

CUERPO Y LENGUAJE*

Sergio Rojas C.

A partir del descubrimiento de que el poder no es sólo un sistema instituido de dispositivos de represión y control sobre los individuos, sino ante todo un proceso de *producción de subjetividad* (subjetividad que comporta, como un factor constitutivo, un malestar radical —en la neurosis por ejemplo— que reclama “más subjetividad”), el pensamiento crítico se encarga la tarea de articular la trama pre-dada de las relaciones entre los seres humanos y las cosas, como racionalidad inteligible y transformable de “lo práctico inerte” (Sartre). La realidad, pues, como *política de lo real*. Pues la crítica de la hegemonía predominante no sólo ha de demostrar que tal hegemonía existe, sino que su mostración como lógica de lo real es ya un ejercicio crítico fundamental. Para una cierta tradición del pensamiento crítico, si la racionalidad de lo real escapa a la comprensión “inmediata” de las cosas, ello se debería precisamente a que tal racionalidad se despliega en el horizonte de una *totalidad*.

En el marco de este proceso que recorre buena parte del siglo XX, asistimos también a un desplazamiento desde el pensamiento y el discurso crítico hacia la cuestión de los lenguajes críticos. Es decir, surgimiento o aparición del *cuerpo* del pensamiento. No sólo cuestión del sentido del pensamiento, sino también de su inscripción y circulación. El cuerpo del pensamiento como *finitud* del pensamiento.

[Texto leído en el Seminario Internacional: Estéticas y Políticas de la memoria. (El Secreto en Política), realizado en la Casa Central de la Universidad de Chile entre el 16 y el 18 de julio]

El tema de la memoria se ha vuelto recurrente de un tiempo a esta parte. Y es muy probable que esta observación haya sido ya hecha y problematizada en más de una oportunidad a lo largo de este seminario. Pues bien, me pregunto, ¿cómo puede la memoria hacerse *cosa*? ¿Cómo es que la memoria llega a ser un asunto disponible para la reflexión y la discusión? Si, como es verosímil suponer, todo esto implica una peculiar “relación” (y por ende también una escisión) de la subjetividad consigo misma, bajo qué condiciones y circunstancias viene “la memoria” a interpelarnos, como en un reclamo, acaso por el padecimiento de una violenta “falta de memoria”? Pues me parece, en efecto, que la cuestión de la memoria se inscribe en algo así como una *falta*. Entonces, la pregunta por el sentido del protagonismo de la memoria viene a ser la pregunta por esa falta. ¿Qué es lo que (nos) falta [culpa]? y ¿en qué sentido viene a ser precisamente “la memoria” aquello con lo cual nombramos esa falta?

A una primera consideración, se diría que la memoria es algo que nos pasa, dado que tanto la posibilidad de recordar como la de olvidar se nos escapan. Nos pasa que recordamos, nos pasa que olvidamos. La memoria comporta una suerte de pasividad inherente a la finitud humana, en el sentido de que se podría pensar que el sujeto olvida porque es finito, pero también que el sujeto sabe de su finitud precisamente en el olvido. En cualquier caso, la memoria no sería nunca algo totalmente “propio”, pues suele comportarse de un modo que resulta ajeno a toda supuesta soberanía por parte del “sujeto” o de la “conciencia”. Lo que acabamos de decir puede sugerirnos una imagen de la memoria, parafraseando a Mario Perniola, como la de *una cosa que siente*.

Sin embargo, la memoria no llega a ser, obviamente, algo totalmente ajeno a la subjetividad. Podría decirse que se trata de una alteridad alojada en la subjetividad, una peculiar relación con lo otro, una forma de alojar lo otro en uno “mismo”.

Ahora bien, el nombre de esta Mesa y de la que sigue — *Memoria, prácticas estéticas y lenguajes críticos*— propone, así lo entiendo al menos, el hacer cuestión de un cierto estado de cosas.

