narrativa".¹⁷ De aquí que ocurra la circunstancia de un personaje narrador. También hay que dejar asentada la participación del narrador como actor en un mundo narrado o función diegética del narrador. Esta novela se caracteriza por tener narradores homodiegéticos, o sea aquellos narradores que cuentan su propia historia y donde el "yo" diegético funge como centro de atención narrativa.¹⁸ El narrador/personaje anuncia la complejidad narratológica de la novela cuando expresa: "El cerebro derecho y el cerebro izquierdo guardan cuentas separadas, que luego se reúnen como las dos mitades de un melón cortado".¹⁹ El panorama del narrador se hace más complejo porque figuran dos narradores, dos "yo", que ocupan distintos hemisferios cerebrales, o sea el situado en el cerebro derecho y el situado en el izquierdo. Enfrentamos como lectores una perspectiva figural que se ha escindido en las dos partes de un cerebro. Esta situación ocurre en la realidad anatómica, ya que el cerebro se divide en dos hemisferios, el izquierdo y

el derecho, que se comunican al centro por un ducto nervioso denominado *corpus callosum*. Cuando este ducto es extirpado quirúrgicamente un hemisferio desconoce la información que el otro hemisferio recibe. Y el paciente vive con dos mentes en un solo espacio mental.

La novela toma una dimensión somática puesto que varía según el narrador/personaje enuncie su descripción desde la perspectiva de un hemisferio u otro. Esta convención crea una confusión deliberada en el lector, que espera cierta secuencialidad al pasar de un capítulo al siguiente. Pero lentamente nos enteramos que un capítulo es asumido por un narrador y el siguiente le corresponde al otro narrador. Pese a que todo ocurre en un mismo cerebro, un narrador no tiene acceso a lo que el otro narrador hace o piensa. El cambio brusco, entre un capítulo y otro, produce una sensación paradójica en el lector, exactamente como si pasáramos de un hemisferio al otro. Los cambios se experimentan cuando un capítulo no corresponde al anterior.

Basta con dar un breve ejemplo del primer y segundo capítulos para percatarse de los rasgos de una narración hemisférica. El narrador del lado Izquierdo reflexiona: "esta vez tenía tres monedas de quinientos yen y mil ochocientas en una bolsa, y siete de a cincuenta y diez y seis de a diez en la otra".²⁰ A partir de los descubrimientos en neurofisiología de Roger Sperry, Joseph Bogen y Michael Gazzaniga, sabemos que hay diferencias hemisféricas muy notables. Así, el hemisferio izquierdo se caracteriza por ser más

bien secuencial en contraste con el derecho que se caracteriza por ser más visual y espacial. Por tanto, el narrador/izquierdo está implicado en una actividad mental que requiere de una secuencialidad. El narrador/derecho expresa en el segundo capítulo: "Siempre que escucho el corno, cierro los ojos y permito que los tonos suaves se extiendan dentro de mí".²¹ En esta dimensión, el cerebro es más sensorial que intelectual, más intuitivo y hasta difuso, en contraste con la racionalidad y orientación temporal del izquierdo.

El personaje que narra la historia del hemisferio izquierdo habita un Tokio del futuro, hundido en una guerra de la informática. En esta guerra pelean dos bandos opuestos: los Calcutec y los Semiotec, donde los primeros son los guardianes de datos y los segundos los ladrones. "Los Semiotec trafican ilegalmente con información y datos obtenidos en el mercado negro, haciendo ganancias colosales".²² En el escenario semiótico de la informática los Semiotec son ladrones del significado.

En la dimensión narrativa del hemisferio derecho existe la descripción de un mundo singular, dentro de cuyas fronteras se desconoce la maldad o la muerte, pero en este mundo el precio pagado por la inmortalidad es la falta de memoria. A medida que se desenvuelve la trama nos percatamos que los dos universos diegéticos se funden.

El narrador, en el Tokio futurista, es un Calcutec cuya ocupación consiste en "lavar" datos; esta operación toma lugar al tabular información numérica que filtra de su hemisferio cerebral

derecho al izquierdo. Auxiliado por este procedimiento, codifica los datos e impide que sean robados por los Semiotec. En este mundo se ha logrado esquematizar la conducta mental a tal grado que hay cerebros diseñados para el cálculo o *calcutecas* y otros especializados en los significados o *semiotecas*. No podemos dudar que estos organismos especializados forman al híbrido, producto de la unión entre el cuerpo y la máquina.

Mientras tanto, el narrador en *The End of the World* (recordemos que los dos títulos de la novela responden a dos universos diegéticos convergentes) nos conduce a una región donde cada sombra es separada del cuerpo. Al morir la sombra, las memorias corporales se desvanecen. Por este lugar deambulan varios unicornios que suelen entrar al pueblo; éstos son los únicos animales mortales. Las bestias tienen la tarea de transportar la mente de las personas fuera de las murallas que rodean al pueblo, además absorben toda huella del ser. Cuando los unicornios mueren sus cráneos albergan el ser de las personas. Los cráneos son cuidadosamente guardados en una *craneoteca*. El personaje/narrador es el encargado de emprender una "lectura onírica" paseando sus dedos por los cráneos y liberando así los últimos destellos del ser junto a los residuos de la mente que se evapora en el aire. El narrador del hemisferio izquierdo en *Hard-Boiled Wonderland* encuentra a un viejo sabio que lo busca para un trabajo de lavado de datos. En estas circunstancias el narrador se entera de que el sabio lo escogió para efectuar una serie de experimentos electromagnéticos en su cerebro. Estas prue-

bas consisten en alterar ciertos circuitos cerebrales y acto seguido diseñar un tipo especial de conciencia. En el interior de esta conciencia es posible ejecutar operaciones mentales como el lavado de datos; pero el científico también confiesa haber incluido en el cerebro del narrador un hábitat en forma de programa cibernético que se llama *End of the World*. Imperceptiblemente el narrador se desliza a ese otro mundo donde el tiempo regido por la mente desaparece y entonces se vive en un estado de inmortalidad. El científico ha instalado en el cerebro del protagonista un verdadero dispositivo de Turing. No olvidemos que la "prueba de Turing" determina las diferencias y semejanzas entre una máquina y el ser humano. En este caso el dispositivo de Turing estaría instalado en la conciencia y es el cerebro el que debe compartir su información con una especie de computadora interna.

