



## CUERPO Y CATÁSTROFE

Francine Masiello  
*University of California at Berkeley*

“Estar en el presente”, escribe María Negroni como clave del gesto poético. Estar en la plenitud del momento, un presente de plena potencia, un presente que toque al interior del ser y nos despierte a la esfera de los afectos, pero también un presente que señalice la entrega abierta del cuerpo al mundo, el instante de puro contacto de uno con el universo.

El presente es el momento que incita las sensaciones, subraya la *inmediatez* del cuerpo, un cuerpo dispuesto a recibir los impulsos ajenos y el *shock* de lo inesperado. En el momento presente y a partir de lo que podría llamarse un encuentro de “cuerpo a cuerpo”, experimentamos la materialidad palpable que define lo humano. Les estoy dando la versión optimista de la fiesta de la inmediatez. La otra significa acercarnos a la herida, poner el cuerpo dañado en contacto con lo precedero, y la catástrofe y la muerte, vivir el presente para evadir el fluir de la historia.

“¿Cómo llegamos a tocar el dolor del otro?” fue la interrogante de Susan Sontag hace algunos años. Pero hoy mis palabras van por otro camino: me pregunto aquí por la manera de correlacionar cuerpo y catástrofe en el largo presente de la literatura. ¿Cómo anotamos la crisis del aquí y ahora por medio del sensorio humano –no sólo la vista y el oído, sino el paladar, el olfato y muy especialmente el tacto? ¿Cómo palpar la realidad de la crisis del otro a través de los cinco sentidos?

La poesía siempre se ha preocupado por este enfoque, armando lo que Arturo Carrera ha llamado, en uno de sus libros, un *Tratado de las sensaciones* (2001), mediante el cual la lírica subraya los puntos de contacto entre ritmo, sonido y cuerpo y su impacto sobre el cuerpo lector. Por lo tanto, Arturo explora las zonas vagas, los ritmos latentes y los susurros, así como los gustos y los olores; la tactilidad como modo de encuentro, la manera en que el cuerpo y la memoria se tocan y le permite alcanzar la experiencia perdida. No sólo porque el título de su libro es, en sí, un homenaje a Condillac (“Yo la estatuilla de Condillac en la ebriedad del luto” 28), Carrera busca en el sensorio una manera de conservar simultáneamente pasado y presente. Mirta Rosenberg ofrece otro ejemplo –quizás el de más larga tradición en la historia de la poesía lírica– con el que sugiere un vínculo entre el duelo y el cuerpo sensible. Su libro *El arte de perder* es un réquiem por la madre fallecida, pero experimentado ahora en la piel, en el olfato, en el tacto. Los sentidos recuerdan otro cuerpo que ha pasado a la memoria, que ha dejado de ser carne y hueso. Pero la esfera de sensación queda plasmada en el verso: está en el sonido y las pulsaciones que atraviesan los textos. Con razón nos dice Rosenberg, “a tientas el ritmo es todo”. Se ancla todo en el presente rítmico del poema que viene a ser el cuerpo vivo, el único sobreviviente cuando del duelo y la muerte se trata. Diana Bellessi sigue la reflexión cuando dice en un poema reciente que la experiencia en poesía depende de “physis y reverberación”, la manera de subrayar la inmediatez del poema, su presencia física que será capaz de unir lo humano con la naturaleza. El poema llega a tocar la materia misma y así el dominio del uno entra en armonía con el universo. O si no, pensemos en los cuerpos descritos por Raúl Zurita en su libro *INRI*, donde fija la atención en “las carnadas” (la palabra es de Zurita), los cuerpos destrozados por la dictadura que para el observador unen el *shock* con la pena, la visión de lo abyecto vinculado al dolor físico que el mismo poeta siente al saber que sus compatriotas ya no volverán con vida. O Sara Cohen, quien habla en su poesía del bruto presente encarnado en los cuadros de Francis Bacon. “cuerpo carne / más cuerpo que carne / más carne que cuerpo”, escribe al proponer un modelo ekfrástico donde el cuerpo se ofrece para regis-

trar el dolor. Pensar también en esta línea los hipertextos de la argentina Belén Gaché, cuyos poemas registran los sonidos de pájaros, los ruidos de la ciudad, las imágenes movilizadas que apelan a los sentidos. La poeta exige una lectura interactiva en la pantalla, pidiendo que leamos desde el cuerpo y no desde la razón. Sentir el desastre del progreso, del clima neoliberal, entregarse al clamor y las crisis urbanas. Entender la soledad a la luz de la catástrofe.

La literatura que me interesa destacar aquí maneja el “cuerpo carne” a través de otros recursos, señalando primero el vaciamiento de las formas culturales que dejan desprotegido al cuerpo humano, indicando la disgregación de la historia y los cortes del flujo temporal, la literatura que insiste en el fragmento, la propuesta anti-totalizante; el fin de un pensamiento teológico y el *shock* del evento de lectura que toque los nervios del público lector. La postmodernidad a *full*.

Muchos atribuyen los orígenes de esta disposición literaria a la época de la Ilustración. Y muy en particular a la ruptura epistemológica que se había observado en Europa a partir del terremoto de Lisboa del siglo XVIII. En el campo de las estéticas, el terremoto de Lisboa marcó un giro irreversible, desde el abandono de una poética clásica a favor de un modelo estético que insistiera en la inmediatez y el despertar de los sentidos, un sensualismo que registrara la experiencia nueva de vivir en el puro presente. El *shock*, por lo tanto, es ruidoso, aterrador y vivo; la historia es fragmentada; nos quedamos con lo que Paul Virilio una vez llamó un museo de accidentes.

