

Confesiones y resistencias

EN UNO DE LOS MÁS INTELIGENTES ESTUDIOS que he encontrado sobre teoría del dolor leí esta declaración: “Existen aún demasiadas preguntas fundamentales para las que no tenemos respuesta. Sin embargo, tanteamos en nuestra lucha por caminar hacia la comprensión y por esa razón inventamos teorías que nos acerquen a él (al dolor)”.¹ El estudio escrito hace más de cuarenta años –y en cuanto a la bibliografía de avances médicos sería ya un libro idealmente rebasado por nuevas investigaciones, respuestas o soluciones– declara sin embargo una condición ciertamente fundamental: la brecha de insorteable ignorancia que condena como fractura previa éstos y otros estudios médicos cuando el investigador no es quien *padece* el objeto de sus estudios. La declarada necesidad de inventar teorías que puedan acercarnos al dolor es confesión y prueba de

¹ Ronald Melzack / Patrick Wall. *The Challenge of Pain*. Nueva York: Basic Books Inc. 1983. p. 195.

ello siendo, que aún en el mejor de sus escenarios se estará *cerca* del dolor, a un lado, solamente. ¿Qué es entonces lo que se puede decir, entender, compartir de una cercanía en distancia-irremediable que nace de la certeza de existir a partir de una falla de cortante? ¿Y qué se puede decir, entender, compartir de ello cuando esa falla de cortante está en uno?

Develar los resquicios que conforman tanto como cimbran este desfase entre la cercanía y la emanación ha sido en su susttrato más urgente el afán de este estudio. Habitando la cercanía entre el cuerpo y su representación, para decir cómo sucede cuando resulta inevitable que el proceso escritural en el que el camino entre la imagen (en el más básico estatuto de su existencia como representación) y la teoría (en el más sublime intento por hacernos comprensible la existencia como una apuesta por fincar nuestro compromiso en ella) recorre inevitablemente el cuerpo –cuando *pasa por él* para escribir, para ser escrito.

¿Qué quiero decir, qué he querido hacer, qué he buscado resolver, en suma, qué he sentido-pensado² que es este *pasar por el cuerpo*? Al transcurrir de los pasados ocho años he buscado aprehender el proceso –no en el que la escritura intenta decir el cuerpo para acercársele– sino cuándo y cómo sucede en tanto enunciación inmersa. Digámoslo así: he buscado esa escritura de anclada-ejecución anatómicamente obligada (aun cuando muchas veces ignorada o silenciada) en la que el cuerpo (se) dice (en) la escritura. He encontrado el lugar de reflexión

2 Escribo esto consciente de que la teoría médica contemporánea ha aceptado hace apenas sesenta o setenta años la condición de íntima relación entre todo impulso sensorial y el pensamiento, en tanto que para el pensamiento oriental ha resultado desde siglos atrás inseparable su condición de funcionamiento en el cuerpo.

en la vivencia de dos cuerpos de obra: los de Song Dong y Safaa Fathy. Mientras revierto la cabalidad de su sentido como *cuerpo de obra* nunca con mayor pertinencia he entendido el sentido de esta designación. Andando sobre sus linderos he elegido dos obras extraídas del *cuerpo* –siendo que ni en el caso de Dong ni en el de Fathy trato a cabalidad su trabajo en tanto producción total o suma integral. He partido en cambio para bastarme (y aun seguramente apenas anunciar la posibilidad de sus profundidades) de una serie de fotografías que dan cuenta de una acción repetida a diario durante años al hacer un diario de agua; a un lado de un poema hecho de instantes cortados sobre la superficie de un pozo al que se le han ofrendado en la voz de otro las palabras escritas de una mujer doliente. Me han bastado estas dos obras para destilar aquellas figuras que me permiten penetrar en su sustancia más íntima e inefable el *cuerpo de obra* de ambos autores. ¿Por qué tengo esta certeza que podría parecer de inicio no sólo pedante, sino jactanciosa? Para justificar su apariencia me serviré de un hecho de comprobación científica sobre el que se sustentan las teorías médicas mejor aceptadas sobre el dolor y sus procesos, consciente de que este grano de confianza en lo que *se sabe* se suma sobre una arenosa montaña de desconocimiento.

Existe sobre la brecha evolutiva de las teorías del dolor la aparición de un elemento conocido como *circuitos de reverberación*, propuesto en 1943 por K. E. Livingston. El científico explicaba en la existencia de estos circuitos que el daño a un nervio puede generar patrones impulsivos neuronales con capacidad de volverse autosustentables. Este funcionamiento ciclado autogenerativo explicaría por qué es que el dolor per-

manece como memoria en el cuerpo aun después de que el impulso nocivo que en principio ha afectado algún punto del sistema nervioso periférico haya desaparecido. Así que el bombardeo de las llamadas células T (células de transmisión central) de la espina dorsal en respuesta a un tejido nervioso dañado o intervenido termina por generar un ciclo irrefrenable –que ahora es autogestable– en respuesta potenciada a la suma de tiempo que originalmente recibió el daño. Este ciclo se explica, entre otras consecuencias, en la persistencia de la respuesta ante ese primer estímulo nocivo que ahora, en completa expansión de su cualidad espectral, se perpetúa como dolor crónico. Los circuitos de reverberación señalados por Livingston en la teoría de sumatoria central tienen el potencial de extenderse tanto espacial como temporalmente sobre el cuerpo (no sólo sobre zonas inmediatas sino incluso distantes –relaciones *invisibles* (de las que ya hemos hablado) desde las cuales existe y se recorre la medicina oriental en su diagnóstico al pulso)– con una creciente proporción radial verdaderamente sorprendente; así que un estímulo nocivo soportado por un espacio de tres nanosegundos pueda prolongar su efecto como memoria doliente hasta cuarenta segundos.³ ¿Pero qué de esta aterradora realidad para quienes confirmamos a diario su certeza tiene sentido para explicar la reverberación de una obra en un cuerpo (de obra)?

3 Estudios contemporáneos soportados en el descubrimiento de Livingston dan cuenta de una red neuronal doliente formada por estos estímulos ciclados entre el tálamo, el córtex y el sistema límbico. Su estudio ayuda a explicar, entre otras cosas, el síndrome de extremidad fantasma (*phantom limb*) y el dolor crónico, pues en ambos escenarios el estímulo en daño –ausente– sigue existiendo como experiencia dolorosa.

La respuesta resulta tan sutil como punzante: cuando se ha(n) encontrado (y hay que saber que esto sucede principalmente con el cuerpo) esas contadas obras de arte frente a las que se reverbera en recurrencia y expansividad y se ha enlazado su memoria con la nuestra ya en definitiva disposición, ese circuito autogestionado de actividad se pone en marcha para hacer de la escritura diagramación visible de su diagnosis.

Pero antes de seguir enunciando los ciclos que han sucedido al interior de este estudio y que en estas páginas finales se confiesen entre sí sus lealtades tanto como sus heridas, habrá que contestar una serie de preguntas que desde la primera línea nos sobrevuelan: ¿Por qué acercarse al arte desde el dolor? ¿Cuál es la necesidad teórica que enlazaría la escritura con la cronicidad de un cuerpo doliente? ¿Cómo es que esta condición de existencia y temporalidad perceptiva (sensorial-afectiva-cognitiva)⁴ resulta no sólo imposible de esquivar, sino también benéfica para sembrar y recorrer una espacialidad de lectura profunda capaz de hacer compenetrables las dislocaciones representativas entre la imagen y la palabra?

Hablando de una manera ciertamente delimitada en cuanto a las posibilidades y los intereses historiográficos que nos ocupan sobre los estudios en torno al cuerpo cuya especial efervescencia a partir de la década de 1970 en la historia del arte, la teoría estética y filosófica, los estudios de género, e incluso los

⁴ Siguiendo a su manera la postura fenomenológica, la teoría sobre el dolor crónico como la del umbral-controlado (Gate-Control Theory) propuesta por Melzack y Wall en 1973 y actualizada diez años después por los autores sentaría las bases de la comprensión multifacética del dolor y rebasaría la dicotomía del dolor físico/psicológico, así como la distinción cartesiana mente/cuerpo. *The Challenge of Pain*. Op. cit.

estudios médico-biológicos y antropológicos, podemos decir que suelen situarle como *sujeto* o bien como *objeto* de sus derivaciones. Sea como objeto de estudio o como sujeto experiencial, parece que el cuerpo está siempre atado, esquinado o amenazando con desaparecer.

En una clara y esquemática selección de posturas contemporáneas entre diversos autores reunidas por Thomas J. Csordas en *Embodiment and Experience*,⁵ el investigador da cuenta de las vertientes fincadas por los estudios del cuerpo en las décadas de 1980 y 1990 entre los extremos del dualismo cartesiano sobre la objetivación del cuerpo y las tendencias subjetivantes devenidas de la fenomenología. Csordas, preocupado por proponer una forma de aproximación capaz de brindar cuerpo al cuerpo en la palabra, revisa las posibilidades de interrelación entre el cuerpo y su textualidad y anuncia el riesgo que está presente ante todos los que hemos intentado decir el cuerpo con palabras: perderlo entre las letras, diluido o sepultado aun entre las mejores intenciones. Si bien el riesgo de tal (des)encuentro ha sido recorrido en las páginas de este escrito en el regalo y sobre la espalda del entendimiento profundo de la condición imbricada de la palabra en el cuerpo desenlazado y vuelto a anudar en la escritura de los bastiones teóricos con-

5 Csordas sugiere una acaso burda pero útil catalogación en tres *intenciones metodológicas* en la literatura corporal: a) el cuerpo analítico, b) el cuerpo tópico, c) el cuerpo múltiple. La primera tendencia para aquellos estudios que dirigen el foco hacia la percepción, práctica, partes, procesos o productos corporales; la segunda para aquellos estudios que buscan entender el cuerpo en su relación de lectura específica en determinados entornos culturales; y finalmente, aquellos estudios cuyo espectro dependerá de la cantidad de *cuerpos* que decidan reconocer (por ejemplo, el cuerpo individual, el cuerpo social, el cuerpo político, etcétera. Thomas J. Csordas (ed). *Embodiment and Experience. The Existential Ground of Culture and Self*. Cambridge: Cambridge University Press. 1994. pp. 1-24.

figurados por Roland Barthes y Jacques Derrida, es preciso empalmar a su tejido las relaciones que incitan al cuerpo que escribe más allá de su experiencia cotidiana del dolor crónico.

Es ya relativamente común encontrar en estudios recientes sobre el dolor crónico aquellas voces que creen discernir en él un estado escapado del lenguaje. Autores como Valentine Daniel sugieren la comprensión del dolor como una especie de *sin-signo* relacionable con la primeridad establecida por Peirce en su lectura semiótica tripartita, en donde el dolor en la inmediatez semiótica que le define, según Daniel, se encuentra completamente alienado por la otredad radical de la segundidad –y en ello su imposibilidad signica significante. Otros como Elaine Scarry aseguran que el dolor anuncia un estado prerreflexivo que permite incluso acceder al momento del nacimiento de la capacidad del habla, pero cancela la posibilidad autonarrable del ser en el lenguaje desconociendo una condición absolutamente intrincada entre el quejido y su transfiguración en la palabra. Si bien en lo propuesto por Daniel resulta sugerente pensar que el arte puede bien ser una forma de objetivar aquello a su juicio *indecible* del dolor, y de alguna manera hacerlo representable, narrable o mejor aún enfrentado a la posibilidad empática de su recepción, creo que la expresión de esta *certeza* en cuanto a la *indecibilidad* primaria retomada con entusiasmo por varios otros autores como Jean Jackson –quien sugiere entender el dolor crónico como un *antilinguaje*–, debería revisarse con mucho mayor detenimiento.⁶

6 Sintomáticos ejemplos de la postura de Daniel y Jackson se encuentran editados en *Ibid.* Sobre Scarry se sugiere revisar: *The Body in Pain: The Making and Un-Making of the World*. Nueva York: Oxford University Press. 1985.