La asumo como la pregunta por el estatuto de la memoria en el arte (y en el trabajo) de contar con ella. Creo que la pregunta política por el estatuto de la memoria es la pregunta por las condiciones bajo las cuales pudiera ser posible hoy el trabajo de *articular una experiencia*: la experiencia de la dictadura, en el entendido de que tal trabajo crítico tiene lugar problemáticamente en la post-dictadura.

En cierto sentido, podría decirse que la experiencia de la dictadura es no sólo el acontecimiento de una catástrofe en el pasado, sino que implica también una catástrofe en la relación misma del presente —nombrado como *post*— con el pasado, informatizado, metaforizado, cronologizado... *descorporeizado*. Es así, entonces, que la articulación de esa experiencia implica un trabajo con la memoria. Este trabajo tiene el sentido de un hacer algo con “lo que nos pasó”; trabajo de intentar saber, entre otras cosas, qué fue lo que “nos pasó”, cuál es el sujeto de ese “nosotros”. Recuperarse como subjetividad ante el horror y el dolor.

Sin embargo, el problema hoy es que no sólo se trataría de una memoria del pasado (como si el lugar del pasado en el presente fuese la memoria de los sobrevivientes; como si los hechos, las imágenes, las sensaciones y los sentimientos hubiesen quedado ya inscritos y disponibles en la pasividad de esa “cosa sensible” que sería la memoria), sino que una tal memoria pareciera ser ella misma algo pasado, como memorias privadas, memorias interiores. El pasado se ha hecho olvidable, es decir, se va transformando en algo sólo recordable, sólo memorable, sólo memorias (plural) del pasado, sólo *memorias pasadas*. Un pasado que tiende a ser sólo pasado, ya pasado, esto es, sin un presente desde el cual ese pasado se articula políticamente una y otra vez. Así ocurre con aquellos relatos tan bien tramados que olvidamos si lo que narran fue algo que nos ocurrió o que nos contaron o tal vez lo leímos..., olvidamos su cuerpo. Relatos sin experiencia.

Escribe Idelber Avelar a propósito de la narrativa de post-dictadura: se trata de “recuperar la narrabilidad que pudiera reconstruir, restituir, la memoria: la posibilidad de contar historias

podría restaurar la memoria porque la experiencia puede volverse apócrifa, es decir, ser relatada con nombres falsos, como si perteneciera a otro”. Se trataría, entonces de un trabajo de “restitución” de la memoria, pero no sólo en el sentido de articular una historia, sino a la vez y ante todo, de la relación con esa historia. Recién afirmábamos que el trabajo de articulación de la memoria consiste en hacer algo con “lo que nos pasó”. Ahora bien, a propósito de lo que acabamos de decir, cabe pensar que de lo que se trata es de hacer que eso le ocurra precisamente a la subjetividad que hace el trabajo de la articulación. Lo que se nombra como restitución de la memoria consiste, pues, en la articulación de la memoria como experiencia.

El “post” señala el tiempo desde el cual se intenta articular la memoria para narrativizarla. La experiencia no se reduce a las imágenes, sensaciones, etc., “grabadas” en la memoria, sino que consiste en la articulación que se hace *después*, haciéndolas ingresar en una *trama de sentido*. Es precisamente esta producción o edición *a posteriori* de la experiencia la que pone las condiciones para pensar algo así como estéticas y políticas de la memoria. La experiencia no sería contemporánea del acontecimiento que trama estética y políticamente. Pues, en efecto, la articulación es aquí el ingreso del acontecimiento en una historia. La restitución de la memoria como obra es la restitución de una cierta totalidad de sentido a la que denominamos “mundo”. Presentimos la exigencia del *texto de la catástrofe*.

Pero ocurre que así como, según decimos, la memoria no es algo que se encuentre disponible, a no ser como problema, tampoco se hallan simplemente dados los lenguajes y las políticas que habrían de servir a una tal articulación de la relación con el pasado: ¿cómo podría el arte dar cuerpo (inscripción) al acontecimiento de la dictadura, si ésta irrumpe precisamente como una catástrofe en la posibilidad misma de la articulación de la historia?