El viejo científico explica al protagonista que: " La visión desplegada en tu conciencia es *End of the World*. (...) en tu mente este mundo está por terminar. O puesto de otra manera, tu mente va a vivir allí, en el lugar llamado *End of the World*".¹³ En esta parte de la novela encontramos el discurso hemisférico y también el discurso cibernético. Hay una proliferación de sentidos en un *End of the World*, como parte del título de la obra así como un valor metaficcional. La estructura autorreflexiva funciona como espejo donde la ficción se mira en la metaficción.

La hazaña hemisférica -o paso de información entre el lado derecho e izquierdo del cerebro- en la que se ocupa el narrador de

la primera historia, insinúa un espejo lacaniano. En un principio un protagonista no se percata del otro, hecho que señala una etapa indiferenciada, lo que en este contexto significa que ambos desconocen las reglas de su similitud. Sólo muy avanzado el relato el narrador adquiere una experiencia de sí mismo que le permite unir ambas historias; con lo que se adueña de su identidad. En otro aspecto, el desplazamiento de datos de un hemisferio al otro perfila un complejo proceso en el que las imágenes numéricas del hemisferio derecho terminan por convertirse en objetos conceptuales al llegar a su destino en el hemisferio izquierdo. El axioma manejado por Murakami se expresa en el hecho de que el viejo es capaz de diseñar un método para garantizar la seguridad e inviolabilidad de un determinado material informativo; una variante sofisticada del conocido código de acceso en las actuales computadoras. La operación se obtiene al filtrar información por el cerebro para lograr una cadena de códigos confusos, después sacar esta información fuera del individuo que la procesa y estar en condiciones de descifrarla. El medio a través del que pasa la información es el inconsciente y en esta forma concluye el lavado de datos. Desde esta perspectiva cabe suponer la existencia de dos estados en la materia mental; uno conformado por imágenes más susceptible de entrar en un estado de confusión y otro ensamblado por objetos mentales que se prestan a la codificación porque estos objetos pueden tener un contenido verbal. También es necesario apuntar que si el proceso empieza en el hemisferio derecho esto se debe a las características

holísticas y espaciales del mismo. La razón por la que termina en el hemisferio izquierdo se debe a los atributos analíticos, deductivos y racionales del mismo.

La fase espejo forma parte de la operación metafórica, ya que aludimos a un fenómeno de similitud y a una característica asociativa del pensamiento donde "esto" se parece a "eso" otro. Estas funciones permanecen al descubierto en la relación desconocida por los narradores hasta el momento en que se "condensan" ambos en un solo narrador. Otra variante de la fase espejo se desentraña en la trama de la sombra. El narrador del hemisferio derecho adopta una postura afectiva en la que entra a una *Gestalt* visual; esta *Gestalt* prevalece en tanto que la sombra figura como proyección del propio cuerpo.²⁴ La proyección de la sombra efectuada por el cuerpo coincide con la noción de un todo estructurado. Bajo estas condiciones debemos señalar una operación metonímica: dada la proximidad entre cuerpo y sombra, ambas entidades comparten un mismo espacio y significado. Pero el proceso de separación en la propia umbrosidad termina por romper tanto el espacio como el significado del narrador, dividido como está en dos diferentes crónicas. La operación metonímica es redundante, pues también surge cuando el narrador del hemisferio izquierdo en Tokio reconoce su sombra en la dimensión narrativa de *End of the World*. Murakami explora otra variante metonímica al describir el sistema de desplazamiento entre los unicornios, ya que éstos absorben un alimento mental fuera del claustrofóbico ambiente del pueblo amurallado. Esto quiere decir que la

esencia mental no puede darse en el ámbito inmortal y pertenece a los seres vivos. Por eso la esencia mental comparte el mismo espacio finito que el de los unicornios. Posteriormente sobreviene un proceso de "condensación metafórica" en virtud de que el narrador realiza una "lectura de sueños" o más concretamente una lectura del material mental; en este proceso distinguimos una lectura mágica del inconsciente.

Abandonamos este proceso para trasladarnos a la conformación de una entidad interna con la capacidad autónoma de pensamiento. Esta entidad es el narrador del hemisferio derecho que habita *End of the World* y cuyo discurso es semejante al concepto lacaniano del Otro. La novela de Murakami clasifica dos sistemas cognoscitivos, uno que percibe objetos, espacios y personas en Tokio y otro que percibe lo propio en *End of the World*. Estas modalidades son análogas a eso que Lacan identifica como el "discurso inconsciente del otro" y que el consciente busca reprimir, excepto que hay una inversión de términos en el relato donde el Otro (inconsciente) corre el peligro de perder toda noción de su identidad anterior. De hecho, no tiene reminiscencia alguna de esa otra identidad salvo sensaciones y trazos efímeros de lo que alguna vez fue. En este mundo se respira un ambiente represor que despoja a las personas de una sustancia ontológica y mental. En el instante en que un sistema cognoscitivo reconoce al otro ocurre una operación metafórica que, según Lacan, puede darse siempre y cuando el sentido emerja de la falta de sentido. Esta situación se presenta en el sujeto de la

primera historia, cuando por boca del sabio toma conocimiento que su destino es vivir eternamente en *End of the World*. Como lectores entramos al proceso metafórico una vez que alcanzamos ese punto de la trama donde un texto se funde en el otro y experimentamos la proximidad en los sistemas cognoscitivos. Sin embargo, tal cercanía no está destinada a sobrevivir: mientras que el sujeto en Tokio hace los preparativos para abandonar su existencia mental, el Otro sujeto se niega a escapar con su sombra del mundo inmortal. Al sacrificar a la sombra se pierde todo contacto con el discurso corporal. Murakami termina condensando todos los motivos, pues la sombra confiesa a su cuerpo que todo el universo contenido en *End of the World* es un constructo que el narrador del hemisferio izquierdo ya ha imaginado. Existen dos modelos de existencia, y pidiendo prestado el término *Form der Abbildung* o forma pictórica wittgensteiniana, es evidente que el mundo de las figuras está en el hemisferio derecho que es el lugar de la simulación o de los lenguajes de interfase incluidos en el programa *End of the World*. El narrador distingue este proceso como: "Mí palabra para iniciar un desordenamiento era *End of the World*. Este era el título de un drama personal mediante el cual el lavado numérico se reordenaría con el fin de posibilitar el cálculo efectuado por la computadora".²³ En otras palabras, en el mundo de la cibernética siempre existe una traducción de un lenguaje figurativo a un lenguaje matemático afiliado al cálculo, y a los códigos. Recíprocamente, la teoría pictórica es un mecanismo de conversión indispensable para el procedimiento de tra-