Volvamos al ser-confesado de Melzack/Wall con quienes iniciamos estas confesiones y resistencias para insertar en cambio un ofrecimiento no sólo hipotético sino literalmente-corporeizado sobre el estado de relaciones entre el cuerpo y la palabra. No será el estudio analítico antropológico-clínico de casos ajenos aquello que logre informar de su reflexión, sino la condición ciertamente inescapable de su experiencia *en* el cuerpo que escribe, al ser el dolor crónico una presencia no sólo en contigüidad y posibilidad de íntimo contacto en busca de significaciones para entender la relación entre la escritura, el arte y el cuerpo, sino una necesidad apremiante de desmontaje y reincorporación constantemente reinventada de uno en el otro en el otro...

Empiezo con algo que preocupa a todos estos autores quienes, buscando acaso un rellano compartido para desplantarse e intentar decir el dolor, explicarle, catalogarlo y así suponer que se le ha entendido, quieren al menos poder definirle. ¿Cómo definir aquello que escapa al lenguaje, ese estado del ser abismado en el sufrimiento que no participa de la posibilidad de articular (y hacer creíble) su experiencia en palabras? Ésta es una de las grandes interrogantes para la que hasta ahora he encontrado entre los valientes intentos (y siempre un tanto inútiles) por responderle con una gran definición. Su anuncio en sentencia evoca el sentido de su aparente y trágica inexplicabilidad: “el dolor crónico es aquel dolor continuado que ha perdido su función biológica”.⁷ En esta afirmación encontramos insertas todas las condicionantes del cuerpo doliente incapaz e

7 Bonica (1976) y Black (1979) citados por Jean Jackson, en *ibid.* p. 202.

inservible de acuerdo con la mirada occidental en la asunción determinista que asegura que el dolor continuado carece de sentido al no tener una utilidad designable, práctica, comprensible y coherente para el funcionamiento óptimo del cuerpo. Muy pronto olvidamos escuchas sutiles como la de Georges Canguilhem que anuncian la salud como el silencio del cuerpo y la enfermedad como el rumor. Pues si se decide partir (consciente o inconscientemente) de la suposición de inutilidad en existencia negativa del dolor antes de tratar de encontrarle –o bien, de encontrarse en él– se habrá ya definitivamente escapado a todo intento por replicar las condiciones de su existencia en el lenguaje. Pero si en cambio se puede hacer del dolor continuado de un cuerpo determinado el impulso cuya fuerza sea suficiente para revertir sus propios paradigmas discursivos, se habrá encontrado ese movimiento que cicla su continuidad irrepetible. Pues el dolor no es *el mismo*, no es igual a sí mismo, aunque lo siga siendo su causa en ciclo autogestado, como lo han imputado las teorías del dolor; el dolor no es estático –y es en ello indefinible, móvil y cambiante aun en su más mínima variación, esa que la mirada médica y antropobiológica confunde con la indecibilidad de su experiencia y su supuesta imposibilidad narrable y empática sino por otros cuerpos dolientes. En esto se parece a la palabra y al potencial siempre infinito del lenguaje, ambos existen a partir de su posibilidad de constante reinención en el gesto del cuerpo.

Contrario a lo que gusta afirmarse, el dolor crónico no se *aleja* del cuerpo, no lo objetiva ni se objetiva a sí mismo cuando se encuentra con el lenguaje. Sí, en cambio, desarticula constantemente todas estas suposiciones y certezas fundadas en

una supuesta cercanía. Resistente a decirse fijo, sectado, entendido o propiamente diagnosticado, el dolor crónico alberga en sí el potencial para desarticular estructuras cognitivas⁸ –y en ello, en ese lugar en perpetuo desplazamiento, se deshace en el lenguaje al despojarlo de sus certezas; y en su experiencia escritural se anuncia en la obra de arte para reencontrarse consigo de otra forma. Intuye mi cuerpo que en esta cualidad móvil, escurridiza y ciertamente desquiciante del dolor crónico está su fuerza; tal cual sucede en ciertas obras de arte, como las que este escrito ha convocado, en las que la representatividad del medio en el que se busca dar el cuerpo funciona recorriéndose entre pulsaciones significantes con la velocidad y la lentitud con las que se mueve lo crónico del dolor sobre el cuerpo. Obras en las que la relación con la palabra sucede no como ejercicio del lenguaje, sino como ejercicio corporal en repetición, desplazado como el que habita la posibilidad hospitalaria⁹ derridiana; y que para Raymundo Mier es esa “repetición como reaparición de lo mismo sería la disolución del tiempo, de la duración, del horizonte. La repetición como monotonía es paradójicamente una modalidad que acontece. Cada repetición engendra un pliegue imprevisible de sentido, un modo de surgir sin tiempo

8 En este punto concuerdo con la lectura de Jackson en consonancia con las principales visiones de la teoría contemporánea sobre el dolor, en las que se asegura que, ante una experiencia de dolor profundo y continuado, los constructos epistemológicos cuerpo-mente, sujeto-objeto se derrumban, quedan desarticulados en el centro mismo del cuerpo doliente. *Ibid.* p. 208.

9 Habría que potenciar aquí la relación que existe con *lo hospitalario* de una institución creada para el cuerpo enfermo. El acontecer de la hospitalidad, según Derrida, se da cuando se recibe de forma imprevista aquella visita para la que no estoy preparado, ese venir que me *desborda*. En ambos casos, el cuerpo se encuentra desbordado; hospitalizado y en hospitalidad.

de las significaciones de identidad”.¹⁰ Ésa es la repetición plegada (de sentido(s)) del dolor crónico.

Por ello es que, participando y difiriendo de los intentos contemporáneos por establecer esa tan perseguida relación entre el cuerpo doliente y el lenguaje, propongo pensarla como una conformación poslingüística,¹¹ en tanto que esa sensación que hace del cuerpo su constante recordatorio está no vaciada de significantes sino al contrario, saturada de ellos. Pienso, así, que es posible entender el dolor crónico como un estado del cuerpo en el que la autosaturación intenta retroalimentar el ciclo del dolor para mantenerlo siempre en movimiento y así sostener en vilo la posibilidad de seguir escapando de él cuando constreñido, estanco, mortal. Como si el cuerpo encontrara en el ciclo de su dolor un estado en perpetua batalla para huir de la representatividad signada, de la condena de su estaticidad, de la configuración discursiva, buscando y haciendo posible en cambio al cuerpo hundirse y resurgir desde un estrato autosignificante más profundo; un estrato más silencioso quizá, pero menos silenciado. Así que su resistencia encuentra reverberación en obras que buscan hacer posible para el cuerpo la *desaparición*, el hundimiento en el fondo de un pozo o su reflejo sobre la superficie,¹² de una piedra que se desdibuja para

10 Raymundo Mier. “Cuerpo y afecciones: figuración y expresividad”. *Op. cit.* p. 12.

11 Y aquí en profundo desacuerdo con la lectura de Jackson cuando afirma que el dolor es también comprensible como prelingüístico, una sensación desagradable, desprovista de cualquier significado o sentido adicional a su existencia idealmente evitable. *Ibid.* p. 213.

12 Con la intención de articular la dependencia (que el sufismo atiende) entre el ocultamiento y la autorrevelación de aquella existencia absoluta que escapa a la palabra como escapa a la representación.

perder en su cuerpo el sentido del lenguaje¹³ y ofrecerlo todo de nuevo como hace la cronicidad con el dolor.

El cuerpo que soporta la recurrencia del dolor, como la piedra de un diario que absorbe el agua que marcan sobre ella los caracteres, asume con una rendición muy similiar su condición penetrada y deja que se escriban tanto como se borran sobre sí sus aparentes certezas. De la misma forma que en ambos deviene *casi* invisible el estrago de tal recurrencia, sucede con la temporalidad extendida en duración del dolor crónico lo que acontece con la suma del tiempo de agua que incide en la piedra: sus *efectos* de incidencia significativa parecerían mantenerse insignes, y sin embargo, lo que sucede es lo contrario –en la reincidencia, en la saturación sutil, el cuerpo de ambos se reinventa tanto como se destruye en un estar que permanece indescifrado aun después del lenguaje.

Decir que el dolor crónico permite pensar en un estado pos-lingüístico del cuerpo permitiría pensar en su infinito potencial en tanto aquello que hace del cuerpo sensible en su expandida cualidad expresiva algo que no puede ser negado ni confirmado. Ese dolor invisible, siempre aún-no-aparecido para el otro y que funda su existencia en la recurrencia improbable para quien le padece, es la fuerza que potencia la certeza de su existencia más allá de cualquier posible umbral, contorno o palabra.¹⁴ Este mismo potencial, indescrptible en su complejión y fuerza, es necesario para pensar el estado de

13 Haciendo de la insipidez de su gesto (im)permanente, gestación infinita del fluir de la vida para el taoísmo.

14 En ello estaría anclada esa profunda imposibilidad del decirse al otro, por completo; en ello la cualidad abandonada de la existencia contemporánea.

encuentro que puede gestar el arte contemporáneo en el escenario posglobalizado y sobremercantilizado en su condición todavía *siempre probable* de incidir –aún– como penetración irreversible sobre el cuerpo –aún– sobre la conciencia –aún– sobre el pensamiento. Esa *cualidad* persistente y extrema del dolor crónico y sus impulsos ciclados a pesar de todos los esfuerzos que se lanzan sobre su existencia como embates teóricos y prácticos sería entonces comprensible como estado en anticipo posterior a los intentos por *decirlo* para someterlo, constreñirlo e idealmente (de)tenerlo en el lenguaje. Esa misma persistencia que no deja tenerse, en cambio está siempre dándose –como sucede en la temporalidad ciclada de las obras atendidas de Dong y Fathy– germina hacia su desaparición en la obra de arte como sucede entre el dolor y su designación en el cuerpo.

Hace más de cuarenta años Theodor W. Adorno, pensador fundante de la teoría crítica, insinuaba la indispensable exigencia de que el arte (después de las grandes guerras, después de Auschwitz e Hiroshima) pudiera ya sólo existir en la potencia de su propia autoconsumación. “Hoy son pensables, tal vez necesarias, las obras que mediante su núcleo temporal se queman a sí mismas, entregan su vida al instante de aparición de la verdad y desaparecen sin dejar huella”.¹⁵ Obras que efectiva-

15 Theodor W. Adorno. *Teoría estética*. Madrid: Akal. 2004. p. 237. El libro que hoy conocemos como *Teoría estética* de Adorno fue un proyecto iniciado por él en 1961, pausado y retomado en varios momentos en los años subsecuentes hasta que su muerte en 1969 asignará su carácter inacabado y fragmentario, en profunda consonancia con su concepción del arte y el sentido de la experiencia estética. Este volumen fue editado por primera vez en 1970 respetando en la mayor parte la estructura en que terminó su *vida escribible*, cuando Adorno aún afirmaba que urgía sobre ella una lectura final desesperada, pese a que aceptaba su estado ya casi completo.