La otra lectura de la catástrofe es la que nos proporciona Adorno cuando insistía en la *imposibilidad* de escribir después de Auschwitz (1967). Adorno observaba que el terremoto de Lisboa efectuó un cambio en nuestra disposición hacia Dios; pero lo de Lisboa era una catástrofe natural. A Adorno le preocupaba más la catástrofe producida por el ser humano, porque ésta excedía los límites de la ética y de la razón. Y de allí la conocida frase de Adorno, escribir después de Auschwitz es un acto de barbarie, y si la siguiéramos con una lectura simple (y seguramente equivocada), posiblemente la mejor opción sería guardar silencio y no decir nada. De otra manera, los textos necesariamente serían de

una extrema y grosera obviedad. Pero la barbaridad referida por Adorno va por otro camino; está en el gesto de nombrar los cuerpos destruidos, en insistir en la vuelta de lo desaparecido a través del texto escrito. Lo bárbaro está en resucitar un cadáver y compaginar este horror con la belleza estética posible.

Hay aquí una paradoja, desde luego, porque precisamente debido a la catástrofe, sentimos la necesidad de escribir. La tensión entre lo visible e invisible, lo dicho y lo innombrable es el eje motor de esta literatura que toma en cuenta el horror. Busca la manera de hacernos sensibles a través de la extraña combinación de placer estético y escenas atroces. Pero es más, porque la propuesta estética parte de la experiencia del cuerpo. Se somatiza la historia. Y si una coordenada de la propuesta literaria actual depende del “evento” como referente, la otra depende del cuerpo que registre las cicatrices de la historia, que ponga en circulación las palabras como si fuera un virus contagioso (un poco al estilo en que William Burroughs lo había pensado). Pura sensación sin refinamiento de la razón.

Últimamente, este cuerpo parece estar nuevamente en crisis no sólo por el temor a la violencia directa, sino por los efectos de la tecnología. El mundo virtual, la velocidad de la cibernética, la simultaneidad de los planos de acción, han transformado las estrategias de representación con respecto al cuerpo humano. En lugar de ser el receptáculo de los sentidos, el cuerpo parece apartarse de la materia, el contacto se vuelve virtual. El deseo, el contacto, se vuelven incorpóreos. Los sentidos, en lugar de estar separados el uno del otro, ahora se mezclan: el arte insiste en nuevas combinatorias, un bombardeo sinestético que nos atrapa en su red. Es el momento del “entre” y del “mientras”, la hibridación del tiempo presente que cobra forma en los cuerpos en flujo. Los sentidos se evalúan como la base de un saber (hacia este camino nos propulsa un ensayo de Michel Serres).

En estas páginas quiero ofrecer una pequeña reflexión sobre evento y cuerpo, ambos *anclados en el presente*, y de ahí proponer lo que puede ser un paradigma de lectura para acercarnos a los textos culturales producidos en estos últimos años. El evento será a grandes rasgos la crisis del neoliberalismo, su

violencia, sus incidencias de anonimato, la muerte del contacto humano entre el uno y el otro. La primera hipótesis es que la ficción absorbe esta crisis al proponer un elenco de personajes que vienen a ser los muertos-vivos, zombis si ustedes quieren, figuras que proporcionan una materialidad incorpórea, figuras que están esperando despertarse de esta pesadilla que es la historia. Por lo tanto, a través de estos personajes, se intenta anclar pasado y futuro en el duro hueso de la materia, la substancia del momento actual. La segunda hipótesis, si la hay, es que hemos pasado más allá del foucauldiano “vigilar y castigar” donde se tiraniza el ojo del espectador; estamos en la época del tacto, de querer tocar al otro, de subrayar el mundo de los cinco sentidos e ir en busca de la experiencia directa a partir de lo palpable, y a través de esto, sentirnos vivos. Tratar de representar lo palpable, tocar al otro, son estrategias dominantes para recuperar la subjetividad en una época marcada por la elusiva virtualidad y la insistente alienación.

Uno podría decir que desde el barroco del siglo XVII estamos en busca de esta experiencia de sensualismo “in extremis”, que nos lleve a tocar las crisis a través de los cuerpos. Hoy pensamos en el arte visual de Hélio Oiticica, cuya obra partir de los 80 se dirige a encontrar lo que él mismo llama “el campo sensorial total” (Rodrigo Zuñiga 58). Las células humanas diseñadas por Lygia Clark que intentan activar la participación sensorial del público espectador; la obra de Ana Mendieta que manipula cara y cuerpo para cuestionar el canon de la belleza femenina para llegar a tocar a fondo el cuerpo-carnoso que se une con la naturaleza, desprovista de construcciones sociales, de su complicidad con la historia conocida. O la obra pictórica de Guillermo Núñez, quien a lo largo de su carrera ha insistido en representar el violento devenir de los cuerpos torturados, desmembrándolos, rearmándolos para que nosotros los espectadores entremos en el *feeling* de la escena, experimentando de manera visceral el horror de lo innombrable.