ducción entre conceptos y figuras. La teoría pictórica puede aplicarse a una construcción del medio ficticio en la medida que produce un sistema subjetivo de representación. Es en el hemisferio derecho donde se inscribe este sistema de representación. Existirá en este ámbito un sistema autorreferencial o sea que la mente regresará a *End of the World*. El sistema autorreferencial permite que exista una realidad subjetiva porque la mente perderá su existencia consciente para sumirse en este otro mundo. Todo el proceso es autorreferencial porque es la mente que actúa sobre sí misma.

La figura del unicornio demarca un terreno mitológico. Este híbrido era descrito en occidente como un animal provisto de un cuerpo de caballo -sin serlo- y pezuñas de antílope, sin serlo; asimismo se pensaba que su cuerno era invaluable como instrumento para detectar veneno. No es casual la presencia de este híbrido en la narrativa de Murakami, donde la sombra es separada del cuerpo, pues el unicornio está separado del resto de la naturaleza. En el simbolismo se asociaba el cuerno del unicornio al desarrollo psíquico y al falo psíquico que conduce a la fecundación espiritual. Debemos agregar a este simbolismo el aspecto híbrido del animal que a su vez debe incorporar un lado femenino. Tal vez por lo anterior se explica que en el texto son estas bestias a las que se les asigna la tarea de transportar la esencia del ser y la mente en este curioso universo inmortal. En algún momento de la trama el narrador explica que los cráneos de los unicornios despiden una extraña luminosidad y calor. Esta característica figura en el *Mito de la Dama*

y el Unicornio, texto escrito por Bertrand d'Astorg, poeta que describe al animal como un cuerpo que emitía una luz ceniza y de cuyos cascos saltaban chispas.²⁶

El unicornio mítico evoca también la sublimación milagrosa de la vida carnal y una fuerza sobrenatural que emana de esa pureza; como tal se asocia al animal mental. Cuando primero se nos introduce a estos animales, Murakami los pinta como ganado. Esta imagen pudo desprenderse de las descripciones del *Bos primigenius* o buey salvaje de las antiguas civilizaciones de Asiria y Babilonia. El ambiente de cráneos arcaicos y extraños sueños hace recordar que durante el medioevo se registraron los primeros hallazgos de fósiles: osamentas de mamut, de saurios y osos, que la gente consideraba como dragones, demonios y otros animales legendarios acaso vinculados al propio unicornio.²⁷ El unicornio es una entidad ambivalente; el nombre con el que se le conocía en china era K'i-lin, el macho era K'i y la hembra Lin. Esta bestia legendaria aparecía cuando importantes personalidades espirituales llegaban al final de su Tao; en este sentido su presencia en el mundo inmortal del texto parece apropiada, pues genera un contraste simbólico. En Murakami la ambivalencia e hibridismo del unicornio parecen invadir la simbología de la sombra. En la filosofía alquímica el unicornio comparece como el mercurio, la sustancia transformadora que madura y depura cuerpos imperfectos. En la novela, cuando las sombras de los lectores oníricos mueren, éstos pierden sus facultades y se incorporan al resto de la población y así se mantiene el grado de per-

fección del pueblo. La sombra, la memoria y el sentido de ser forman parte de un material inconcluso que no puede entrar en el pueblo mercurial. Los unicornios son decapitados para después consumir la materia mental durante la lectura onírica. Es probable que Murakami tomó como modelo al escarabajo solar, que sufre la decapitación y desmembramiento.

Según Jung, los motivos mitológicos que rodean al unicornio abarcan desde los caballos, los asnos, los pescados, los dragones hasta los escarabajos unicornios. Interesa recalcar que la primera esencia, en la filosofía alquímica, o *prima materia* representa al inconsciente sobre el que descansa la conciencia. La *prima materia* era considerada como materia o esencia; bajo este significado se la designaba como *Mercurius*; consecuentemente el lector onírico tiene una ocupación mercurial.²⁸

Esta novela contrasta dos figuras de nuestro material inconsciente: el unicornio y la sombra, de manera que una lectura simbólica de la sombra complementaría la primera figura. En el análisis junguiano la sombra responde a nuestra naturaleza más primitiva. Perder la sombra significa entrar a un mundo immaculado, tal como lo presenta Murakami. La sombra también personifica un lado desconocido que quiere reprimirse; es posible vincularla con todo ese discurso del Otro; el discurso de la sombra es la voz contradictoria de nuestra naturaleza humana. La sombra es un arquetipo importante que esconde de la conciencia aquellos aspectos del ser que nos disgustan. La sombra en *End of the World* sufre un largo en-

carcelamiento, es una entidad con la cual el protagonista tiene una relación ambigua; primero pretende salvarla y luego la abandona a su propia suerte. Así como el narrador puede amar a su sombra y preocuparse por ella, también acepta que esté encarcelada. No olvidemos que el narrador ha creado un mundo interno donde la sombra lo regresaría a su parte angustiada, viva y animal. En última instancia la sombra es nuestra *prima materia*, por eso es que tiene vínculos con el unicornio.

A manera de conclusión notamos cómo este capítulo se relaciona con el nivel estrictamente biológico, tal como se plantea en el primer capítulo de este trabajo, que comprende los discursos corporales y un nivel psicológico; en ese primer capítulo se señalaba cómo el lenguaje y la psique se funden en los postulados lacanianos. También mencionamos en la novela de Murakami el papel que la metáfora y la metonimia juegan como aspectos funcionales del lenguaje. Para Lacan tanto la metáfora como la metonimia articulan el lenguaje del inconsciente.