340 mente desaparecerían como materialidad en evidencia pero que resultan irrenunciables como huella en la experiencia. Después de convivir casi los mismos años que tengo con el dolor, confirmo en las obras que han sostenido el esqueleto de este estudio cuando el propio habita su falla, la claridad de la sugerencia invista¹⁶ de Adorno. Es la destrucción del núcleo temporal de la experiencia la que anuncia la propia duración, la urgencia activa de la escritura puesta en marcha con la sola intención e intensidad que anticipa el encuentro de una temporalidad que pueda suceder en otra parte. Una temporalidad extendida fuera de sí capaz de gestar en la obra de arte su reverberación y rescate dejando que el cuerpo en la escritura le atraviese.

Decir entonces que la experiencia del cuerpo en dolor crónico es poslingüística es atreverse a recorrer esa temporalidad enmudecida y sus restos preguntándome qué es lo que hay después del lenguaje para el cuerpo que no encuentra existencia explicable en él. Así, al paso de la palabra, el cuerpo encuentra (y asume) su propia cualidad espectral sensorialmente percedera, ávida por entregar su desaparición en la escritura como distensión cómplice y esperanzada del cuerpo más allá de sí, pues ésta es posible cuando el que escribe es un cuerpo rendido, que rescata entre sus restos ya solamente esas terminaciones sobresensibilizadas o entumecidas. Expe-

16 Sugiero la etimología de lo in-visto (no como se pudiera entender en tanto aquello que no ha sido visto) sino para hablar de aquello que puede ser observado hacia adentro, hacia el interior de la observación, pues no puedo sino entender que esa desaparición sucediendo que Adorno enunciaba como potencia en la obra de arte no era sino réplica de su propia (des)existencia asumida en cabalidad como proceso de creación (en destrucción).

rimentar en paralelo la hiperalgesia y su resquicio anestesiado es confrontar dentro la radicalidad que tensa la vida en un mismo impulso sobre un nervio que todo lo siente potenciado mil veces; o bien, se ha vuelto somáticamente insensible a todo excepto a la presencia de su propio contacto entumecido. En el trayecto que da cuerpo a ese estímulo multisináptico apenas para devastarle en el ejercicio de su conducción se enhebra una entrega del cuerpo –en el dolor a la escritura– que podría presentarse como posibilidad consumada para comprender *finalmente*¹⁷ el acontecimiento del *dar* que buscó Derrida.

Es frecuente leer entre las interpretaciones de entrevistas en terapia con pacientes crónicos que la distancia entre el sentir y lo dicho resulta a veces una traición, una distorsión entre aquello insoportable para el cuerpo, pero aparentemente catalogable en el lenguaje. Reiteradamente se asegura la emergencia de una fractura entre la experiencia sentida y la denominación de sus sustancias narradas en busca de una explicación y/o cura. Probablemente esto sea cierto si lo que busca quien escucha (médico, investigador, terapeuta, especialista) es encontrar síntomas, causas, consecuencias y definiciones –pues entre la confesión y el diagnóstico el sentido de la duración de la palabra repara en cantos opuestos, siendo que un lenguaje descriptivo intenta separar su grado de contacto interponiendo entre la palabra y el cuerpo de estudio esa distancia necesaria que persigue la mirada clínica. Sin embargo, cuando el dolor de quien habla encuentra en la palabra la

17 Queriendo convocar en la mención conclusiva de este *finalmente* derridiano toda la fuerza de su última entrevista en *Aprender por fin a vivir. Op. cit.*

posibilidad de continuar el tenor de su duración hasta convertirse en ella reinventado, escapado, desaparecido, se da por completo en la entrega de su decir, incluso sabiendo que para hacerlo habrá de acumular aún más tiempo doliente. El cuerpo que escribe en su padecer se entrega a las profundidades de su destrucción devastando por entero la distancia traicionada o traicionable que separa al cuerpo de la palabra que le enuncia.

Entiendo ahora que esta forma de relación acontecida entre el cuerpo y la palabra cuando el dolor le cimbra y condiciona sugiere una sustancia similar a la que María Zambrano enunciara sobre la naturaleza de la confesión como género literario. En uno de sus libros menos conocidos, la filósofa española estriba una inquietante pulsación:

La confesión va en busca, no de un tiempo virtual, sino real, y por eso, por no conformarse sino con él, se detiene allí donde ese otro tiempo real no empieza. Es el tiempo que no puede ser transcrito, es el tiempo que no puede ser expresado ni apresado, es la unidad de la vida que ya no necesita expresión. Por eso todo arte tiene algo de confesión desviada, y tiene, a veces, los mismos fines que ella pero va recreándose en el camino, deteniéndose, gastando el tiempo en un supremo lujo humano.¹⁸

Para seguir la confesión de Zambrano hay que recuperar de sus palabras ese tiempo escapado por entero al orden del discurso, pero que existe como umbral de pasaje en espera de ha-

¹⁸ María Zambrano. *La confesión: género literario*. Madrid: Siruela. 2004. p. 28.

cerse recorrido en el espacio siempre un tanto destemplado (por inapresable) que funda la obra de arte. En su decir, la confesión no *está* en la palabra declarada sino que *existe* en la acción, la habita, la fecunda y como tal se entrega y exige al cuerpo que la recibe. De tal forma, quien enuncia/escribe y quien escucha/lee una confesión sucumben –irremediados¹⁹– en la complicidad de una acción que desenvuelve su fuerza ante un tiempo anticipado al suceder del continuo. Como si el tiempo que (aún) no había sido dicho y del que se alimenta la confesión tuviera la suficiente fuerza presencial como marca deshistoriada para situar ese secreto (de lo que parece no poder ser dicho, no en su totalidad) en una espacialidad ciertamente infinita en su potencial.

Uno de los decires comunes de la mitología construida por no-dolientes sobre el dolor crónico asegura que tiempo y espacio se diluyen en el cuerpo aquejado por su presencia extrayendo su existir en duración fuera de la estructura que sostiene el mundo perceptible en su suceder cotidiano.²⁰ En realidad, el suceder de esta relación tiempo-espacio en la inmersión do-

19 Propongo este término para establecer su condición sobre el cuerpo que escribe o enuncia tanto como el que lee o escucha una confesión. En tanto que es posible pensar el género literario sugerido por Zambrano sobre la lógica del remedio (y sus imposibilidades) podemos hablar de la confesión como ese espacio o “medio que se toma para reparar un daño” o bien, “recurso, auxilio o refugio”; así como aquello que “sirve para producir un cambio favorable en las enfermedades” pero, sobre todo, hacia su existencia distendida en su acepción de “préstamo”. Pensar que ambos cuerpos entregados al tiempo infinitivo de la confesión están *en préstamo* de sí, uno al otro, uno en el otro, permitirá entender mejor el tiempo y la forma en la que se sucumbe a tal y se mantiene, mientras se lee o se escucha esa temporalidad como en pausa, irremediada, contenida en su *medio* tanto como confirma su imposible mediación.

20 Jean Jackson, Byron Good y Alfred Schutz, entre otros, tienden a asegurar esto con tal confianza que parecería innecesaria su comprobación.

344 liente sucede a la inversa, pues la experiencia de duración del tiempo y su espacialidad se refuerzan con tal magnitud entre los accesos de dolor profundo y sus valles de estabilidad doliente que pueden llegar a ser no sólo asfixiantes sino inconmensurables de tan impuestos. Lejos de disolverse, el ritmo cotidiano entre cuerpos que padecen dolor continuado los enfrenta con su condición en la experiencia explotada de una temporalidad sobre-exigida, tendida sobre un espacio que deviene para sí ya en muchos sentidos imposible de recorrer, pero nunca resulta por ello menos presente y precisa en sus dimensiones y condición relacional. Será esta vivencia extrema lo que Adorno encontrará urgente en la experiencia de la obra de arte. Temporalidad extremada, desalojada o en desalojo del ser a *medias*²¹ como le nombra Zambrano, en que siente disolverse como finitud. Adorno habló de un sujeto distanciado que logra, al encuentro con ciertas obras de arte, un estremecimiento que le permite sentir y saber que “la verdad de la obra se le presenta como la verdad que también debería ser la verdad de él mismo”.²² Verdad confesada que le estremece tanto como le habla de su propia caducidad.

De ser así, podría encontrarse en la confesión, en su temporalidad, la realización del sujeto irrenunciable –ese sujeto que asume su condición resquebrajada y como tal se enuncia en

21 “La confesión es el lenguaje de alguien que no ha borrado su condición de sujeto; es el lenguaje del sujeto en cuanto tal. No son sus sentimientos, ni sus anhelos siquiera, ni aun sus esperanzas; son sencillamente sus conatos de ser. Es un acto en el que el sujeto se revela a sí mismo, por horror de su ser a medias y en confusión”. Zambrano. *La confesión: género literario*. *Op. cit.* p. 29.

22 Aquí señala el instante de consumación como el *instante supremo* del arte cuando sucede esa transición reconocida como verdad entre el cuerpo y la obra. Adorno. *Op. cit.* pp. 355-356.

vilo negándose a renunciar a serlo— para poder seguir o ser ya de una vez un sujeto en disposición de entrega, pues la vida desde el cuerpo doliente necesita expresarse más allá de la razón que intenta anudar su ordenamiento nocivo. Ante tal urgencia hay que saber que la confesión no participa de la conducta del impulso que hace por ponerse en riesgo, sino que sucede y se autogesta desde el vencimiento. Su nombre contiene el registro del silencio, de lo (antes) silenciado, de eso que ahora huye de sí mismo; por ello el que confiesa es capaz de fundar un tiempo recreado desde un pasado que nunca antes había sido realmente suyo, un pasado *antes* otro. Las obras de Song Dong y Safaa Fathy —como la escritura que las enlaza— participan de una condición similar al convocar ese tiempo, antes otro, que viviera el cuerpo que aún no necesitaba decirse en una escritura confesada.

Sabiendo que una realidad escondida, escindida, es una realidad retenida al borde de la vida, Zambrano anunciaría la confesión como un *género de crisis* en tanto que avisa precisamente la necesidad en inminencia de un reencuentro entre la verdad y la vida. Indistinto en cuanto a la trascendencia que pueda suponer aquello que se confiesa, la potencia está en la acción²³ que su intención y necesidad convoca animada en su realización por salir al encuentro de aquello que no se sabe, que no se tiene; aquello que me falta, que me falla.

¿Qué es la confesión para un cuerpo con dolor crónico? Asumirse desbordado y liminal, siempre al límite y aún en el um-

23 Zambrano asegura que la confesión es la máxima acción que es dado ejecutar con la palabra, por tanto que escrita o hablada es para ella palabra a viva voz. María Zambrano. *La confesión: género literario*. Op. cit. pp. 26, 31.

346 bral del siguiente espasmo, de una nueva palabra. Puesto siempre a prueba en resistencia –en *restancia*²⁴–, se trata de un cuerpo denso de recordatorios incongruentes que le destilan como lo hace con una palabra el acento diacrítico.

Si consideramos que los acentos diacríticos suceden como recordatorios visibles y auditivos no sólo del lugar recalcado de la entonación, sino del sentido y significado de tal, replica en ellos aparejado, el acuerdo tácito que parecen haber pactado el cuerpo crónico²⁵ y sus pulsaciones neuropáticas cicladas (usando los mismos canales que los que guían los impulsos no-nocivos), para recordarme que hay algo de lo que tengo que escribir aún cuando sea una escritura que desaparece; para saber que el cuerpo no es el mismo cuando se escribe que cuando se padece; para preguntarme por qué ejerce su desaparición y tratar de escuchar la distancia de su llamado cuando se ofrece un poco diferente, cuando veladamente anuncia el sesgo que le rompe.²⁶

Confesar lo que dentro de uno está roto permite presuponer que sí es posible salvar la distancia por otros solamente enunciada entre el cuerpo crónico y la palabra –salvarla recorriéndola– haciendo de su duración soportada un acto de resistencia que busca *finalmente* en su resistir acontecer como entrega.