Observa Terry Eagleton que la estética nace de un “discurso sobre el cuerpo” y se centra no en el largo fluir de la historia, sino en la contundente física-lidad-la materialidad del momento. Vivimos de instantáneas, de pulsaciones, de materia

palpable que corta el fluir temporal, de ritmos y vibraciones que atraviesan un cuerpo sin órganos –dice Deleuze (en *Bacon* 48-49)– se trata de un cuerpo que no tiene uso explícito de la razón. Intentamos dar forma a los cuerpos escurridizos, borrados a veces por la velocidad de los eventos, por los efectos de la biopolítica que aplana el orden consabido, por el mundo virtual en que vivimos, por la represión auto-infringida. Deseamos, por lo tanto, alcanzar la realidad concreta e inmediata; detenernos delante del objeto y poner alto a la fuga, sentir los efectos de la realidad como *shock* a nivel celular.

La cuestión del *shock* del cuerpo ha sido extensamente investigada y desde campos muy diversos, desde el *frisson* divertido de la primera vanguardia hasta el bombardeo de la experiencia humana por el sonido, el movimiento y la fuerza en época de guerra; desde el debate sobre las diferencias entre *Erlebnis* y *Erfahrung* tan comentadas por Walter Benjamin (2006) hasta la doctrina del *shock* de Naomi Klein, quien explica el valor de la catástrofe para el capitalismo avanzado de nuestro tiempo. Hoy por hoy, *shock* y representación llegan a proporciones nunca vistas. El pacto redentor de la solidaridad, del amor, de la preocupación por la esfera pública se deteriora. Los afectos están en desarreglo, quebrados por la crisis. Y lo que queda son los testimonios del desastre mismo. Es, como ha escrito Rodrigo Zúñiga, un crítico de arte chileno (19), la experiencia de lo contemporáneo nos ha convertido en un *devenir materia*. Respondemos desde el tacto, deseamos tocarlo todo, recuperamos la experiencia a partir de lo palpable, y nos entregamos a los impulsos del instante.

En el reciente maremoto chileno, hubo mucho comentario sobre la manera en que las respuestas personales se anclaban en el momento. “La terra trema y nos quedamos con los ojos abiertos”, escribió Marcelo Mellado, mientras el poeta Gabriel Sanetti comentó (según informa Elicura Chihauilaif): “Mi primer sentimiento fue de orfandad, que cada una de nosotros está absolutamente solo... Porque el instante es lo único que existe. En la vida existen sólo relámpagos”.

Con respecto a esta tragedia chilena, algunos se han referido al tratamiento masmediático de los cuerpos, la hipersaturación de imágenes visuales, el show de la publicidad. Diamela Eltit denuncia el “espectáculo del dolor”. Lelé Santilli,

poeta argentina radicada en Estados Unidos, respecto a otra realidad pero también en la línea de Diamela, se refiere al fenómeno de la “inmediatización” de la experiencia, que ella entiende como un detalle exteriorizante sin profundidad de sentido, un evento marcado por la velocidad de los medios, por la rapidez acelerada, que nunca llega a tocarnos a fondo ni que despierta una reflexión. Se trata de lo inmediato como centro del anhelo superficial, propulsado por un mundo de “sound bites”. La catástrofe en este sentido se sostiene por el espectáculo audiovisual, el comercio con la imagen, el lenguaje *cool* sin trasfondo, la proliferación de ruidos sin otro significado más profundo que un “click” y “zap”. Pero más allá del sentimentalismo “light” que la catástrofe produce en los medios, hay una situación de crisis que la literatura recupera y que me interesa continuar aquí.

Lo cierto es que cuando todo es inestable y siempre en movimiento; cuando la tecnología de lo virtual nos distorsiona el flujo temporal y produce nuevos contactos humanos en su “incorpórea materialidad” (Hansen), flotamos en la corriente sin saber con certeza ni ejercer el más mínimo control.

En la novela hay muchas inversiones de esta realidad en crisis. Por algo será que aparece en la literatura el auge de los personajes sin nombre, viajeros, exiliados, un nomadismo extremo. Aquí nadie puede hablar de certezas, ni aferrarse a ninguna verdad. Perdemos no sólo los grandes momentos áuricos del arte, sino también el conocimiento que había estado arraigado en la historia. Todo fluye sin nostalgia, sin ningún lamento por la Edad Dorada. Y todos están en espera del *shock* que nos despierte de la acedia y del tedio de lo cotidiano.

Otros escriben desde el fracaso, desde la oscuridad del colapso, sin tener la menor confianza de explicar la crisis de valores. Lo opuesto de revelar, lo que observamos en esta clase de literatura, es terreno fangoso, sin la claridad suficiente para hacer sentido del progreso fallido. Adicción a la rutina, cansancio de la banalidad diaria, sin ninguna solución posible. Se enfatiza el cuerpo enfermo, el cuerpo dañado, el cuerpo materia.

Por lo tanto, se genera una ansiedad tremenda por detenerlo todo. El diccionario viene a ser una figura prominente en esos textos post-transición, al

igual que la hueste de sinónimos provista por los autores en su esfuerzo por tocar lo real. En otros casos, los personajes tosen y tartamudean como si pudieran parar el progreso de las palabras desde su propio cuerpo, o si no, atrapar un sentido efímero, repitiendo las frases múltiples veces o traducándose a una lengua menor. Y aquí pienso en código –la literatura de Bolaño, Cohen, Levreiro, Bellatin y Eltit.