A medida que nuestra época nos introduce a una serie de hibridismos entre seres vivos y máquinas o seres humanos y programas inteligentes, surge una narrativa simbiótica que tiene su propio lenguaje de representación. En virtud de que este lenguaje se nutre de bases matemáticas, lógicas y cibernéticas, abrimos un espacio para discutir estos problemas y así introducir la novela cibernética de Murakami. Esta novela nos presenta todas las constantes de un mundo simulado por un programa que funciona simbióticamente con la mente.

Por otro lado introduce algunas figuras arquetípicas, con las cuales se conforma el mito del ser; el mito del Otro. El unicornio desplaza y la sombra condensa; por eso hasta la última palabra de la novela funciona la operación metafórica que se compensa con la operación metonímica. El mito del ser habita en *End of the World* porque aquí se estructura el discurso inconsciente. Por esta razón tanto el unicornio como la sombra son repositorios de un material simbólico. Aquel orden simbólico que, según Lacan, puede ser el mediador entre el ser y el símbolo.²⁹ El mediador funciona en un orden simbólico orgánico, tal como se presenta en los discursos corporales en el primer capítulo de este trabajo; gracias a este mediador el cuerpo y la mente dejan de funcionar separadamente. En todo caso, habrá que preguntarse cómo puede modificarse un orden simbólico que se genera por medio de recursos cibernéticos y esto es lo que aborda la novela de Murakami.

A lo largo de este trabajo hemos visto algunas de las transformaciones que el cuerpo opera en el texto y que el texto opera en el cuerpo, sin embargo, el cuerpo seguirá transformándose según los nuevos textos que propongan las culturas y a su vez inventará sus textos. Tal vez, en esas combinaciones se abra un terreno analítico que tome al cuerpo como entidad hermenéutica. De cierta manera pienso que este estudio puede aportar algo en ese sentido.

NOTAS

1. La textualidad en este sentido, nos conduce al resquebrajamiento de las fronteras entre literatura y otras prácticas de significación asociadas a la verbalidad o la no verbalidad.

En *Mythologies* " Barthes nos introduce con "El hombre-jet a un héroe que pertenece a una mitología de la velocidad. Con sólo ese concepto ya entramos a un terreno inédito de la mitología, a un texto fuera de la mitología que todos conocemos.

En *De la grammatologie*, Derrida nos habla del trazo. La verdad en la presencia del ser se condiciona por su ausencia. Las ausencias forman parte de un sistema de diferencias que se implican en la producción del signo. Aquí se toma la definición que Saussure daba sobre los signos que significan lo que no significan en su correspondencia con los objetos, sino en la diferencia respecto a otros elementos en el sistema. Si tomamos al ser de una entidad como determinado por su presencia, podemos decir que el "texto" del ser está en su presencia y aquello que rebasa la "textualidad" de la metafísica de la presencia - a saber, la entidad determinada por la presencia- se encuentra en la ausencia. El trazo, como huella, es la ausencia de una presencia. Con esto podemos ver como la noción de la presencia de un texto como contenido en sí mismo responde a las ilusiones sustentadas por la metafísica de la presencia.

2. Merleau-Ponty, "Eye and Mind," *The Primacy of Perception*, p.168.

3. Merleau-Ponty, "Eye and Mind," p.168.

4. Heinz R. Pagels, "Simulating Reality," *The Dreams of Reason: The Computer and the Rise of the Sciences of Complexity*, (New York, Toronto, London, Sydney, Auckland: Bantam Books, 1989) p.89.

5. Stan Ulam, citado por Heinz R. Pagels, "Simulating Reality," p.94.

6. Ludwig Wittgenstein, citado por Anthony Kenny, "Biographical Sketch," *Wittgenstein* (England: Penguin Books, 1986) p.5.

7. Wittgenstein citado por A. Kenny, p.55.

8. H.R. Pagels, p.97.

9. Herbert Simon, citado por Heinz. R. Pagels, p.103.

10. Wittgenstein citado por Alejandro Tomasini Bassols, "Figuras," *Los atomismos lógicos de Russell y Wittgenstein*, col. *Filosofía Contemporánea* (México: UNAM, Instituto de Investigaciones Filosóficas, 1986) p.61.

11. Wittgenstein citado por Kenny, p.58.
12. Esta obra aparece en *The Mind's I: Fantasies and Reflections on Self and Soul*, compuesto y arreglado por Douglas R. Hofstadter y Daniel C. Dennet.
13. Stanislaw Lem citado por Hofstadter y Dennet, p.305
14. Hofstadter y Dennet, p.282.
15. Hofstadter y Dennet, p.282.
16. Haruki Murakami, *Hard-Boiled Wonderland and The End of the World*, trad. Alfred Birnbaum (New York: Kodansha International, 1991).
17. Luz Aurora Pimentel, "El relato en perspectiva: Estudio de teoría narrativa," Manuscrito no publicado propiedad de la autora, p.64.
18. Cfr. *Homodiegético*, concepto acuñado por Gérard Genette en *Nouveau discours du récit* (Paris: Éditions du Seuil, 1983) y citado por L.A. Pimentel en la obra de la nota anterior.
19. H. Murakami, *Hard-Boiled Wonderland*, p.3.
20. H. Murakami, *Hard-Boiled...*, p.4.
21. H. Murakami, *End of the World*, p.13
22. Murakami, *Hard-Boiled Wonderland*, p.33
23. Murakami, "Hard-Boiled..." p.270.
24. Abrimos un breve paréntesis para explicar lo que se entiende por Gestalt. El término puede significar "forma", "configuración", o "esencia" y "modo"; pero el uso más aceptado es el que se refiere a entidades unificadas, estructuras completas, cuya naturaleza no se revela al concretarse a un análisis de las partes que la componen. Los psicólogos Gestalt, escuela que se funda en Alemania, argumentaban que los fenómenos psicológicos sólo eran comprensibles al ubicarse como Gestalten o un todo estructurado. Cfr. Arthur S. Reber, *Dictionary of Psychology*, s.v. Gestalt y Gestalt psychology.
25. H. Murakami, *Hard-Boiled ...*, p.112
26. Bertrand d'Astorg, citado por Jean Chevalier y Alain Gheerbrant en *Dictionnaire des symboles*, s.v. Licorne.

27. Cfr. Herbert Wendt, "Licorne et rhinocéros," *Ils n'étaient pas dans l'arche*, (Paris: Editions Denoël, 1959).

28. Cfr. C.G.Jung, "Alchemical Symbolism in the History of Religion, *Psychology and Alchemy*, trad. R.F.C. Hull, *The Collected Works*, vol.12 (London: Routledge and Kegan Paul, 1953.)