24 Entiendo por *restancia*, con Derrida, aquello que resta de sí, del ser en el cuerpo; del cuerpo antes y después del dolor y de la palabra.

25 De forma intencional extraigo en esta mención el sustantivo que adjetivaría lo crónico sobre el cuerpo. Quitar el dolor de esta frase hace que el recordatorio temporal tenga que enfrentarse de lleno con el cuerpo asumiendo la extensión espacial de su incidencia. Un cuerpo crónico será entonces aquel que sepa hacer de su confesión el resto de sí.

26 “Lo que cruje en las obras de arte es el sonido de la fricción de los momentos antagónicos que la obra de arte intenta reunir”. Adorno. *Op. cit.* p. 236.

Unas páginas atrás, a medio camino del llamado que hacen las voces silenciosas del poema de Fathy, buscaba hacerme de su escritura escuchada con el ánimo de aquello que sostiene los cantos de todo compromiso secreto: “Para convertirse en el cuerpo extraño de la obra de arte y extender la herida en la voz. ¿Para salvarse uno de otro, uno en el otro?”, preguntaba ya sin preguntar si estaría en ello el *lugar* de la existencia de la obra de arte. Hablaba quizá más allá del gesto estético y sobre la necesidad humana germinal de encontrarse con(en) el *otro*, como si ésta efectivamente estuviera en la entrega de sí a la materia –en tantos sentidos como se quiera referir, sea la materia metafórica que trata de condensar un estudio, sea la materia física de una obra– la oportunidad de encontrarse con ese momento *invisto* por Adorno, esa duración infinitamente frágil y poderosa en su revelación que solamente puede gestar consumiéndose el arte.

Se trata de un confirmar(se) en el cuerpo del silencio último revelado por Barthes, aquel que “no puede encontrarse, buscarse, evocarse, sino en una zona límite de la experiencia humana, allí donde el sujeto juega con su muerte”.²⁷ Estado de expansión-contenida del silenciamiento del dolor sobre la escritura que encuentra en el arte expresión de su suceder crónico. Escritura comprometida, atravesada, embebida, escritura-en-compresa, contenida en un constante desbordar sobresaturado y residual.

Cuando Derrida escribió sobre la permanencia (*restance*) en tanto aquello que queda *después* de la escritura cuando el texto

²⁷ Barthes. *Lo neutro*. *Op. cit.* p. 74.

ha dejado de ser del autor (o debiéramos decir mientras está-dejando-de-ser del autor, pues ya mientras se escribe lo pierde), esa duración en la que existe siendo tampoco del lector (quien intenta apropiárselo y lo hace pero nunca completamente, digamos, de acuerdo con las intenciones de la escritura y su distancia irrecusable frente a las intenciones de lectura); es cuando se conforma como marca de sí. Esa marca, decía el filósofo, que en la escritura sucede para ser una marca ni presente, ni ausente, y que en ese estado escapado o en fuga perpetua, permanece. Entender a su lado la *permanencia* del texto de esta forma devela el camino de una de las conclusiones compartidas que habitan las reflexiones vertidas en este escrito sobre la obra de Song Dong y Safaa Fathy.

He propuesto que la escritura que funda en forma y temporalidad la obra de ambos, mis *escribanos*, en sus obras –*Water Diary* y *Nom à la mer*– es en la desaparición donde y como sucede en tanto ejercicio visible de expresión artística, en ese lugar en el que la permanencia de su estancia como marca no presente ni ausente sucede como anunciación de esa resistencia –en resto y rastro– que resulta irreductible entre el cuerpo y la palabra. En el diario de agua en piedra como en el poema vertido sobre uno y dos pozos, la resistencia del texto hace palpable su (in)visibilidad para dar cuenta de que es en ese preciso momento en el que la escritura se separa de su autor –conforme se distancia de la mano en el caso de Dong y se hubo separado del cuerpo que se aleja de la voz en el caso de Fathy– y cuando aún no pertenece al lector, cuando confiesa entre gradaciones sensibles su intimidad conforme va anudando sus relaciones con el cuerpo que pierde y al que se entrega.

Es en ese momento –conforme se está dejando ir la palabra desde el cuerpo, ya sea en la voz o en la escritura– cuando sucede con mayor claridad la (in)visibilidad e (in)dependencia del cuerpo en la escritura.²⁸ Al contrario de lo que se ha insinuado de diversas maneras sobre el problema de la escritura no es en el proceso en el que el texto se hace público cuando puede señalarse la separación efectiva de la existencia texto-autor. No es entonces cuando deja de pertenecerle. Es en el ejercicio de la palabra escrita como posibilidad expresiva de aquello que estamos siendo al paso donde y como sucede esa distancia en distanciamiento. A condición de su existencia, el texto está irremediablemente separado del cuerpo desde que se escribe el primer trazo o se tienden los primeros sonidos tímidos del ritmo de las palabras sobre el teclado. Entre el cuerpo y la pluma-papel; o entre el cuerpo y el teclado-pantalla está siempre distanciada y en florecimiento la condición de posibilidad del dejar(se en) rastro –sea ya por el antebrazo de Jabès o en la mano de Barthes–; la escritura existe a partir de esa separación primera, germinal, entre el cuerpo y sus marcas visibles.

En este desprendimiento se ejecuta en la escritura el proceso sensible de la marca conforme soporta el origen vaciado que le gesta, dejando *fuera de sí* palabra por palabra al cuerpo que le está produciendo; avanzando sobre sus huecos y atemperando sus pulsaciones espontáneas o evocadas;²⁹ el texto se

²⁸ De nuevo y por desvío aludo a la consistencia etimológica del llamado uso *negativo* del prefijo *in-* no para separar una existencia o cualidad de su contrario, sino (como en el caso de aquello que sugiero *invisto* de Adorno) para hablar de una profundidad en autogestión que si bien sabe que detenta una cualidad *ausente* asume con igual entereza su potencial penetrante y reintegrador de uno en otro (sustantivo / adjetivo / verbo).

350 va separando de su autor en el acto mismo que lo provoca. La escritura es, pues, un ejercicio de desplazamiento del lugar de la *resistencia* (*restance*) que se constituye al encuentro del cuerpo y el lenguaje. Sabemos que para Derrida el texto es aquello que se funda como foco de resistencia y sobre el que se mueven, contra el que se viven, hacia el que se lanzan, del que se olvidan incapaces de apropiárselo, autor y lector. Si compartimos este concebir del texto como territorio de resistencia, desplante confesado de lo que resta y lo que queda –del resto y del rastro–, asumiendo que hemos dejado (incapaces de hacer lo contrario incluso a pesar del dolor) que la escritura pase por el cuerpo para confirmar la urgencia y posibilidad de su propia desaparición, es posible que hayamos podido entender por qué y cómo es que la escritura como el arte son ante todo una prueba de fuerza que continuamente revierte su destino terminal en la transliteración de su cronicidad.³⁰

Así que en el enraizamiento³¹ de estas conclusiones lo que corresponde es buscar los restos como confesiones entre los

29 En la denominación de las distintas variantes de dolor neuropático que la ciencia médica ha distinguido es frecuente encontrar la dicotomía *espontáneo o evocado* utilizada en tono indistinto para no-confesar la imposibilidad de discernir la diferencia entre el origen de la excesiva sensibilidad, el exacerbado impulso sensorial o la cualidad eléctrica del choque acalibrado que el nervio herido surte sobre (en este caso particular) la pierna en daño. La profunda distancia sobreincorporante que estas dos posibilidades confieren al origen del dolor crónico encierra su infalibilidad.

30 Recuperando las inquietantes variantes que nombra el término –*crónico*– de acuerdo con la Real Academia de la Lengua Española entre aquella que confiesa una larga enfermedad; tanto como la que destierra una dolencia habitual, o bien condena un vicio inveterado. El juego de posibilidades que puede tenderse entre lo continuado, lo habitual y lo inveterado de una enfermedad, dolencia o vicio parecería sumamente apropiado para sugerir el infinito y autogestable potencial que como al dolor crónico mueven la escritura y la creación artística.

cuerpos, la obra y la escritura, para evitar que un cuerpo anestesiado por la obligada impostura al tratamiento de sustancias opioides (silenciadores temporales del dolor) baje la guardia, pierda la vertical, se tienda sobre su destinado horizonte y se conforme con un ser entumecido. Me pregunto ¿dónde *queda* el cuerpo en la palabra escrita?; ¿de qué forma permanece aún cuando ha cedido en entrega su registro? (Dong); o ¿es que el cuerpo que escuchamos en *otra* voz no es el cuerpo, el *mismo*? (Fathy), por querer comprender *finalmente* si es que el cuerpo (el mío y el de ellos) puede aún permanecer velado, escondido, silencioso, desaparecido o disimulado detrás de la enunciación, o si efectivamente en su rastro desaparece. Para encontrar el camino compartido que sirve como respuesta es suficiente seguir el rastro de lo que queda –el rastro del resto– en las negociaciones que un cuerpo es capaz de alimentar cuando se ve enfrentado a la cronicidad de su dolor y a la imposición de su escucha silenciada como remedio.

Empecemos hablando entonces de las reacciones que los receptores opioides del cuerpo activan en necesidad. Hace no mucho tiempo se creía que éstos se localizaban exclusivamente en el sistema nervioso central. Investigaciones recientes han

31 Atenta precisamente, como advertían Deleuze y Guattari, a que este enraizamiento no sea sino estanco, a que cercene por estructura la posibilidad de mantenerse móvil, en desplazamiento, reconstituyendo como el rizoma por olvido y sustracción, especialmente sobre esa memoria del cuerpo ciclada, para que no sea aún, siempre, todavía la misma. Gilles Deleuze y Félix Guattari. *Rizoma*. México: Ediciones Coyoacán. 2001. p. 38. Pero también a distancia del ímpetu rizomático considerando la imposibilidad de desprenderse de un cierto orden de filiación entre la(mi) escritura y el(mi) cuerpo, es en este caso que operaría sí –inescapable– el enraizar desde el acontecimiento que ha signado mi comprensividad después de la falla de cortante, después de la rotura entre dos vértebras y la herida en uno y dos nervios.

demostrado que se encuentran también en el tejido nervioso periférico; la extensión de su presencia en el cuerpo es sin duda una de las razones por las cuales el uso de estas sustancias es ya medular en cualquier tratamiento farmacológico prescrito para el manejo del dolor crónico.³² Estos datos no resultarían relevantes a nuestros propósitos si no fuera para explicar la particular movilidad que detentan estos receptores en tanto que son capaces de concentrarse en torno a las zonas periféricas afectadas para acumular sobre ellas la captación de aquellas sustancias capaces de aminorar e incluso hacer olvidar temporalmente el dolor. Esta conducta rizomática hasta hace algunas décadas parecía imposible según la generalizada lectura lineal en designación de preponderancia del sistema nervioso central como sistema de *comunicación* entre el cerebro y el resto del cuerpo para el manejo de todo impulso nervioso (benigno o nocivo) y su respuesta. La captación y organización tópica de los tratamientos opioides ha conseguido demostrar que el cuerpo es capaz de organizarse por zonas puntuales y hacia las secciones periféricas afectadas para recibir y *resolver* el dolor y sus posibilidades –aun temporales– de silencio en tregua. Esta migración acumulativa no tiene otra función que la de condensar la absorción del fármaco³³ sobre la zona herida en

32 Uno de estos reveladores estudios es el de Gary McClean. *Pain Management: Expanding the Pharmacological Options*. Oxford/Hoboken: Wiley Blackwell. 2008. Por esta razón medicamentos opioides como el Tradol del laboratorio alemán Grünenthal sostiene un lugar incompetido en el tratamiento del dolor crónico y terminal.