Parece que estamos aprendiendo no sólo a sentir, sino a hablar en una época en que nuestra confianza en el lenguaje está agotada. De este modo emerge un paradigma en nosotros: frente al exceso verbal, está lo indescriptible o lo imposible de verbalizar. No se trata de lo inefable, en términos de la literatura clásica; más bien es el diccionario que nos falla y, además, *no hay nada que decir*.

Quizás esta práctica es la única que queda para responder al neoliberalismo que consiente el show de las apariencias superficiales, un brillo sin profundidad de contenido, un mundo en que no hay confianza en los saberes ni en la certeza de los nombres (excepto los de las marcas comerciales). Un mundo en el que abunda la impostura, en donde la amnesia es la manera de cubrir nuestro fracaso por hacer las asociaciones correctas.

El escenario es de puro cuerpo sufrido: de personajes enfermos, mutilados, hambrientos. Los defectos físicos vienen a ser el eje motor de la escritura (un buen ejemplo sería Mario Bellatin: el de *Shiki Nagaoka*), “ilegibles” en su totalidad. A veces Bellatin ataca la ciencia por haber engendrado los monstruos humanos que habitan sus textos (*Flores*), a veces reprocha los accidentes de la naturaleza por haberle proporcionado un imaginario distorsionado (*La escuela del dolor humano de Sechauán*). Bellatin pone a prueba los límites de la autobiografía, invierte las premisas de la representación. Todo va hacia la muerte y está comprobada en el cuerpo. Vemos en Bellatin dos objetivos principales: uno, representar la línea tenue entre dolor y placer. El placer de contar las escenas dolorosas del capitalismo salvaje, del nomadismo, del sida, del desastre lleva de alguna manera a la barbaridad de la escritura, de la que hablaba Adorno. No podemos asimilar el dolor ajeno sin pensar en su belleza formal. Pero en la obra de Bellatin hay otra línea paralela que enfoca la banalidad del dolor. Todo



intento de describir el dolor produce un escenario kitsch y entonces, la comedia. Cuando se trata del tema del dolor y su representación, nos metemos siempre en una línea tenue entre realismo y chiste; se desarman las premisas de la representación a través de los cuerpos enfermos, cuya muerte venidera no nos acaba de convencer. Nos quedamos con un equivalente entre cuerpo carne, carne texto, el cuerpo que es sensible al mundo exterior.

Estamos en presencia de una paradoja, un momento de posible contradicción. Hemos aprendido que la literatura, como la tierra prometida, se acerca a la experiencia a partir de los espacios invisibles; indaga y dice sobre la realidad siempre y cuando los otros discursos –la política, el periodismo, la reflexión científica– abandonen su pretendida autoridad. Quizás la literatura es el espacio en el cual lo *desaparecido* hace su máximo trabajo con la imaginación. La literatura, después de todo, trabaja con la ausencia. Y en verdad, como nos dice Susan Stewart (24): “Lo invisible es la fuente de toda visibilidad y de lo nunca visible: esta paradoja es equivalente con los polos extremos de nuestra visión”. Pero la narrativa reciente parece trabajar al revés. Sí, proliferan las escenas de cuerpos perdidos; pero el arte y la literatura vuelven visible lo que antes había estado escondido. Lo no dicho –el horror, la atrocidad de lo clandestino– cobra expresión por la materialidad de los cuerpos; el cuerpo cobra nueva presencia en la literatura justamente cuando, por fuera, se declara el triunfo del imperio virtual.

Lo digo de otra manera. Con tanto énfasis en lo invisible como base del mundo en que vivimos, se pone presión sobre el espacio imaginario para rescatar lo palpable. Y para subrayar esta materialidad, la literatura trabaja la coyuntura entre la vida y la muerte –en los bordes de la crisis. Señala el cuerpo como superficie que recibe las marcas de este evento. Mejor dicho, a través de los cuerpos, por medio del sensorio humano, la literatura descubre nuevamente la materialidad de la experiencia. Es producto de las palabras, pero la sentimos en la piel.

Dos ejemplos conocidos que me servirán aquí. Los de Roberto Bolaño y Diamela Eltit. El cuarto libro de 2666, titulado “La parte de los crímenes”, ha

sido extensamente comentado, así que diré poco. Pensemos, por el momento, en la monotonía de la descripción. La violencia repetida, la insistencia en los pormenores de la muerte, el extenso reportaje de las mutilaciones al cuerpo femenino, la degradación humana. Bolaño nos ubica en un espacio incierto en el cual únicamente el cadáver da constancia de la verdad. Éste es el momento presente, sin gran pretensión a futuro. Sin embargo, en un terreno absolutamente simple, los cadáveres representan una manera de marcar el tiempo y el espacio (se cuenta el avance del tiempo desde 1993 a través de las más de 300 mujeres violentadas; al mismo tiempo, los cuerpos pueblan el paisaje, basureando las rutas y los terrenos baldíos. Marcan los barrios y las afueras de Santa Teresa-Ciudad Juárez (como en otra época las andanzas de Horacio Oliveira nos servían de guía para la ciudad de París); más todavía, la descripción de los cuerpos pone presión sobre el género biográfico, desafía los límites del género que pretende contar la vida del otro. El trabajo con las biografías, presente en la obra de Bolaño desde su primera novela, le permite marcar los límites de la representación posible con respecto a la vida y la muerte. Todo está construido, nos dice, incluso el papel del lector. Y lo que es más, Bolaño inscribe la problemática en un contexto signado por el anonimato; nadie es responsable por los hechos; nadie se hace cargo de nada.