29.Cfr. J.Lacan, "Symbole et langage comme structure et limite du champ psychanalytique," *Écrits I*.

CONCLUSIONES

Llegamos al final de este trabajo y espero haber puesto en evidencia la relación entre cuerpo y texto en ciertos ejemplos de la narrativa fantástica y de la representación. Desde el inicio de este estudio figuran los cambios que se operan a través de los sistemas narrativos donde el cuerpo convierte al texto en un medio para configurarse. El capítulo final revierte el sistema, con lo cual ejemplifica cómo el texto modifica al cuerpo. En distintas partes señalamos cómo el cuerpo genera su propio texto, en otras partes qué lecturas pueden hacerse con la biología y el psicoanálisis. La narrativa fantástica aporta una construcción imaginaria del cuerpo que complementa otras lecturas. Con todas estas lecturas se cristaliza una teoría somática y una escritura corporal. La teoría somática se sugiere como un aparato epistémico que dispone del cuerpo como mediador de lecturas críticas. Sólo agregaría que esta teoría no puede agotar las posibilidades y el campo queda abierto a muchas otras lecturas somáticas.

A continuación me gustaría bosquejar un material que no sólo deriva de este trabajo sino posibles ramificaciones y consecuencias que resultan de los distintos planteamientos.

La construcción de un objeto mental se resume en una representación material de una idea. Esta noción nos aporta la formación de ciertos objetos comunicativos. Pensamos que el objeto comunicativo evoca una naturaleza material del lenguaje. Esta materialidad forma parte de lo que definimos bajo el término *biosemiótico*, esto es, un

modelo conceptual donde se articulan: el discurso biológico, el lingüístico y el del inconsciente. En el primer capítulo comentamos que los objetos comunicativos modifican la manera en que pensamos sobre el cuerpo. Un proceder, en estas definiciones, prevalece entre distintas comunidades donde el chamanismo se emplea como conocimiento curativo. Esta definición, no puede ser la misma que hacemos funcionar en sociedades donde la medicina describe al cuerpo dentro de un marco científico. Descubrimos una verdadera veta de indagación al hacer participar las definiciones del objeto mental en el seno de las culturas chamánicas. El modelo *biosemiótico* adquiere otras dimensiones de sentido en una aplicación etnológica. En otro ángulo del problema se puede pensar una dimensión de la literatura fantástica y los vestigios *biosemióticos* de un pasado chamánico.

Lo imaginario es otro componente del modelo *biosemiótico* en la organización corporal que Lacan introduce con el concepto de "fase espejo". Es muy claro que la ensambladura imaginaria del cuerpo tiene una correspondencia con los objetos comunicativos porque estamos ante un repertorio de posibilidades de construcción.

Retomando el tema de la materialidad del pensamiento recordemos la "condensación", término con el que Freud explicó un aspecto del trabajo de sueño. La "condensación" puede explorarse en la textualidad onírica. Jakobson aportó otro factor a la problemática de la subjetividad cuando introdujo la metáfora y la metonimia como conceptos que organizan el mundo de maneras distintivas, según diferentes patologías del conocimiento. Así obtenemos un modelo bio-

semiótico apto para conceptualizar varios lenguajes corporales y sus correspondientes escrituras; voces y grafías de nuestra complejidad somática. En otro sector del modelo biosemiótico discutimos las características de una sustancia del relato. Esta vez, el concepto freudiano del *unheimlich* nos presenta con una composición psicológica del relato fantástico. En la literatura fantástica el cuerpo suele estar atravesando por una situación extraña, esto significa estar fuera del abrigo que brinda la civilización o el ambiente hogareño. En estas tribulaciones extremas es cómo el cuerpo nos revela su sustancia. Platón imaginaba otro destino de esta sustancia que trabajó bajo el vocablo *pharmakon*. En esta acepción nos adentramos al efecto narcótico que la lectura del texto tiene sobre el lector. Ubicamos un escenario donde es el lector que experimenta una situación extraña. De tal suerte que volvemos a encontrar el *unheimlich*. El efecto de estas relaciones pone de manifiesto el modelo biosemiótico, donde la articulación mente y cuerpo entran una vez más al terreno de la discusión. En este caso la mente y cuerpo del lector se articulan con un estímulo somático provoca por el acto de lectura.

En otro momento de nuestro análisis constatamos que ante el edificio estético que la cultura establecida defiende, se levanta una reacción que desordena estos textos corporales. Rousseau, Jarry, dadaístas y surrealistas intervienen para desorganizar el discurso. Estas manifestaciones creativas son semejantes en la medida que rompen los objetos comunicativos con los que una estética convencional reivindica la visión de su mundo. Como ampliación a estos

planteamientos, futuras investigaciones pueden agregar la relación entre el campo musical y la *biosemiótica*. Pensemos en el extraño efecto sensorial de la atonalidad en Schoenberg o las célebres "lecturas simultáneas" de John Cage, quien proponía la presentación simultánea de eventos que no estaban relacionados. Si meditamos sobre un cuerpo rítmico y armónico en el cual aplicamos la atonalidad schoenberguiana, entendemos cómo nuestros hábitos estéticos resultan desordenados. En Cage las relaciones temáticas que se unen conceptualmente son semejantes a la armonía; irrumpir con una serie de eventos no relacionados es desordenar un cuerpo rítmico. Por añadidura, las "lecturas simultáneas" de John Cage integraban las preocupaciones estéticas de futuristas y dadaístas.

En el capítulo "Sexo, ojo y mito", llegamos a plantear al observador y su relación con mujer como objeto. Asunto donde interviene el lector de un texto que organiza su lectura sobre el cuerpo de otra persona. El pornógrafo, en esta lógica, actúa como escritor de esa superficie construida, descrita por él como un cuerpo femenino. Entre estos discursos toma forma una fantasía negativa destinada a borrar el cuerpo femenino e instalar una figura servil y dispuesta al total abandono de su cuerpo para que el hombre disponga de él. Un espacio para salir de estos determinismos es el de una fantasía femenina. Se perfila en este espacio una ruta de indagación sobre una nueva escritura. Con mayor precisión mencionemos una escritura ética que Emmanuel Levinas concibe como fenómeno del encuentro con otra persona. Se trata de comprometer el rostro de *autrui* -pronombre indicativo del "otro" - los otros y las otras

que cuestionan mis actos. Esta postura ética incluye una escritura de la diferencia, donde la diferencia de la otra persona no queda reducida a un objeto o a otras tácticas de reducción.