33 Trayendo siempre encima la precisión etimológica en dualidad de la que ya hemos hecho mención sobre el *pharmakon* en su cualidad de cura y veneno; esa sustancia de la que el cuerpo, ante la búsqueda de silenciar(se), acepta tanto la ayuda como la destrucción. De esta última daría cuenta con avasallante lucidez la confesión del opiómmano inglés Thomas de Quincey (1821).

el intento por invalidar el impulso doliente que el cuerpo en falla redundante en su cronicidad.

Cuando funciona, el cuerpo que ha logrado condensar sus receptores hacia el silencio sináptico logra vivir algunas horas en la suspensión de su sensibilidad haciendo del *no-sentir* privilegio ganado (incluso se piensa, por qué no decirlo, merecido). Las zonas dolientes parecen entumecerse, y por un momento se olvidan de su preponderancia sensorial, de tal forma que suspenden su incidencia significativa. Sólo entonces sucede que los impulsos nocivos (que sin duda aún se siguen enviando) pierden su destinada e inequívocamente tortuosa lectura conforme son aparentemente borrados, desenraizados, del cuerpo en la experiencia temporal en recorrido de su propia espacialidad orgánica. Sin embargo, así como el cuerpo logra hacer migrar sus receptores sobre los rastros de su necesidad, registra con la misma firme intención de salvaguarda interna los procesos que vela.

Investigaciones recientes sobre la llamada *memoria corporal* han logrado confirmar la existencia de modificaciones celulares y moleculares irreversibles en la corteza cerebral asegurando que la organización funcional del cerebro se transforma cuando el cuerpo ha sido sometido a una temporalidad doliente extendida.³⁴ Los efectos de estas alteraciones conducen

³⁴ Los estudios del comportamiento del cerebro frente a impulsos dolorosos agudos han recibido considerable atención (destacan los estudios de Bromm y Desmedt, 1995); sin embargo, el funcionamiento del cerebro en relación con el dolor crónico aún no ha sido ampliamente estudiado. Para estas apreciaciones me baso en diversos artículos contenidos en J. Sandkühler. *Nervous System Plasticity and Chronic Pain*. Ámsterdam: Elsevier Science Bv. 2000. Especialmente iluminador es el escrito "The Functional Organization of the Brain in Chronic Pain", de Herta Flor, investigadora de la unidad de neuropsicología del Central Institute of Mental Health en Mannheim, Alemania. pp. 312-322.

a una representación alterada del cuerpo, sus grados y formas de percepción de dolor, pues, como sucede con la zonificación migrante de los receptores opioides en el sistema nervioso periférico, el área reflexiva de la corteza cerebral que ha recibido por tiempo continuado un impulso nocivo tiende a extenderse sobre una zona más amplia de la que correspondería al impulso preciso que detonó la receptividad doliente. Esto se traduce en una creciente exacerbación en la capacidad perceptiva del dolor y en una decreciente tolerancia a él. En términos médicos se dice que conforme aumenta la plasticidad de la corteza cerebral somatosensorial primaria, ésta se *sensibiliza* a la representación del impulso nocivo en dolor. Dicha plasticidad solía considerarse imposible transcurridos los primeros años de vida del ser humano. Sin embargo, cuando el tiempo del dolor y la suma de su padecer se extienden lo suficiente para hacerse resignificantes, la puntualidad original de su localización va perdiendo la *nitidez* de sus bordes localizados sobre su anterior uniformidad funcional. Debilitada la precisión de sus contornos figurativos, topográficos y sensoriales –vencida su contención para resistir la cronicidad de un mismo impacto– la zona cortical doliente va asumiendo capacidades cercanas a lo que hemos referido, a un lado de Derrida y Fathy, como lo espectral y sus velaciones. Devastada su habilidad para mantenerse concentrada en sí misma, la zona de representación doliente se filtra, distendida, desparramada y penetrante sobre las zonas aledañas y consigue que, en ellas, los impulsos que antes no se percibían como nocivos, ahora lo sean. Aseguran los estudiosos que en el caso de los pacientes con dolor crónico la expansión del área de percepción cortical seguirá aumentando al paso de

los años retroalimentada por los ciclos autosustentables que el sistema nervioso ha establecido. Así, esta expansividad irrefrenable se alimenta por la potencia de su consumación.

Intentar visualizar estas formas de comportamiento del cuerpo que vive de cerca el riesgo de su desaparición en el recuerdo en duelo³⁵ constante y la enunciación residual de su condición sin duda fertiliza en paralelo y sobre sus raíces la relación que la palabra subtiende cuando habita como gesto la obra de arte, pues en ambos casos se trata de un asunto de memoria corporal.

Como se infiere de las estrategias revisadas de contención y expansión del cuerpo sobre su propio terreno para recibir o combatir los impulsos dolientes y sus treguas, ambas suceden como memoria residual del acontecimiento. Una recuerda el sufrimiento; la otra revive la posibilidad, aun cuando inscrita entre sus áreas ya intervenidas, para frenarlo. Lo que aún no se ha confesado sobre esta inminencia del acontecimiento es la carga que los estudios neuropsicológicos imponen a los condicionamientos verbales y conductuales en este proceso de exacerbación de aquel dolor sumado de tiempo. Se afirma en ciertos casos que cuando hay respuestas, acciones o mencio-

35 Tomo prestada de Derrida una aparición en contigüidad que en *Memoirs of the Blind* enlaza sin detenerse situando entre una lista más larga de devenires *le duel* (el duelo) con *le dueil* (el dolor). Jacques Derrida. *Memoirs of the Blind. The Self-Portrait and Other Ruins*. Chicago: University of Chicago Press. 1991. p. 39. Desde la sugerente eficiencia de esta cercanía podemos seguir su guía por un juego nominal como el que él puso a rodar desde la *différance* al insertar la letra anunciando con ello la ausencia y la venida de otra condición germinada en contigüidad, uno junto al otro –*le duel, le dueil*– inserta la letra del yo ('I' como el pronombre del inglés) para hacer del dolor el propio duelo. El duelo imposible, el que vela el propio devenir en ruinas mientras sucede entre la mitad de la espalda y una pierna.

356 nes orales reiterativas del dolor enunciadas por el cuerpo crónico, o bien lanzadas sobre él como reconocimiento en torno, la presencia del dolor tiende también a aumentar –como si nombrarlo lo hiciera más visible, más evidente, presente, más real. Como si al darle la palabra al dolor (y ya no sólo la espalda) se le entregara *finalmente* ese lugar por el que lucha, el lugar para el decir del cuerpo sobre sí mismo. Para decir la memoria inscrita como temporalidad atestiguada.

Probablemente ésta es la razón por la que mis palabras como confesiones expuestas aparecen en integridad hasta estas últimas páginas, *como si* quisiera esquivar la preponderancia del acontecimiento crónico para mantenerlo aún como potencia dentro del cuerpo, todavía detrás de la palabra –dándole la espalda. Hasta que llegara ese momento –que es éste– en el que ya no hubiera esquinas ni huecos, ese lugar en el que la memoria doliente no fuera solamente el acontecimiento que dicta la palabra y detrás suyo pretendiera esconderse, sino que es ya siendo la escritura misma en desgarramiento del durar de su existencia.

Derrida escribía sobre la ceguera que al ciego la memoria del accidente le está dada en la mano, la habita y comporta como conocimiento de aquello que los ojos no hubieron visto y pueden volver a desconocer; esa mano extendida, precautoria, anticipada una vez ya después de la caída.³⁶ ¿Puedo decir con él que en la memoria de la espalda está, estuvo ya siempre inscrita, la posibilidad de la rotura, del quiebre de su designio por ser una espalda des-signada? Esa espalda vulnerada, punzada, con la que Fathy filma en Argelia; una espalda como la mía, cuya

36 *Ibid.* p.16.

memoria cernida, disgregada, ha aprendido (¿o recordado?) cómo hacer lo necesario para volver a concentrarse cerca de la herida buscando en el recuerdo una estancia todavía-ya-nunca protegida.

Hace poco leí un ensayo que abundaba sobre la potencia soberana del cuerpo para autodestruirse, a través de la historia de un reconocido escritor japonés que cercenó su vientre por la mitad; aseguraba en su obra que las palabras perviven de una tensión presente siempre progresiva cuya fuerza radica en su mortalidad. La cabalidad de esta idea, que quizá me hubiera escapado en otro tiempo, la entiendo ahora tanto como he debido asumir esa expansión potencial del dolor infinito en alteración sobre la corteza cerebral –invisible, insensible e inefable. Como fuego fatuo, resistente en su intermitencia, el lenguaje parece existir para hacerse morir en uso conforme se escribe o se enuncia, consumado y consumido por su propia fuerza, pues el cuerpo es aquello que no sólo comparte sino que contagia a la palabra de su condición presente, ese *hic et nunc* en el anhelo de su propia trascendencia aconteciendo, sobreviviéndose.

Pero el cuerpo enfermo impide el impulso de ese trascender activo, inminente; un cuerpo que se habita constantemente refrenado, refrendado en el tiempo del daño en el que ha encontrado cómo permanecer, continúa a pesar de sí cuando lo hace entendido del tiempo presente de su condición tendida en desaparición.³⁷ El cuerpo crónico se reescribe sobre lo que parece ser el mismo trazo, ciclado y sin embargo reinventando el proceso

37 Aludo a la condición desconocida de paradero y vida que enuncia sobre un cuerpo lo desaparecido, hacia ella se tienden las obras tratadas en este estudio –que se despliegan en entrega; que se dan para no quedarse en el cuerpo.

de inscripción de su propia desaparición. Aprende a concentrarse lo necesario para tener más receptores balsámicos tanto como se deja extender, vencido –desalojado de su estancia presente-infinitiva³⁸– para invadirse entre regiones aún sanas condicionando su tiempo por venir con pequeños remedios, remedos. El cuerpo que acumula dolor aprende el reverso de aquello que le impide desaparecer más allá de un tiempo, más allá del tiempo que dura la palabra en su expansión escritural, en su absorción acuosa, en su captación auditiva; más allá de lo que dura al cuerpo el efecto anestésico del *pharmakon*; más allá de su condena paliada el cuerpo inscribe sobre sí, desde su existencia más irrecusable, el precio por intentar la desaparición.

Por haber intentado ya una vez desaparecer en la palabra; por haberlo conseguido; por seguirlo intentando, el cuerpo paga el precio de su memoria irreverente.³⁹ Como la obra de arte de Adorno, el cuerpo crónico se consume para existir, para

38 Pensando en ese estar del cuerpo sano (o incluso mortalmente enfermo pero aún ignorante de ello) que hace del tiempo y su condición de uso un presente-infinitivo, optimista o aterrado antes del dolor, el cuerpo incuestionado se asume en potencia de acción, como un verbo en infinitivo, muchas veces no consciente de que este infinitivo es la forma no personal del verbo y así resulta imposible de mantenerse ajeno, invicto. Personalizada esa potencia, el presente del tiempo se hace al cuerpo.