A primera vista, los hechos se dan y una voz impersonal y distanciada los narra. El narrador omnisciente parece ser experto en cuestiones forenses. Nombrar el horror responde a los criterios de la razón y la ciencia. Pero también el narrador se burla de las operaciones de la ley. De esta manera, la risa de Bolaño será una crítica a la razón burocrática, la que despersonaliza al sujeto estudiado y le quita el elemento humano. Pero es más: Bolaño *nos tiene acorralados*. Al leer los pasajes de *2666*, tenemos tres opciones: en la primera, cerramos los ojos frente a las escenas de terror y nos volvemos indiferentes; nos acostumbramos a las escenas de horror. En este contexto, terminamos siendo cómplices de la indiferencia estatal. También hay una segunda opción, la opción kitsch, representada en la novela por la figura de Florita Almada, la que explica poesía por televisión y denuncia el feminicidio. Es el espectáculo de la pena, la

venta del dolor. Un guiño irónico dentro de la ficción con respecto al arte mimético que pretende sanar la herida.

Pero el autor nos hace ver que la lectura banal también nos pertenece. Somos capaces de transformar el horror en un evento masmediático o asignarle una lectura romántica que distorsiona el dolor del otro. Bolaño otra vez nos hace conscientes de la comunidad inoperable de la que formamos parte. De esta manera, y con el recordatorio de lo banal, Bolaño nos pone delante de una exigencia ética de la que no podemos escapar.

Luego hay una tercera opción: nos entregamos a la terrible belleza del horror, apreciamos el arte de lo literario a expensas de la toma de acción. Aquí, creo, está el gran momento de Bolaño, porque aquí se compagina ética y estética. Se trata del momento de la concientización de sus lectores. Y aquí digo de paso: he reflexionado sobre el tema y, como muchas lectoras mujeres de la novela, me he preguntado cómo es posible que un hombre se atreva a semejante incursión. Después de muchas vueltas, termino, para mi propia sorpresa, pensando que el cuarto libro de 2666 es posiblemente la escritura de impacto feminista más efectiva que conozco (y ya sé del machismo de Bolaño, y también de su figura como gran representante y defensor de la heterosexualidad). Pero ¿qué ocurre en esas páginas de la novela y cómo llega a tocarnos?

Podría hacer referencia a *La cámara lúcida*, ese texto maravilloso en el cual Barthes desarrolla su teoría del *punctum*, el instante en el cual la imagen abre una herida en el cuerpo del observador. Como una flecha, dice Barthes, el poder de la imagen penetra al espectador. Pero si las representaciones de los cadáveres femeninos despiertan una especie de herida en el lector, también pasa una experiencia de cuerpo todavía más complicada cuando apreciamos la extraña combinación de belleza y terror. ¿Cómo es posible que el horror produzca tanto placer?

Será en este caso una manera de remitirnos nuevamente a la célebre frase de Adorno: escribir después de Auschwitz es una barbarie. Uno, porque la descripción de las mujeres asesinadas efectivamente produce placer y, dos, porque en este caso, Bolaño nombra lo innombrable. Bolaño nos lleva a esta epifanía, esta

“iluminación profana” de la cual ha hablado Benjamin (1978, 179). E insiste en la entrega corporal de quien lee su novela. Efectivamente, el enigma de 2666 está en la respuesta de nuestro cuerpo frente a la semblanza del horror; la ilusión mimética produce placer al mismo tiempo que suscita un despertar de conciencia con respecto a la política y la literatura.

En la *Teoría estética* (1997) propulsada por Adorno, se habla del concepto de “semblanza” (en este caso Adorno estaba hablando de semblanza en poesía lírica). La semblanza es aquel momento en que todo lo que antes parecía ser comprensible ahora apunta a un vacío. Algo se nos ha escapado en el orden de nuestros saberes y de repente la semblanza poética nos lleva a una comprensión no prevista anteriormente. La literatura, que aceptamos por invento, por la pura ficción que es, termina por ofrecernos una realidad más realista que la realidad misma, una escenificación de lo real. Por lo tanto, nos lleva a las puertas de la comprensión como ningún otro género. Aquí estamos en el *shock* profundo que toca las entrañas. No es el *Erlebnis* de experiencia vivida, sino la *Erfahrung* de profana iluminación (la frase es de Benjamin). Pero el punto de partida es la incomodidad. Estamos entre el bien y el mal: entre la posibilidad de entregarnos al placer de la lectura que nos lleva a la toma de acción o aceptar la vacuna contra todo lo sensible y seguir leyendo como si nada. Dicho de otra manera, la vida o la muerte. La situación límite se reformatea en la novela cuando el cuerpo puro narrado toque el cuerpo del lector. Es duro, sin pretensiones, pero obliga al lector a leer desde su propio cuerpo y, lo que es más, le obliga a leer desde su propia muerte futura.