Toda esta epistemología puede contribuir a la reunión conceptual de géneros. Mas no de la manera, un tanto mecánica, como Virginia Woolf introdujo esa epistemología en el personaje de Orlando. La figura del andrógino tiene que asimilar una epistemología de la diferencia junto con la ética de *autrui*. Con estos instrumentos, tal vez llegue a alterarse la antítesis -o elemento ordenador entre opuestos- que implica una organización de nuestra textualidad corporal. La epistemología de la diferencia aprovecha un conocimiento político y afectivo de la otra persona y no la somete a un *logos* que sólo niega diferencias.

En el relato fantástico, por ejemplo, no nos limitamos a buscar la fantasía propia y la de la otra persona, sino la de una comunidad política que nos modifica. Contrariamente a la escritura simétrica derivada del andrógino se emplea la asimetría.

Todas estas reflexiones dan testimonio de una gran diversidad en escrituras corporales. Ya mencionamos los aspectos del Noh y el Butoh, agregamos que se trata de representaciones que pueden vislumbrarse en una estética de la diferencia. Sin embargo, resta un espacio muy vasto para interpolar las maneras en que los mitos, los relatos populares y las técnicas chamánicas funcionan como mediadores culturales y epistemológicos. Un *etnodiscurso* y una *biosemiótica* propiciarían un recorrido muy distinto al tradicionalmente transitado por la literatura crítica convencional. La consecuencia

de hacer participar una visión antropológica introduce un esquema de análisis para sondear los relatos orales y las diversas escrituras corporales, partes integradoras del *etnodiscurso*. Esta variante de la narrativa fantástica se liga a la complejidad de los textos culturales que componen el cuerpo.

De vuelta al mundo de la metrópoli encontramos múltiples construcciones corporales. Y nos referimos particularmente a los criterios de traslación del cuerpo. Sobresalen los criterios de la transexualidad, o dicho de otra manera: la construcción artificial de la sexualidad. En palabras de Jean Baudrillard: "el terrorismo, el travestido, el cáncer -corresponden a una exacerbación del juego político, de lo sexual y de lo genético".¹ El destino del "cuerpo de traslación" en una epistemología cibernética se define por Baudrillard como la creación humana de máquinas inteligentes elaboradas por la angustia del humano al saberse limitado en la propia inteligencia.² Entendemos el cuerpo como copia Xerox repitiendo los moldes de las sociedades del primer mundo. Al nutrirnos de los aspectos, costumbres y vestimentas que evocan una moda en supuesta oposición a lo anacrónico, sólo copiamos los valores más superficiales de las culturas que admiramos. Luego entonces, la *biosemiótica* cambia de curso para atender las diversas operaciones de intersección, interfase o liminalidad del cuerpo y la construcción imaginaria de los distintos dispositivos que saturan a nuestra conciencia corporal.

NOTAS

1. Jean Baudrillard, "Les événements supra-conducteurs", *La Transparence du Mal: Essai sur les phénomènes extrêmes*, col. *L'Espace Critique* (Mayene: Éditions Galilée, 1990) p.43

2. Cfr. J. Baudrillard, "Le Xerox et l'Infini", *Transparence...*

BIBLIOGRAFIA CITADA.

- Adler, Gerhard. *The Living Symbol: A case study in the process of individuation*, col. Bollingen Series LXIII, New York: Pantheon Books, 1961.
- Apollinaire, Guillaume. *Apollinaire: Oeuvres poétiques*. Prefacio de André Billy, edición anotada por Marcel Ademá y Michel Décaudin. Col. Bibliothèque de la Pléiade. Bélgica: Ed. Gallimard, 1967.
- Artaud, Antonin . *Oeuvres Complètes d'Antonin Artaud*. Tomo IV. Lagny-sur-Marne: Éditions Gallimard, 1964.
- Bataille, Georges. *Histoire de l'oeil*. Oeuvres Complètes: Premiers Écrits 1922-40. Prólogo de Michel Foucault. Paris: Gallimard, 1970.
- Baudrillard, Jean. *La Transparence du Mal: Essai sur les phénomènes extrêmes*. col. *L'Espace Critique*. Mayene: Éditions Galilée, 1990.
- Barthes, Roland. *Mythologies*. Paris: Éditions du Seuil, 1957.
- Borges, Jorge Luis. *El Aleph*. México: Alianza Editorial Mexicana y Emecé, 1989.
- Brennan, Teresa, Ed. *Between Feminism and Psychoanalysis*. London and New York: Routledge, 1989.
- Breton, André. *The Autobiography of Surrealism: The Documents of 20th Century Art*. Ed. por Marcel Jean y col. New York: The Viking Press, 1980.
- Breton, André. *Anthologie de L'Humour Noir*. Ed. Jean Jacques Pauvert. Paris: Brodard y Taupin, 1970.
- Briggs, John y Peat, F. David. *Turbulent Mirror: An Illustrated Guide to Chaos theory and the Science of Wholeness*. New York: Harper and Row, 1990.
- Carrington, Leonora. Fecha aproximada 1954. Colec. privada.
- Carrouges, Michel. *André Breton et les donnés fondamentales du surréalisme*. Col. *Idées*. Paris: Ed. Gallimard, 1950.
- Carter, Angela. *The Sadeian Woman: And the Ideology of Pornography*. New York: Pantheon Books, 1978.