39 ¿Qué es esta *economía doliente* que Derrida llamó *lógica del suplemento sacrificial*? La tradición religiosa judeo-cristiana hablaría del pago en deuda por la iluminación, con la cual recibiría la promesa de salvación. La economía del dolor emerge de la conciencia que parte de un suelo sembrado para poder merecer la resurrección: el sufrimiento divino como ejemplo humano hacia el camino de la salvación. De cerca, en lo cotidiano, se asume de esta forma: duelo para escribir, duelo para la palabra (en dolor y en duelo por las pequeñas muertes dolientes que el tiempo de la escritura suma y resta sobre mi cuerpo). Dejo la palabra en prenda cuando sigo escribiendo sabiendo e ignorando los estragos que de ello sucederán al cuerpo. Dejo el cuerpo en prenda para encontrar tiempo para la palabra. Este cuerpo crónico es el pago de mi escritura. Ésta es mi economía.

seguir diciendo en un tono más silencioso acaso (idealmente) más acompasado y ¿acorazado? los ritmos que su cavilar hiperalgésico le impone. Barthes dijo ya que el ejercicio de la escritura está en la mano; Derrida entendió bien cómo buscar la memoria del cuerpo en ella;⁴⁰ Safaa Fathy escribe para reconvertir esa memoria en sonoridad; Song Dong olvida escribiendo y al hacerlo se purifica; mi cuerpo escribe sabiendo que al tiempo siempre devastadoramente breve en el que logra desaparecer entre la memoria escrita de las letras, su propia memoria no hará sino traerle de vuelta la expansión irredenta de los límites incognoscibles de su dolor.

Pero no confundamos el sentido de la desaparición ni el sustrato de su deseo. La memoria de la escritura que escribe para hacerse invisible es la misma que escribe para ponerse en riesgo. Mi escritura es una que para hacerse arriesga el cuerpo (como Dong sobre un lago congelado, como Fathy velando un cuerpo muerto-invisto, como Djebbar dando cuerpo a la voz de su género silenciado, como Barthes en duelo y Derrida muriendo). Decir que pongo el cuerpo en riesgo es confesar *finalmente* que el tiempo que suma mi escritura es el mismo que hace que sobre la cronicidad del cuerpo se acumule el dolor. En consonancia con la permanencia de su condición –mi escritura-de-cuerpo-sentado– reitera la detonación sostenida de su sufrimiento siendo que, como lo dijo ese hombre alto que dos veces abrió mi cuerpo para tratar de enmudecerlo, estar senta-

40 En ningún otro de entre los escritos derridianos que hasta ahora conozco he encontrado aún la incidencia que en aquí se señala sobre el lenguaje como presa, capturado, anticipado en el cuerpo y lanzado desde sí que el filósofo logra condensar en *Memoirs of the Blind. The Self-Portrait and Other Ruins. Op. cit.*

360 da habría de ser para mí la peor postura. Entonces y desde entonces ese estar-sentada-escribiendo es mi forma de revertir la prohibida inclinación de la espalda –la cancelación reverencial del cuerpo en el gesto de la escritura—, en la entrega de la obra, yo entrego a cambio mi cuerpo sentado.

Decía María Zambrano que “la esencia de cualquier verdad es ser universal y aunque afirme un hecho, un simple hecho que la vida incluye, sin darle mayor trascendencia, lo separa de la vida cuanto que lo expresa”.⁴¹ Estas verdades de (in)trascendencia confesadas, estos acontecimientos escriturales han sido convocados en este estudio en el crujir de una empatía corporal que, entre las obras que he elegido y mi palabra, existe apenas el tiempo suficiente para confesarse compartida y desaparecer. Unas páginas atrás me preguntaba si reafirmar la presencia de los cuerpos que no están (en la voz o en la escritura) es suficiente para reincorporarlos; es suficiente para resarcirlos.

Comprendo que, después de recorrido lo que el cuerpo que escribe, debiera decir algo definitivamente concluyente sobre esa (in)suficiencia en la escritura para hacer de sí con el cuerpo; para encontrar en la confesión develada por Zambrano y la consumación destinada por Adorno la reiteración de aquello que en la comprensión de su insuficiencia es posible. Puedo decir que la entrega del cuerpo como ejecución⁴² en la obra contiene e inscribe el tiempo, acaso apenas necesario, para *inclinarse*

⁴¹ Zambrano. *La confesión: género literario*. Op. cit. p. 16.

⁴² Asumo por principio y en cabal extensión el sentido del *ejecutar* en todas las contiendas y los escenarios de finitud que invocan sus lecturas: tanto como “poner por obra” y “hacerlo con arte”, como “reclamar una deuda”, hasta “dar muerte”, finalmente, irremediabilmente, a aquello que se ha puesto por obra, aquello que se adeuda y aquello cuya existencia consumirá para darse.

en verdad –no sólo desde su experiencia sino hacia su condición verdadera. Un tiempo que jamás podría extenderse, ni revelarse del todo, escapado a la descripción y al discurso, desalojado del cuerpo y de los cuerpos –del que crea, el que escribe, el que escucha, el que enuncia, el que es enunciado, el que responde convocado y el que desaparece. El tiempo de la inclinación abre la disposición del mundo en el contacto con una verdad, acaso intrascendente, olvidable, sumergida, absorbida; es el tiempo en el que cuerpo y obra se confiesan y consumen.

En esta inclinación de que da cuenta la escritura y se ofrece en huella acontecen gesto y fractura; están ahí sucediendo una sobre la otra como sucede con la quinta vértebra lumbar cuando se rompe y pierde su centro de sustento. Desenlazada, arruina su ser-engranaje ante el resto que ahora es la columna; la vértebra desprendida empieza a desplazarse sobre el sacro, al principio tímidamente, ocasionando presiones de variada intensidad sobre el nervio medular hasta inflamarlo y hacer perder en su impulso nocivo el sentido de sus registros. Este recorrerse sucede con especial incidencia y angulación cuando el cuerpo intenta inclinarse aún en el más pequeño gesto por acercar el cuerpo hacia adelante, hacia el otro, hacia la escritura, hacia la obra, hacia el reflejo.

Cuando se tiene una vértebra rota sucede así, imbricado, el gesto que le entrega arriesgado –el acontecer de la espalda se constituye mientras se hiere. Pues aun cuando ya se han hecho las perforaciones necesarias para fijar con clavos y placas de titanio la vértebra perniciosamente móvil, el cuerpo reconoce imposible olvidar el daño que le ha dejado inscrito. Ante ello la conciencia, la inclinación ha signado su verdad en el

cuerpo; lo ha hecho incluso sobre sus velos y derivas; la espalda que una vez se ha roto no vuelve a dar de sí una figura inclinada; sin embargo, es entonces cuando logrará, acaso por primera vez, *inclinarse*. Escribiendo sus restos, una espalda rota aprende a entender un gesto antes dado sin mencionar, sin precisar sus rastros ni el vencimiento profundo que precisa su entrega. Un cuerpo que se inclina así ante la palabra lo hace sabiendo que da en ello lo que queda de suyo, anhelando el tiempo exigente de su hacerse rastro.

Las obras convocadas en este estudio dan cuenta con claridad de que en su gesto inclinado ante la palabra se entrega en confesión la potencia de verdad que anida en el arte —aquello que se ofrenda entendido de la condición necesaria de su propia consumación. Consumación que pervive detrás del cuerpo cuando desaparece y queda cubriendo la espalda como una sombra antes de proyectarse.⁴³ Con ello hace de su entrega un gesto desaparecido que ha logrado convocarse en la memoria de un cuerpo que asume sus ciclos como urgencias confesadas en desplazamiento, apenas perceptibles, entre los registros de lo sensible y lo inteligible. Pequeñas fracturas como los cambios de toma que tiemblan al quiebre del corte sobre los encuadres que rodean un pozo(que somos dos); temblores como las desapariciones invistas entre las fotografías de la escritura del diario de Dong que no son sino evidencias del tiempo consumido entre la obra y la vida.

43 Pienso en la sombra sobre el origen mítico del dibujo que se atribuye a Plinio, el Viejo, quien recuperara la historia del trazo enamorado de una doncella corintia sobre los perfiles de la sombra del ser amado en el muro de la morada antes de su partida; esa sombra cuyo trazo nace ya como memoria que busca vencer la desaparición del cuerpo.

Eso consumido, invisto, escapado que este cuerpo ha querido tocar entre la escritura de otros tiene que ver con el agua. Se ve en ella, se encuentra y se reconoce tanto como sabe imposible quedarse en ella, perderse o pedirle el cuerpo. ¿Por dónde empezar ahora para concluir este camino que se ha avanzado a veces con ojos cerrados,⁴⁴ otras enturbiados, velados y a veces límpidos? ¿Regresar al pozo, al pincel humedecido o dar en su lugar el llanto? Darle para dar la duración a la que estoy atada sobre un cimiento quebrado que busco reconstruir en el empuje del cuestionamiento teórico. Buscar decir la herida sin velar la verdad que atisba su existencia-encondición anunciando que este cuerpo vencido se recupera a pesar de todo en el agua. Confesar que la relación entre la escritura, el cuerpo y el agua con que Fathy y Dong alimentan su entrega en la obra replica en mí capacidad para soportar la cronicidad. Esta espalda rota encuentra refugio (como ellos) tendiéndose sobre dos figuras de espacialidad: siendo un cuerpo que escribe y un cuerpo que nada.⁴⁵ Escribe y nada.

Acepto que soy un cuerpo que escribe y se hace nada a un lado de Dong y Fathy es decir que la escritura sobre mi cuerpo

44 Acariciando la confesión de quien camina hacia la conclusión de un escrito con ojos cerrados, quiero compartir tanto la insuficiencia y el partir en falla, como la posibilidad de lucidez iluminada dada a la ceguera. Derrida. *Memoirs of the Blind*. *Op. cit.* p. 89.

45 Aun cuando de suyo se incita y entiende en silencio ya en este punto del escrito no dejaré de jugar con la *nada* en vacío y acción. Un cuerpo crónico que *nada* busca hacerse de ese otro sentido de la palabra y desaparecer en ella –para hacerse nada nadando; para nadar hacia la nada; para invocarse en nada al nado, se nada en la nada y así, *ahí*, se vence el dolor, se restituye en nada. El cuerpo se esconde y le enseña a la nada su faz en la imagen acuosa de su pasado (recordemos a Fathy sobre la foto de la hermana muerta: “la blandiríamos en la faz de la nada cuando nos pidiera que le devolviéramos su nada”).

364 se borra también en el agua, entregada como ofrenda, en secreto, escritura confesada; mis palabras se hacen agua en la literalidad de su acontecer físico inmerso desde que el cuerpo doliente nada como condición diaria para soportar el tiempo sumado de la escritura, el tiempo del cuerpo sentado que hace por inclinarse.

¿Pero es sólo ésta la relación desaparecida entre la escritura y el agua? De sobra (en resto) sabemos que no. Su relación rizomática y enraizada subvierte y se filia sobre una larga tradición que otro ha señalado mucho mejor que yo en el cuerpo que llora. Desobedeciendo (como quien deja de escuchar) el camino marcado para decir una genealogía del cuerpo ciego en la historia del dibujo, Derrida termina, originario, sobre el cuerpo en lágrimas. Esa mirada que, nublada de ver, vertida en llanto, anegada de visión y agua, se entrega implorando, sin saber, para decir *finalmente* que cree.⁴⁶ Hacer venir a los ojos el agua, escribía entonces el argelino...