En el otro extremo, está la propuesta de Diamela Eltit. Para Diamela, el cuerpo siempre viene a ocupar un lugar central en el arte de narrar. Su literatura es “un mapa de los cuerpos”, nos dice en un ensayo reciente (2008, 215). En su novela de 2007, *Jamás el fuego nunca*, el cuerpo es vehículo y recordatorio de la muerte. Quiere que el horror sea palpable, que lo sintamos en las células sin promesa de redención.

Ustedes conocerán la trama: una pareja, un hombre y una mujer ya entrados en edad, repasa las historias de sus vidas, en particular su compromiso con las

políticas de izquierda que les ha tocado vivir en los años 70. La de ellos es una relación de asfixia; es agobiante, de gran resentimiento. Viven con la sordidez de sus cuerpos –la mayor parte del tiempo están recostados en la cama o si no, atienden sus necesidades básicas; al mismo tiempo que recuerdan su participación en la militancia de izquierda, con sus historias de prácticas colectivas, su activismo partidario y las células clandestinas que dieron a la lucha armada su elemento básico de estructuración. Lo más doloroso de lo que se narra es la muerte de su hijo, sacrificado porque la pareja no quería someter a riesgo su compromiso con la política clandestina de esos años. Ahora todo esto está perdido. Al recordar estas historias, la pareja, en la cama, está esperando morir. Se trata de un obituario por una experiencia de solidaridad una vez compartida y que ahora ya no es posible; es el duelo por toda una generación que había imaginado un proyecto revolucionario como la frontera de lo real. La pareja, entonces, es la última célula de la época de revolución setentista. Pero ahora falta imaginación, proyecto social, eros. La novela, por lo tanto, es un libro de duelo compaginado con un dolor físico que los personajes experimentan en el momento presente del relato.

En esta novela, el relato toma cuerpo desde su más básica materialidad. Las células de la organización clandestina se compaginan con las células corporales, muertas aquéllas, moribundas éstas, ninguna con pretensión de futuro. A veces los personajes parecen hablar desde la ultratumba. En otros casos, estamos en el momento actual, en los años del nuevo milenio, donde la violencia del neoliberalismo reemplaza la violencia del pinochetismo. Así, en las últimas páginas del libro, vemos personas asesinadas por asaltantes de bancos, el temor de la gente por la delincuencia y por la represión policial. Se siente el terror en las células del cuerpo sin que los personajes pretendan dar ni análisis ni explicación.

Al parecer, estamos delante de una lectura de la biopolítica cuyas tecnologías están utilizadas por el poder estatal para subordinar y vigilar. Su efecto final está trazado en el sensorio; el Estado nos enseña a tocar y sentir, a ver y escuchar. No se puede hablar en este caso de una libertad de la persona. Todo el movimiento humano se escenifica en el drama marcado por el biopoder.

Para llegar a este lugar, Diamela desconstruye una premisa básica de las naciones modernas: el individuo, para prosperar, necesita del orden social. Pero en la novela, cuando este orden se disuelve y queda sólo la célula, el *homo organicus* revierte a su forma más primitiva, la del *homo bacteria* (ésta es la lectura de Ficino). Aquí los personajes se reducen a la actividad celular más básica: el suyo es un mundo de olores y ruidos, de cuerpos que se tocan (sin ningún erotismo), cuerpos vegetales, moviéndose de manera tropística, en un ambiente de contrastes visuales que absorben luz y sombra, un mundo de miradas en blanco, figuras motivadas por el hambre y la sed.

Cito unas pocas frases:

Pensamos de manera obsesiva en los ojos, los míos, los tuyos, nuestros ojos. Recorremos el atlas humano, el más compacto, pero, en realidad, nuestra atención se centra en la disgregación de sus partes, la ampliación desmesurada y artificiosa de cada uno de los órganos y allí, por supuesto, ese enorme ojo con sus intrincadas relaciones. Es espantoso el ojo, monstruoso y ramificado. (...) Tengo tu ojo abierto entre mis dedos. Un ojo vivo, móvil, seguro, pero fallece, lo sé, el ojo (...) Exploro con la yema de uno de mis dedos, el de la mano izquierda, tu globo ocular. Lo toco. Es acuoso. Un líquido frío y tenue, cristalino. (55-56)

El ojo está allí en su densidad material; no es un órgano que permite analizar, ni entender, ni recibir la grandeza del mundo ni registrar las imágenes del gran entorno. Es simplemente un ojo. En el mismo orden, el gusto por la comida corresponde al hambre pura y no a la posibilidad de preferencia y elecciones más instruidas. El placer, entonces, es de animales que son sensibles a las necesidades básicas sin un orden más alto de comprensión.

A mitad de camino en la novela, Eltit lanza dos preguntas: ¿dónde está el dolor? y ¿dónde está lo humano? (60, 64). A partir de éstas, se desconstruye el mundo de los personajes para dejarnos ver un cuerpo bacteria, sin vida afectiva en gran escala ni memoria de grandes placeres. En este contexto, el consumo (la

narradora ve un vestido en las vidrieras y lo desea) fue un “blip” momentáneo señalando una vía de acceso al placer, pero también fue suprimido por las leyes de la militancia clandestina. Aparte de esto, todo pasa por un cuerpo que siente, toca, olfatea y oye.