Podría decirse que el acontecimiento que el arte se encarga articular hoy es algo que le ha acontecido al arte mismo como política de la experiencia. El arte no podría ya contar simplemen-

te una historia y, en consecuencia, *puede* hacerse cargo de esa imposibilidad que lo tensiona entre la obligación y el fracaso. El arte puede dar cuenta de ésta, su propia imposibilidad, como escritura, por ejemplo, de “frases incompletas” (G. Díaz). Esto implicará, según suele decirse, y no sin razón, un cierto “ensimismamiento” del arte hoy. Cierto. Sin embargo, en la medida en que podemos pensar esa imposibilidad como siendo constitutiva del tiempo de post dictadura (entre otras cosas, como imposibilidad de reconocerse en el pasado inmediato), dicho “ensimismamiento” entra en relación con el ensimismamiento generalizado de un tiempo que carece de palabras para nombrar su pasado reciente o para reconocerse en él. Faltan las palabras, acaso sea porque lo que ha de nombrarse es la falta misma: *la desaparición*.

El trabajo con la memoria no tiene entonces el sentido de una “restitución”, si se entiende por tal simplemente la restitución diferida de una “presencia”, sino que se trata más bien de la inscripción, en el presente, del acontecimiento de la desaparición. Inscripción de la falta en el presente.

Ahora bien, no hay cuerpo para esa inscripción, al menos no sin que se produzca, como de inmediato, el efecto de una restitución-reparación. Como dice Abelar: “Mientras el boom [literario latinoamericano, obviamente] narraba el singular poder de la literatura para presentar una síntesis nacional o continental, las alegorías de la dictadura [en cambio] no narran otra cosa que su impotencia para leer su objeto”. Se hace necesario, pues un lenguaje de la falta, un lenguaje de la no-plenitud, no sólo de la incompletud, sino también de la ausencia. El rendimiento de tal lenguaje, en la medida en que realiza una operación de *textualización* del presente (una lectura de la “realidad” de las cosas), es decir, en la medida en que hace ingresar a las cosas en el lenguaje, podrá ser considerado crítico. Esto no significa articular simplemente el mundo desde una “interpretación”, hacer de la realidad una fábula y pretender entregar esa especie de mensaje o información; a saber: que no existe ya la realidad, que las cosas han perdido toda gravedad y que sólo han quedado las fábulas.

Nos encontramos por ejemplo, con respecto a este punto, con eso que algunos autores denominan críticamente la “pantextualización”, fenómeno que de alguna manera se relaciona políticamente con las ficciones circulantes en la época del mercado global; historias completas, con su “Erase una vez”, su “Y entonces” y su “Y a sí fue como”; historias metafóricas, imágenes trocadas en imágenes, relatos trocados en relatos, como memorias posibles de un alguien posible que pudo ser cualquiera; *escisión absoluta entre sentido y fatalidad*. Como dice Eduardo Grüner: “se corre el riesgo de entrar en connivencia objetiva con la noción generalizada de que el universo sangriento y desgarrado en el que vivimos es una pura ficción, un mero simulacro [...] por el cual se elimina [...] la diferencia, el conflicto entre realidad y representación”.

Por el contrario, digo, interesa en este punto la puesta en juego de cierto lenguaje que, si bien pone las condiciones para una textualización de “la realidad”, exhibe al mismo tiempo la no plenitud de la imagen, la no plenitud del relato, por cuanto permanece remitido a un afuera, una alteridad con respecto al lenguaje, un resto imposible de hacer ingresar al lenguaje en su formalidad. Ese resto es precisamente aquello nos ha conducido al lenguaje, aquello que nos obliga a la articulación de las cosas, en una operación muy compleja que obedece a la necesidad de hacer ingresar las cosas en el lenguaje para poder saber algo acerca de ellas.