- Chang, Jolan . *El Tao del Amor y del Sexo: La antigua vía china hacia el éxtasis*. Prólogo y epílogo por Joseph Needham. Trad. Lorenzo Cortina. 6ª edición. Col. Filosofía. Barcelona: Plaza y Janés editores, 1978.
- Changeux. *L'homme neuronal*. Col. Pluriel. Paris: Hachette, 1983.
- Clifford, James. *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. Eds. James Clifford y George E. Marcus. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1986.
- Couliano, Joan P. *Eros and Magic in the Renaissance*. Trad. por Margaret Cook con una introducción de Mircea Eliade. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1987.
- Critchley, Simon. *The Ethics of Deconstruction*. Oxford, UK & Cambridge, Usa: Blackwell, 1992.
- Dantzer, Robert. *L'Illusion Psychosomatique*. Paris: Ed. Odile Jacob, 1989.
- David-Neel, Alexandra. *Buddhism: Its Doctrines and its Methods*. Preámbulo de Christmas Humphreys. London, Boston, Sydney: Hazell Watson & Viney Ltd, Aylesbury, Bucks, 1977.
- De Beauvoir, Simone. *Marquis de Sade*. New York: Grove Press, 1953.
- Debrida, Bella. *The Politics of Women's Spirituality: Essays on the Rise of Spiritual Power within the Feminist Movement*. Ed. Charlene Sprenak .New York: Anchor, 1982.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *L'Anti-Oedipe*. Col. Critique. Paris: Les Éditions de Minuit, 1972.
- Derrida, Jacques. *Edmund Husserl's Origin of Geometry: An Introduction*. Trad. y prefacio de P. Leavey, ed. David B. Allison. New York: Nicolas Hays, 1978.
- Derrida, Jacques. *Dissemination*. Trad., intro., y notas por Barbara Johnson. Chicago: The University of Chicago Press, 1981.
- Devereux, Georges. *Femme et Mythe*. Paris: Flammarion, 1982.
- Dowson, John. *A Classical Dictionary of Hindu Mythology*. 12ª ed. London: Routledge and Kegan Paul, 1972.
- Eibl-Eibesfeldt, Irenäus. *L'unité de l'homme: 1. Le primate et l'homme*. Trad. Yvonne Noiret. Editores E. Morin, M. Piatelli-Palmarini. Paris: Éditions du Seuil, 1974.

- Eliade, Mircea. *El Chamanismo*. Trad. Ernestina de Champourcin. Sección de Obras de Antropología. 2^a edición. México: F.C.E., 1976.
- French, Marilyn. *The War Against Women*. New York: Ballantine Books, 1992.
- Freud, Sigmund. *Obras Completas de Sigmund Freud*. Tomo I. Trad. Luis Lopez-Ballesteros. Ordenación y revisión de textos por el Dr. Jacobo Numhauser. 4^a. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 1981.
- Freud, Sigmund. *Three Essays on the Theory of sexuality*. Trad. James Strachey. Introd. Steven Marcus. New York: Colophon, 1975.
- _____. *Art and Literature: Jensen's 'Gradiva', Leonardo da Vinci and other Works*. The Pelican Freud Library. Vol. 14. London: Penguin Books, 1988.
- Gardiner, Kegan Judith. *Making a Difference: Feminist Literary Criticism*. Ed. Gayle Greene y Coppélia Kahn. Col. New Accents. Ed. gral. Terence Hawkes. London, New York: Routledge, 1990.
- Gauthier, Xavière. *Surréalisme et Sexualité*. Pref. J. B. Pontalis. Col. Idées nrf. Paris: Gallimard, 1971.
- Genette, Gérard. *Nouveau discours du récit*. Paris: Éditions du Seuil, 1983.
- Hawley, David. *The Mind's I: Fantasies and Reflections on Self and Soul*. Arreglo y composición a cargo de Douglas R. Hofstadter y Daniel Dennett. New York: Basic Books, 1981.
- Hierro, Graciela. Texto del folleto: PUEG, Programa Universitario de estudios de género.
- Hofstadter, Douglas R. y Dennet, Daniel C. *The Mind's I: Fantasies and Reflections on Self and Soul*. New York: Basic Books 1981.
- Immoos, Thomas. *Théâtre Japonais*. Trad. del alemán Eliane y Gerda Bouvier. Genève: Les Éditions Bonvent, 1974.
- Irigaray, Luce. *Speculum of the other Woman*. Trad. Gillian C. Gill. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1974.
- Jakobson, Roman. *Essais de Linguistique Générale: Les Fondations du Langage*. Trad. y prefacio de Nicolas Ruwet. Vol. triple. Paris: Les Éditions de Minuit, 1963.
- James, Montague Rhodes. *The collected ghost Stories of M.R. James*. 8a. Ed. London: Edward Arnold, 1949.

- Jarry, Alfred. *Gestes et Opinions du Docteur Faustroll, Pataphysicien en Alfred Jarry Oeuvres Complètes*. Notas a cargo de Michel Arririvé. Col. Bibliothèque de la Pléiade. Dijon, Francia: ed. Gallimard, 1972.
- Jonas, Hans. *The Gnostic Religion*. 2^{da} edición. Boston: Beacon Press, 1963.
- Jung, C.G. *The Collected Works of C.G. Jung*. Vol.9. Parte I. Eds. Herbert Read, Michael Fordham y Gerhard Adler. Trad. R.F.C. Hull. London: Routledge and Kegan Paul, 1959.
- Jung, Carl.G. *Psychology and Alchemy*. The Collected Works. Vol.12. Eds. Herbert Read, Michael Fordham y Gerhard Adler. Trad. R.F.C. Hull. London: Routledge and Kegan Paul, 1953.
- Jung, C.G. *The Structured Dynamics of the Psyche, The Collected Works of C.G. Jung*. vol.8. Eds. Herbert Read, Michael Fordham, Gerhard Adler. London, New York: Pantheon Books, 1960.
- Kant, Immanuel. *A History of Philosophy*. (Book Two,) Compilado por Frederick Copleston. New York, London, Toronto: Doubleday, 1985.
- Kenny, Anthony. *Wittgenstein*. England: Penguin Books, 1986.
- Krauss, Rosalind. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. 2^{da} Edición. Cambridge, Massachusetts, London: The MIT Press 1985.
- Lacan, Jacques. *Écrits I*. Paris: Éditions du Seuil, 1966.
- Lemaire, Anika. *Jacques Lacan*. Trad. David Macey. London, Boston and Henley: Routledge and Kegan Paul, 1977.
- López Austin, Alfredo. *Los mitos del Tlacuache: Caminos de la mitología mesoamericana*. Col. Alianza Estudios Antropología. México: Alianza Editorial Mexicana, 1990.
- Lorenz, Konrad. *On Aggression*. Trad. Marjorie Kerr Wilson. 9^a edición. Toronto, New York, London: Bantam Matrix Editions, 1970.
- Marks, Elaine y De Courtivron, Isabelle. Ed. *New French Feminisms: an anthology*. New York: Schocken books, 1981.
- Melzer, Annabelle Henkin. *The Art of Performance: A Critical Anthology*. Ed. por Gregory Battcock y Robert Nickas. New York: E.P. Dutton, 1984.