Hemos mencionado antes que cuando se vive con dolor crónico neuropático se prescribe la natación como único ejercicio permitido. Hacerlo resulta al principio tremendamente doloroso. Después de dos cirugías se requieren muchos meses de caminar lentamente dentro del agua para aprender a entender y mediar la fuerza que sobre ella ejerce el cuerpo. Para poder hacerse acuosamente dialéctico se ha de conocer también la fuerza que tiene el cuerpo para responderle, pues es sobre todo un

46 No debe dejarse fuera esa conclusión ciega que hubo anunciado antes de terminar su conversación imaginaria "Lágrimas que ven... Tú crees? / Yo no lo sé; uno tiene que creer...". Derrida. *Memoirs of the Blind. Op. cit.* p. 129.

estado de negociación de masas y desplazamientos lo que está en juego cuando un cuerpo entra al agua.

Resulta que cuando se tiene que nadar para sobrevivir el paso de las horas que pronto son años se necesita primero ejercitar la confesión como estado penetrable –un cuerpo que entra al agua se desnuda por entero de certezas, confiesa y sucumbe a su fragilidad mientras trata de perder el miedo por dejar ir el eje, el centro, la vertical, el apoyo, esa posibilidad de mantener el equilibrio y la fuerza que requiere (especialmente de la espalda y el abdomen) el estar parado sin caer. El cuerpo que por salvaguarda evita la caída para escapar del daño, dentro del agua se hace consciente de su irrisoria (in)capacidad para mantenerse firme y en certeza; entonces, cuando se sabe a merced, en la nada del que nada, aprende poco a poco a seguir el ritmo de la masa líquida en torno (si se pudiera representar corporalmente el fluir del *dao*, podría sentirse así en el cuerpo).

En un primer contacto, el cuerpo en agua está a la deriva desenlazado incluso de su voluntad; el tremor que con ello viene sólo se irá diluyendo cuando se entienda que está *ahí*,⁴⁷ en esta inestabilidad, la posibilidad –quizá única– para volver (volver sobre uno, sobre el cuerpo en su pasado y sobre el pasado del cuerpo) a moverse *como antes*. Aun si nunca antes se supo nadar, cuando el cuerpo en falla se deja llevar por el agua para aprender a moverse con ella (y no solamente lucha por mantenerse a flote o en contrapeso) recupera su sentido móvil en

47 Ese *ahí* que Derrida (des)marca en la ceniza cuando no es ya huella de nada, no traza más el camino de su rastro. Sobre el nombre ilegible y el rastro perdido de la ceniza se sugiere la lectura de Jacques Derrida. *La difunta ceniza*. Buenos Aires: La Cebra. 2009.

toda potencia, ese cuerpo propio del que escribía Billeter conforme se ejercitaba como cuerpo caligráfico. Revierte pues ese *ahí* desenlazado que supone el estado terminal del cuerpo y del que Derrida escribiera en torno a la ceniza. El cuerpo que *nada* supondría esa “consagración al resto, a la disipación, y ya no es nadie que haya desaparecido [...] solamente su nombre pero ilegible”.⁴⁸ El cuerpo en agua comparte el peligro de confirmar su existir en disgregación; como la ceniza permanece también visible en el camino de su disolución, portando aún su nombre en la nada, un nombre que al juego de sus contornos sucede en su estar inmerso en pérdida de visibilidad, “a menos que sólo trace el perder de la huella que sigue siendo apenas”⁴⁹; a menos que el cuerpo dentro del agua sepa dejarse ir.

Lo que sucede con el cuerpo en el agua es relativamente sencillo de confirmarse y su simbolismo, anclado a la tradición religiosa judeo-cristiana y musulmana, enhebraría sobre ello todas sus lecturas renacidas, purificadoras, salvadoras, bautismales, simbolizaciones inmersas en perdón; siendo que un cuerpo doliente puede llegar a moverse dentro del agua sin cargar más su lastre. Cuando se ha aprendido a nadar con un cuerpo crónico, el cuerpo regresa a sí y de nuevo experimenta lo que parecía ya sobre tierra perdido, olvidado: volver a moverse con una seguridad no forzada. El cuerpo sostenido en la membrana acuosa y dúctil del agua vuelve así a acontecer en *gracia*. Inmerso, se libera de su cronicidad –receptores opioides, rutas neuronales cicladas, zonas de memoria corporal expandidas, sensibilidades saturadas y entumecimientos– todas esas con-

⁴⁸ *Ibid.* p. 21.

⁴⁹ *Ibid.* p. 29.

diciones de negociación operativa sobre las que el cuerpo en falla ha reconstruido su historia se ahogan sobre las primeras brazadas.

¿Acaso resulta más sencillo rendirse al agua, dejar que el cuerpo se suspenda⁵⁰ en ella? Debe ser un asunto de continuidad sensible y discontinuidad respiratoria. Las dos cosas que debe saber quien nada: dejar la piel en el agua y entregar el aire. Lo primero es necesario para olvidar en disolución sus daños; lo segundo hace el ritmo, atemperando el tiempo –crónico antes del agua– que anda el cuerpo hacia su destrucción.

Temporalidad resumida entre pausas como fragmentos, el ritmo del que *nada* encuentra en la composición estructural de este escrito una réplica quizá ya advertida por el lector sobre el sentido deliberadamente inmerso (en inmersión) de las citas. Se entenderá por qué la aparición y sustancia de ellas cuando, lejos de ser utilizadas en su más básica funcionalidad como registros de referencias bibliográficas, hay en ellas el tejido de otras redes de densidad variable sobre las que el texto en cuerpo se mueve entre su lugar *asegurado* y ese otro lugar *en falla*, orillado, al borde de la página, abismado. Siempre obligando al cuerpo-en-respiración a recorrer la dirección del cuello en su caída al fondo de la página para seguir encontrando el decir de las letras; el uso de las citas al hilado de este escrito busca sumergir al cuerpo desde la mirada como se hace en el agua al nado, señalándole direcciones sutiles y pausas como las que

50 Entre el cuerpo y el agua sucede una suspensión de significación extendida, tanto porque puede en ella entregarse a la superficie flotando, en suspensión de sus soportes de apoyo otrora necesarios; como porque su tiempo erguido (con todas las exigencias que ello convoca) suspende su temporalidad; un cuerpo que flota está en pausa, *como si* estuviese desprendido de su peso cotidiano.

368 necesita para soportar el empuje de los ciclos en flotación y avance. La inmersión entre citas contenida en este estudio intenta generar un tiempo en profundidad que haga por devolver a la espalda esa fuerza que aún le queda y que en el agua se atreve a perseguir como si todavía no hubiera sido ya desplazada y atornillada. L5-S1. L5/S1. Dejar que en el cuerpo cuyo flujo cardinal ahora fijo por designio (des)articular se pueda seguir *pozando*, aunque tenga que suceder ahora sobre el eje de inclinación cancelado. Para no perderse a flote sobre el cuerpo del texto, las citas en mi escritura están siempre debajo de su estar *ahí*. Para poder recorrerme en la escritura cuando nado; para que ese lector destinado pueda seguir leyendo en la penetración de mis pequeñas batallas sobre el cuerpo, el agua, la memoria y la palabra.

Escribiendo sobre los ojos que lloran, Derrida aseguraba que al enceguecerse en lágrimas, al velar nuestra propia visión, *implorando* (inclinado en ruego el llanto), es que uno hace algo con sus ojos, hace algo de ellos. Se podría decir que en-llanto el ser vuelve alegórico el mirar de su mirada. Conforme los ojos velan con agua su posibilidad visible, develan su verdad, aquella que destina en ellos el camino de su ser plegaria en espera de la revelación.⁵¹ Incluso si se quisiera desestimar el simbolismo religioso de esta desconstrucción del llanto, resultaría imposible reducirle a una función fisiológica, pues el llanto, como la confesión, anuncia al ser en un estado de crisis en que ambas –el agua y la palabra– se *dan* en un tiempo que subvierte la condena crónica. Reverenciales sus gestos –el de la escritura y

51 “Solamente el hombre sabe cómo ir más allá del ver y del saber [*savoir*], pues sólo él sabe llorar”. Derrida. *Memoirs of the Blind*. *Op. cit.* pp. 123-129.

el cuerpo en llanto— exponen un cuerpo *dado*. ¿Para quién escriben, para quién lloran, para quién se duelen?

Es preciso ahora decirlo. Se escribe, se llora, se duele para un *después* del cuerpo que sin embargo se sabe pasado. En este estado de suspensión del que el cuerpo participa cuando vence lo que aún restaba de sí en resistencia al agua, se avista un cuerpo entre-tiempos que anhela la potencia infinitiva de la escritura mientras comporta la cronicidad desairada de su presente. Tiempo-estado en el que anhela extenderse la espalda para acercarse al canto de un pozo y seguir viendo ese rastro suyo que ya fue dado.⁵²

Seguir escribiendo para ver la desaparición de las palabras brota del mismo germen que animan las brazadas de un cuerpo en pausa doliente; sabiendo que ya antes de buscar su rendición y la *visibilidad* de su permanencia, es un cuerpo dado, aquel que hubo sido entregado sin negociación en un venir no avistado, sin horizonte. Un venir que cayó encima, imprevisto.⁵³ Cuando la falla de cortante germina desde el quiebre acontece

52 No quiero resistir la necesidad de compartir una imagen de otro pozo sobre el que otro cuerpo en duelo se mantuvo a flote en las letras queriendo inclinarse. “Y entonces fui para el pozo, por el tercer viaje de agua... Allí me la encontré: flotando a flor de agua. Y cuando, sin darme cuenta, la golpeé con el fondo del cubo, me contestó con voz atronante, como si hablara desde el último recoveco de una cueva muy honda: ‘Todas’. Y comenzó a repetir lo mismo y lo mismo. Yo traté de sacar a mi madre del pozo. Pero ella no quiso salir. Y, con la cara muy mojada (no sé si por las lágrimas o por el agua), me dijo: ‘Vete, que yo aquí me siento muy cómoda’. Y yo me fui con las latas vacías. Y en cuanto le di la espalda al pozo oí un sollozo muy grande que salía de allá adentro, y me sentí tan triste que di un tropezón y caí al suelo con latas y todo. Me sentí muy triste, pero no quise volver al pozo porque ya ella me había dicho bien claro que la dejara sola. Y seguí con las latas vacías, rumbo al patio de la casa”. Reinaldo Arenas. *Celestino antes del alba*. Barcelona: Tusquets. 2000. pp. 100-103.

53 “Un síntoma, es lo que cae. Lo que nos cae encima verticalmente es lo que hace síntoma”. Derrida. *Decir el acontecimiento, ¿es posible? Op. cit.* p. 102.

en ella esa economía (im)posible del don, pues lleva dentro aquello que le ha convertido en ruina. Ese dolor crónico del que se dice carece ya de función biológica, anuncia la posibilidad –todavía– de vivir la entrega sobre la extensión de su cronicidad.