La obra que, poniendo las condiciones formales para que sea posible llevar a cabo relaciones de interpretación y de textualización, exhibe a la vez las operaciones de las cuales se sirve para tal fin, tiene como rendimiento lo que podríamos denominar una *materialización del sentido*. No se trata de dos “niveles de lectura”, como de interpretación, sino de la exhibición del *trabajo de construcción del sentido*. Este procedimiento puede ser entendido como un trabajo crítico de desmantelamiento de la metáfora, por cuanto lo que comparece allí, en la obra, como imagen, no es una imagen, lo que se articula como relato, no es un relato, sino que ha sido traído a la imagen, ha sido traído al relato. La obra se

constituye entonces como el cuerpo de una obligación y de un fracaso. De esta manera, la obra resiste a esa suave conciliación que significa la estetización del horror y del absurdo del mundo. De esto habla Adorno cuando, a propósito de la obra de Kafka, se refiere a “la humillante condición a la que ha sido reducida, convertida en oficina de informaciones acerca de la condición humana”. Ahora bien, con respecto a la cuestión de la memoria, el mercado puede hacer de ella una verdadera golosina, no sólo porque la memoria puede llegar a ser un bien de consumo, uno más, sino porque el mercado debe ajustar permanentemente cuentas con el pasado, como si se asumiera que *tener un pasado es tener deudas*, y, claro, el mercado no puede tenerlas. “La memoria del mercado —escribe Abelar— pretende pensar el pasado en una operación sustitutiva sin restos. Es decir, concibe el pasado como tiempo vacío y homogéneo, y el presente como mera transición. La relación de la memoria del mercado con su objeto tendería a ser, entonces, simbólico totalizante”.

En el marco de la crisis de los universalismos y de la misma categoría de totalidad, el dismantelamiento de la metáfora (entendida ésta, como lo venimos sugiriendo, como la subsunción total del hecho en la imagen que lo inscribe y lo pone a circular sin roce, tornándolo absolutamente legible), el dismantelamiento de la metáfora digo, consistiría en algo así como *hacer fallar el sentido*. Mientras que la tarea de “interpretar” se desarrolla necesariamente en el horizonte de una cierta totalidad que, como totalidad de sentido, está desde un comienzo orientada a cerrarse sobre sí misma, y en donde el intérprete se constituye en autor de una lectura (recuperación del habla), el nivel de las operaciones que exhibe el cuerpo mismo de la obra, abre el texto, lo vehicula hacia otros lugares, hacia otras operaciones, lo pone en relación con escenas, funciones, etc., cuyas densidades y locaciones parecían fuera del texto (como si hubiesen sido simple fatalidad, ruido o la fisiología del “mundo”). Es decir, el nivel de las operaciones no llega nunca a ser algo absolutamente otro que el sentido, sino que produce un efecto contaminante, poniendo al texto en relación con dispositivos y prácticas que se extienden, se ramifi-

can y complican, sin solución de continuidad. Exhibe, pues, su trabajo como un trabajo político de descentramiento de la realidad. Si todo puede ser texto, entonces todo es real.

Entonces, el cuerpo de la obra pone al texto en relación con la posibilidad operacional de otros textos, de saber acerca de otras cosas en una misma trama. Si la interpretación está animada por el afán de recuperar el habla, podría decirse, extremando la figura, que la pregunta por la operación pasa en su desarrollo por la *recuperación del silencio*, de la falta de palabras; mas no el silencio como plenitud de origen, sino como el silencio de haberse quedado, un día, sin palabras, sin saber las palabras que faltan. Silencio del sobreviviente: “¿No se notó acaso —escribe Benjamin— que la gente volvía enmudecida del campo de batalla? En lugar de retornar más ricos en experiencias comunicables, volvían empobrecidos”. Entonces, de la experiencia ha de ser *posible* hablar.

Todo lo que está allí, está todavía en lugar de otra cosa, las palabras están en lugar de algo que es anterior a las palabras, de algo que acaso sólo puede ser *anterior*; de algo que sólo puede faltar, entre nosotros, por las palabras que han fracasado en nombrarlo.