- Merleau-Ponty, Maurice. *The Primacy of Perception*. General editor, John Wild, Associate ed., James M. Edie. Consulting editors Herbert Spiegelberg, George A. Schrader, William Earle, y otros. 6ª edición. Northwestern University Press, 1964.
- Millet, Kate. *Sexual Politics*. London: Sphere Books, 1971.
- Moi, Toril. *The Kristeva Reader*. New York: Columbia University Press, 1986.
- Mindell, Arnold. *Working with the Dreaming Body*. Boston, London: Routledge and Kegan Paul, 1985.
- Minh-ha, Trinh T. *Woman, Native Other: Writing Postcoloniality and Feminism*. Bloomington and Indianapolis, 1989.
- Moi, Toril. *Sexual/textual Politics: Feminist Literary Theory*. London and New York: Methuen, 1986.
- Moore-Ede, Martin C., Sulzman, Frank M. y Fuller, Charles A. *The Clocks that Time Us*. Massachusetts: Harvard University Press, 1982.
- Murakami, Haruki. *Hard-Boiled Wonderland and The End of the World*. Trad. Alfred Birnbaum. New York: Kodansha International, 1991.
- Pagels, Heinz R. *The Dreams of Reason: The Computer and the Rise of the Sciences of Complexity*. New York, Toronto, London, Sydney, Auckland: Bantam Books, 1989.
- Payró, Julio E. *El Aduanero Rousseau 1844-1910*. Biblioteca Argentina de Arte. Buenos Aires: Editorial Poseidon, 1944.
- Paz, Octavio. *Marcel Duchamp ou Le Chateau de la Pureté*. Trad. Monique Fonq-Wust. Genève: Éditions Claude Giraudan, 1967.
- Peat, David. *Synchronicity: The Bridge Between Matter and Mind*. Toronto, New York, London, Sydney, Auckland: Bantam, 1988.
- Perche, Louis. *Alfred Jarry. Classiques du XX^e Siecle*. Paris: Éditions Universitaires, 1965.
- Pimentel, Luz Aurora. "El relato en perspectiva: Estudio de teoría narrativa". Manuscrito no publicado, propiedad de la autora.
- Platón. *Diálogos: Apología de Sócrates, Eutifrón, Fedón, Simposio, Fedro*. México: Universidad Nacional de México, 1921.
- Reps, Paul, compilador. *Zen Flesh, Zen Bones: A collection of zen and pre-zen writings*. New York: Doubleday -sin fecha-

- Sarduy, Severo. *Escrito sobre un cuerpo*. Col. *Persectivas, Ensayos de crítica*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1969.
- Shattuck, Roger. *The Banquet Years*, 4^{ta} ed. New York: Vintage Books, 1968.
- Singer, June. *Androgyny: Toward a New Theory of Sexuality*. Introd. Sheldon S. Hendley. New York: Doubleday Anchor, 1977.
- Suzuki, Daisetz Teitaro. *Interpretation of Zen Experience*. London: Raider and Company, 1955.
- Suzuki, Tadashi. *The Way of Acting*. 2^{da} ed. Trad. Thomas Rimer. New York: Theatre Communications Group, 1987.
- Suzuki, Daisetz Teitaro. *The Zen Doctrine of No-Mind*. London: Buddhist Society, Rider and Co., 1949.
- Suzuki, D.T. *Zen Buddhism*. Ed. William Barret. New York: Doubleday, 1956.
- Susuki, Shunryu. *Zen Mind Beginner's Mind*. New York, Tokyo: Weatherhill, 1983.
- Thompson, Irwin William. *The Time Falling Bodies Take to Light: Mythology, Sexuality and the Origins of Culture*. New York: St. Martin's Press, 1981.
- Todorov, Tzvetan. *Introduction á la littérature fantastique*. Col. *Points*. Paris: Éditions du Seuil, 1970.
- Tomasini Bassols, Alejandro. *Los atomismos lógicos de Russell y Wittgenstein*. Col. *Filosofía Contemporánea*. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Filosóficas, 1986.
- Vallier, Dora. *Henri Rousseau*. Cologne: Éditions M. DuMont Schauberg, 1961.
- Vincent, Jean-Didier. *Biologie des Passions*. Paris: Éditions Odile Jacob, 1986.
- Von Franz, Marie-Louise. *Projection and Re-Collection in Jungian Psychology: Reflections of the Soul*. Trad. William H. Kennedy. London, Illinois: Open Court, 1980.
- Waley, Arthur. *The No Plays of Japan*. New York: Grove Press, s.f.
- Wasson, R. Gordon, Hofmann, Albert y Ruck, Carl A. P. . *El camino a Eleusis: Una solución al enigma de los misterios*. Trad. Felipe Garrido. Col. *Breviarios*. México: Fondo de Cultura Económica, 1980.

Wendt, Herbert. *Ils n'étaient pas dans l'arche*. Paris: Éditions Denoël, 1959.

Woolf, Virginia. *A Room of One's Own*. Col. Penguin Modern Classics. 8^{av} ed. Harmondsworth, Middlesex, Penguin, 1974.

Woolf, Virginia. *Orlando: A biography*. London: Harper Collins, 1977.

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO - DIRECCION GENERAL DE BIBLIOTECAS
SUBDIRECCION DE SERVICIOS BIBLIOTECARIOS. DEPARTAMENTO DE TESIS
RELACION TESIS DEL AÑO: 1 9 9 4
FACULTAD O ESCUELA: FILOSOFIA Y LETRAS, FACULTAD DE

CARRERA: Doctorado en Literatura Comparada

CLAVE: 001092

UNIVERSIDAD:

Página No. : 1

REGISTRO A U T O R

T I T U L O

1 Weisz, Gabriel

Dioses de la peste : un estudio sobre literatura y representacion