Pensemos en la hospitalidad desde la mirada desgranada por Derrida, una hospitalidad que no puede acontecer sobre el horizonte (ese mirar lejano en el que nos gusta extender la mirada creyendo asumir algún control sobre lo extendido), siendo que eso que viene –si ha de ser recibido en integridad– no puede verse venir, debe llegarnos sin haberle esperado, sin haberle visto siquiera en silueta a la distancia. Hablábamos también de la repetición que engendra desde esa primera llegada su estar ya siempre, irreversiblemente abierto. Entonces, afirmaba la condición-en-huésped que desde hace años he declarado dentro de mí para el dolor que a diario me visita y que quiero creer que no-diario, todavía, lo veo venir, pasando la vista en vela (y en velo, velando) sobre la certeza diagnosticada de su cronicidad. Dispongo así (pues ha sido dispuesto) que mi cuerpo y mi palabra se ofrezcan ya para siempre hospitalarios. Pareciera que se trata de una sencilla conversión de enunciación: convertir la resistencia en hospitalidad. Trance que desnuda y expone su fragilidad en el intento ejercido del acontecer (in)significante de sus pequeños duelos.

¿Qué son estos duelos? ¿Sobre qué terrenos se han jugado, en qué territorios y temporalidades se ha arriesgado el cuerpo en la escritura sobre los cuerpos que este estudio ha convocado? El duelo en dolor, el duelo de la pérdida, el duelo como enfrentamiento, el duelo en restitución, el duelo como proceso de reconfiguración entre las fronteras de lo irremediable. Duelos

que se han (a)batido entre lo constatativo y lo performativo. Lo que se sabe, lo que se pierde, lo que se piensa, lo que se escribe, se ha puesto todo en duelo y se ha dolido por ello. Y sin embargo es cierta la imposibilidad de la escritura para nombrar el dolor de uno en su confirmación al otro. Después de todas estas palabras me cimbra la certeza de no haber podido decir al otro las condiciones extendidas de mi dolor como cartografía residual, su intensidad y variabilidad de formas, sus múltiples y (a)parecidas estrategias de embestida. Imposible diagramar los bordes de eso que me sigue desbordando; *lo compartible* del dolor está necesariamente *en otro lado*. Así que resulta sólo posible entregarle como se sufre, en duración.

El dolor como la escritura sólo pueden compartirse mientras suceden. Espacialidades *pozadas* de temporalidad exprimida hasta las lágrimas. Duraciones en duelo que desaparecen sobre el rostro reflexivo del agua como nos han develado en su (in)visibilidad los cuerpos-obra de Song Dong y Safaa Fathy.

Es efectivamente indecible el dolor si ha de quererse describir y llamar por nombre propio, pero al contrario de lo que se conforman con decir en común los estudios médicos, antropológicos y filosóficos, el dolor no escapa al lenguaje; escapa a la designación ajena señalada sobre sí como intento de clasificación y apresamiento cognoscible. El cuerpo en dolor no escapa de la duración asignada de su palabra, sino que *sucede en ella* y es en el compartir de su duración, en su experiencia encarnizada en la escritura como puede desplegarse su decir, en acontecer, en la integridad de causas y consecuencias que sobre la significación de su enunciado sólo pueden compartirse, entregarse, en el dar que dura como palabra inclinada. Es un

dar sintomático el del dolor, un dar que acontece secretamente, (des)aparecidamente, como significación indómita en un acontecer que ningún sujeto indolente puede apropiarse si no es acompañando el tiempo de su duración.⁵⁴

Barthes se desplantó ante la vigilia insignificante del cuerpo asumiendo como transparencia infecunda su ser triunfante cuando indoloro. Escribir del cuerpo en duelo cuando se habita un cuerpo-pozo es participar de esa promesa del acontecimiento en su singularidad. Excepcionalidad del acontecimiento que “no puede dar lugar más que a síntomas. Ello supone no que se renuncie a saber o a filosofar: el saber filosófico acepta esta aporía prometedora que no es simplemente negativa o paralizante”.⁵⁵ El dolor, el duelo, entiendo ya, tampoco hace de su *infructuosidad* parálisis. El tiempo en que se hace obra encuentra cómo hacer de su duración –ese infructuoso estancamiento en que sumerge al cuerpo que lo soporta– todavía estancia narrativa, continuando el lazo con el tiempo antes del dolor, antes del perpetuo duelo.

Hay veces, instantes mínimos casi inadvertibles, en que el dolor se olvida, desaparece, se fuga, casi. En esos breves estados de distensión en que los receptores opioides encuentran silenciado el eco de su dependencia el cuerpo recuerda que hubo, sí, un tiempo antes del dolor. Recuerda que no siempre estuvo condenado a su ser *pozado*. Se puede entonces creer y *caer* en un extraño estado discontinuo, reaparecido. Tiempo engañoso

54 “Propongo esta palabra, síntoma, como otro término más allá del decir verdadero o de la performatividad que produce el acontecimiento. [...] Allí donde el acontecimiento resiste a la información, a la puesta en enunciados teóricos, al hacer saber, el secreto está formando parte”. *Ibid.* p. 101.

55 *Ibid.* p. 102.

es éste, que tiene la suficiente fuerza para desentumecer el recuerdo de un solo golpe.⁵⁶ El cuerpo recuerda su estancia y condiciones antes del agua; antes del conteo en gotas y deja de escribir *como si* estuviera paralizado, para no despertar el rumor. Entonces se da uno cuenta de que el dolor como continuidad es ya un estado de asumido acontecer vital y se hace difícil poder distinguir entre acontecimiento y duración. Ya no es el cuerpo doliente, el tiempo del duelo, lo que acontece. En cambio se asume que debe haber existido ese instante, acaso en el sueño, quizá en la inmersión, cuando el dolor se convirtió en duración plena. Es complejo, si no imposible, asentar un sentido al suceder cuando permanece invicto.

Sobre el tiempo del dolor después de la muerte, Barthes anotaba queriendo entender algo similar: “Hay un tiempo en que la muerte es un *acontecimiento*, una a-ventura, y con ese derecho moviliza, interesa, tiende, activa, tetaniza. Y luego un día, ya no es un acontecimiento sino otra duración, amontonada, insignificante, no narrada, gris”.⁵⁷

Esa pregunta apuntalada sobre la duración se ha mantenido aquí siempre un poco desplazada, pues en el caso de este cuerpo que escribe el duelo anticipado en la palabra está sucediendo mientras se escribe. En este cuerpo inscrito por la presencia insistente del dolor no ha habido una muerte terminal, definitiva; no ha habido esa fatalidad del acontecimiento que gesta el duelo del que duele Barthes. Y sin embargo, en este cuerpo a diario

56 Después de un cierto tiempo de haber empezado el dolor, el cuerpo se da cuenta que fue alcanzado por él también en un solo golpe, en una primera punción que contenía ya el resto al que le reduciría.

57 Barthes. *Diario de duelo*. *Op. cit.* p. 61.

sucede esa misma caducidad irremediable con una (in)visibilidad de intensidad sonora; es la duración de la muerte como estado doliente infinitivo. Dolor. Doler. El quiebre en una letra sola, esa letra única de la que escribió Derrida en su *différance*. En el doler del dolor una letra basta para desplazar el estatuto signado en estado asignado –puesto encima. Un cuerpo aún sin muerte del que se ha de escribir en duelo como escribió Derrida con el cuerpo enfermo; escribiendo desde esa condición corporal quebrada que vivió Barthes entre colapsos respiratorios. El dolor se hace singular e inescapable cuando deviene doler y en el despojo de una sola letra, un mínimo quiebre vertebral, lo puesto encima se vuelve irrenunciable. Doler el dolor es comportar un cuerpo avisado, avistado, diagnosticado. El cuerpo-en-prognosis es uno cuyo duelo se ve venir a diario. Inclemente el juego entre el acontecer y la densidad de su duración.

Es este cuerpo el que aprehende la desaparición de la palabra en un diario de agua como confirmación de su propio acontecer en desaparición consumida. La escritura que desaparece en su duración no es sino el cuerpo que habita el duelo imposible, el duelo (in)móvil que duele la propia finitud y que el rumor del cuerpo confirma en cotidiano. Por ello es que se decide hacer lo que reste para volver a convocar su duración en acontecimiento, de nuevo, a diario, en cada letra, aun sabiendo que volverá a desaparecer y que ese proceso casi invisible, insensible para cualquier otro, consume el tiempo interno singular en el sentir sin tregua mientras se escribe como se extiende el germen doliente abrasivo.

Hacer de la escritura acontecimiento restituido en prueba de esa durabilidad nunca exenta del tiempo vital que da a cam-

bio. Afirmar en conciencia el juego cruel de la moneda falsa. Hacer del cuerpo estancia extendida para la absorción desbordada de la experiencia en el lenguaje es revertir el carácter innarrable del dolor que desgrana el recuerdo en testimonio. Hacer de él algo que pueda darse, para poder decir de nuevo, en cada venida, el *para qué* del dolor; para encontrar la función biológica del *todavía* (y de él, todavía). Asumir la permanencia del dolor en la propiedad del doler no es sino (volver a) sumergir el cuerpo en el agua para reconfigurar desde la profundidad esos avistamientos (des)estancos que hacen posible recordar el tiempo *antes* de la prognosis. Hacerlo por la sola necesidad de recuperar la memoria.

Se ha de dar el cuerpo al duelo en contrapeso, para calibrar la desestructura que se funda en la falla de cortante. Para cerrar el corte con la herida, sobre ella; pues sucede que en su trazo porta el tiempo de su ser cicatrizando. En ello refigura su memoria, para siempre ya indisociable, pues ha confesado su deriva como incapacidad por mantenerse salva, intacta, como los círculos de agua antes, de nuevo, de la superficie calma. Escribir sin dejar rastro sino del proceso en el tiempo que hubo durado el gesto, sólo eso. Mientras el cuerpo dura (y soporta hacerlo) hay memoria. Cuando se es capaz de sostenerse en duración se hace posible encontrar la potencia para hacerse desaparecer y en ese consuelo descorporeizado, disponerse a la palabra, reanimar su acontecer. Es en el espacio donde nuestro cuerpo funda el pozo de su propio decir en dolor donde se abre al otro. Así, ahí, el doler desarticula el dolor como mero síntoma al comprender su integridad como vitalidad irrenunciable. Es suyo un asumir radical que hace por convertir su penetrabilidad en

376 un espacio igualmente injerto dispuesto al albergue reflexivo de aquello que se anuncia en resto.

Desarticular el dolor es atreverse a enunciar el doler del dolor que anuda el cuerpo propio con la paciencia convidada de quien se resta al canto de un pozo hasta verse desaparecer en la (re)integración de los rastros de una presencia, cuyo movimiento antes sano, bien puede ya haber sido sólo imaginado. Recuerdo arrastrado en círculos sobre esa sustancia acuosa que anima en su seno el doble juego del *pharmakon* –cura y veneno– alivio en extinción.⁵⁸ Destinar la escritura al agua es no preguntar más si en el acontecer se pierde o se entrega el aliento; asumir que la distancia entre poseer un cuerpo y pertenecerle es una interrogación abierta que se recorre en cada palabra; confirmar que aun el tiempo del dolor se repliega en la obra de arte cuando ésta se acuerda de animar el reencuentro con el ver-venir de nuestra propia duración.

58 Ese medicamento que ayuda a soportar el dolor extremo, esa sustancia opioide que ofrece al sufrimiento una especie de tregua, ha de tomarse en un conteo (siempre ascendente) de gotas diluidas en un poco de agua. Ese *pharmakon*, líquido y transparente como el agua pero de muy distinta consistencia y efecto, diluye disfrazada su presencia en este cuerpo que espera desaparecer por dentro para empezar a existir, de nuevo, todavía, hacia afuera.