Fredric Jameson habla del recuerdo como una experiencia física, el recuerdo como guardado en las sinapsis del cuerpo, eludiendo la razón y la palabra. Dice: “Baudelaire y Proust nos enseñaron que las memorias forman parte del cuerpo, más cercanos al olor y el paladar que a aquella combinación sensorial que pertenecía a Kant; quizás”, sigue Jameson, “sería mejor decir que la memoria antes que nada es una memoria de los sentidos; y que los sentidos recuerdan, y no la persona ni su identidad personal” (1-2).

En el caso de Eltit, el trabajo literario ejercido sobre el cuerpo humano ofrece una eco-lectura, otra manera de pensar el individualismo desde los órganos sensoriales. El tiempo histórico no lo envuelve más. De hecho, la confusión de tiempos, de pasado y presente, de eventos que ocurrieron “hace mil años” en la novela, borra las fronteras del reloj, nos deja en un puro presente de impulsos biológicos. Por lo tanto ésta no es una novela que depende de lecturas psicoanalíticas ni marxistas; más bien estamos en el momento actual, de pura materialidad, cercanos a la muerte. Quizás, dirá Eltit después de tantos años de análisis abstracto sobre las condiciones materiales de la existencia, que lo único que queda es el cuerpo.

Sabemos que Diamela aprovechó un verso de Vallejo para el título de su novela. El poema, “Los nueve monstruos”, aclara todavía más el drama de los cuerpos que ella intenta destacar. En el texto que pertenece a *Poemas humanos* (1939), Vallejo habla del dolor de cuerpo:

Jamás, hombres humanos,  
 hubo tanto dolor en el pecho, en la solapa, en la cartera,  
 en el vaso, en la carnicería, en la aritmética!  
 Jamás tanto cariño doloroso,  
 jamás tan cerca arremetió lo lejos,  
 jamás el fuego nunca  
 jugó mejor su rol de frío muerto!  
 Jamás, señor ministro de salud, fue la salud

más mortal  
 y la migraña extrajo tanta frente de la frente!  
 el mueble tuvo en su cajón, dolor,  
 el corazón, en su cajón, dolor,  
 la lagartija, en su cajón, dolor.

Y luego el poema termina:

Pues de resultas  
 del dolor, hay algunos  
 que nacen, otros crecen, otros mueren,  
 y otros que nacen y no mueren, otros  
 que sin haber nacido, mueren, y otros  
 que no nacen ni mueren (son los más).  
 Y también de resultas  
 del sufrimiento, estoy triste  
 hasta la cabeza, y más triste hasta el tobillo,  
 de ver al pan, crucificado, al nabo,  
 ensangrentado,  
 llorando, a la cebolla,  
 al cereal, en general, harina,  
 a la sal, hecha polvo, al agua, huyendo,  
 al vino, un ecce-homo,  
 tan pálida a la nieve, al sol tan ardío!  
 ¡Cómo, hermanos humanos,  
 no deciros que ya no puedo y  
 ya no puedo con tanto cajón,  
 tanto minuto, tanta  
 lagartija y tanta  
 inversión, tanto lejos y tanta sed de sed!  
 Señor Ministro de Salud; ¿qué hacer?  
 ¡Ah! desgraciadamente, hombres humanos,  
 hay, hermanos, muchísimo que hacer!

Puede ser que estemos en la pura biopolítica, aunque sean los años 30, pero hay una gran diferencia entre el poema de Vallejo y la novela de Diamela Eltit: y se ve en los últimos versos de Vallejo, donde los hombres ahora son hermanos y son convocados a la acción (“¡Ah! desgraciadamente, hombres humanos, / hay, hermanos, muchísimo que hacer!”). En la novela de Eltit, por contraste, nos quedamos con el cuerpo moribundo, sin eros, sin movimiento, sin concepto de



futuro. Es un mapa de los cuerpos que *no* marca ningún camino; no avanza a nada excepto a la muerte.

Muy a propósito, entonces, Eltit invierte la propuesta de Vallejo. Si Vallejo encuentra el dolor en todos lados y reclama al final que la gente se levante y participe en la acción social, la novelista ofrece el post-mórtem. Ya el protagonismo de las masas ha sido superado por el cuerpo solitario. El dolor es sólo el dolor, la inmediatez de la herida es sólo herida, sin que ofrezcan la posibilidad de generar un pensamiento político ni trascender el aislamiento. Quizás significa también el final de la metáfora.

Es curioso, dicho sea de paso, que tanto Eltit como Bolaño acuden a la figura de Vallejo para armar sus novelas (y aquí me refiero a *Monsieur Pain*, una novela que Bolaño publicó en 1999 –basada en un texto que él escribió en los primeros años de los 80 bajo el título *La senda de los elefantes*– y que de alguna manera abre el camino para la problemática de 2666). Eltit y Bolaño recurren a la figura del poeta Vallejo –el que escribe desde la materialidad de su ser para pensar política y dolor– para hacernos recordar la disposición política (ya perdida) de los autores de vanguardia y el estatus pos-político del momento actual. Ahora, declaran muerto el sueño del humanismo, la solidaridad y la justicia social. No hay ni sueño ni deseo de actuar; sólo queda la inmediatez del cuerpo y la incomodidad que el dolor produce. Eltit se rinde frente a la imposibilidad de futuro y Bolaño espera que el placer del horror nos lleve a la conciencia de lo mismo. Dos estrategias distintas, las dos ancladas en el contraste con los años 20 y 30, cuando todavía se podía pensar en la revolución posible.

En los *Manuscritos de 1844*, Marx decía que el estudio de la formación de los cinco sentidos podría ofrecernos una historia del mundo entero desde los principios de la civilización hasta el momento actual (citado en Howe 282). El sensorio, por lo tanto, es la primera entrega al contexto histórico, el primer paso al entendimiento. Significa concretar el contacto de uno con el mundo y sentir sus ruidos, palpar la realidad cercana, aprender a estar en el universo cercano. Pero ahora estamos en un punto intermedio entre la “disminución de la experiencia”, concepto propulsado una vez por Benjamin y también por Jame-

son, y “la repartición de lo sensible,” como lo entendía Jacques Rancière. En el centro está el cuerpo, la célula es el punto de partida. Si pensamos que la entrega kinestética reemplaza la contemplación, ¿será un comentario sobre el fracaso del ser humano, quien sería ahora incapaz de alterar las crisis? ¿La imposibilidad de estimular la memoria y proponer un curso de vida? El cuerpo de la literatura reclama estas crisis del cuerpo social. Pide que reconozcamos el *shock*, muestra la condición de anestesiados a la cual hemos estado sometidos, y, sólo pide en última instancia que sintamos el efecto de la belleza en su refulgente temblor.

### ***Obras citadas***

Adorno, Theodor. “Cultural Criticism and Society.” *Prisms*, trad. Samuel y Shierry Weber. Cambridge, Mass.: MIT Press, [1955] 1967.

----- . *Aesthetic Theory*. Trad. Robert Hullot-Kentor. Minneapolis: University of Minnesota, 1997.

Barthes, Roland. *Camera Lucida. Reflections on Photography*. Trad. Richard Howard. Nueva York: Hill y Wang, 1981.

Bellessi, Diana. *Tener lo que se tiene*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2009.

Bellatin, Mario. *Obra reunida*. Prólogo de Diana Palaversich. Barcelona: Alfaguara, 2005.

Benjamin, Walter. “Surrealism.” En *Reflections*. Ed. Peter Demetz. Trad. Edmundo Jephcott. Nueva York: Harcourt Brace Jovanovich, 1978.

----- . “On Some Motifs in Baudelaire.” *The Writer of Modern Life. Essays on Charles Baudelaire*. Ed. Michael W. Jennings. Trad. Howard Eiland, et. al. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2006. 170-210.

Bolaño, Roberto. 2666. Barcelona: Anagrama, 2004.

----- . *Monsieur Pain*. Barcelona: Anagrama, 1999.

Carrera, Arturo. *Tratado de las sensaciones*. Valencia: Pre-Textos, 2001.

Chihauilaif, Elicura. “Terremoto y lejanía”. *El Periodista*, 24 marzo 2010.

Cohen, Sara. “Bacon.” *El murmullo y la incertidumbre*. Buenos Aires: Ediciones en Danza, 2009.

Deleuze, Gilles. *Francis Bacon: The Logic of Sensation*. Trad. Daniel W. Smith. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003.

Eagleton, Terry. *The Ideology of the Aesthetic*. Cambridge, Mass.: Basil Blackwell, 1995.

Eltit, Diamela. *Jamás el fuego nunca*. Santiago de Chile: Planeta, 2007.

----- . *Signos Vitales*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2008.

Hansen, Mark. *Embodying Technesis. Technology Beyond Writing*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2000.

Howe, David. "Hyperesthesia or The Sensual Logic of Late Capitalism." En *Empire of the Senses. The Sensual Cultural Reader*. Nueva York: Berg, 2006. 281-303. Jameson, Fredric. *Signatures of the Visible*. Nueva York: Routledge, 1990.

Klein, Naomi. *The Shock Doctrine: The Rise of Disaster Capitalism*. Nueva York: Metropolitan Books, 2007. Ranciere, Jacques. *The Politics of Aesthetics : The Distribution of the Sensible*. Trad. Gabriel Rockhill. Nueva York: Continuum, 2004.

Rosenberg, Mirta. *El arte de perder*. Rosario: Baja la Luna, 2008.

Santilli, Lelé. Comunicación personal, mayo 2010.

Serres, Michel. *The Five Senses. A Philosophy of Mingled Bodies*. Trad. Margaret Sankey y Peter Crowley. New York: Continuum, 2008.

Sontag, Susan. *Regarding the Pain of Others*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2003.

----- . *The Open Studio. Essays on Art and Aesthetics*. Chicago: University of Chicago Press, 2005.

Vallejo, César. *Poemas humanos*. Lima: Perú Nuevo, 1959.

Virilio, Paul. "The Writing of the Disaster." Foreword to "The Museum of Accidents". Exposition of the Fondation Cartier pour l'art contemporain (29 November–30 March 2003). Web

<[http://www.onoci.net/virilio/pages\\_uk/virilio/avertissement.php?th=1&rub=1\\_1](http://www.onoci.net/virilio/pages_uk/virilio/avertissement.php?th=1&rub=1_1)>

Zúñiga, Rodrigo. *La demarcación de los cuerpos. Tres textos sobre arte y biopolítica*. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2008.

Zurita, Raúl. *INRI*. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica, 2003.