



La escritura y el fuera de sí¹

Ana Kiffer²

Traducción de María Florencia Donadi³

Un aveugle ne mettra pas l'âme dans la glande pinéale. L'âme se trouve où il sent, où le vivant se mobilise au contact de monde réel. Descartes considérait comme centre ce qui vient de la tête et en cela privilégie la vue. Mais le rôle du centre ne peut supprimer que la sensibilité est à l'oeuvre dans les organes périphériques. L'espace n'est pas que visuel⁴.

Bernard Andrieu

Este texto, nacido de una serie de imposibles, buscará ser un sistema móvil y provisorio de anotaciones en torno a la noción de escritura y sus relaciones con un modo discursivo formulado bajo la égida de un "fuera de sí". Intentaremos esbozar fragmentos de lecturas, sin perder de vista el contexto en que cada uno de ellos se inserta, y pensar, sobre todo, en las transformaciones sufridas por esa noción en el pensamiento de los últimos 50 años.

¹ Artículo publicado originalmente en el libro organizado por Ana Paula Kiffer y Florencia Garramuño, *Expansões contemporâneas: literatura e outras formas*, Belo Horizonte, Editora UFMG, 2014.

² **Ana Kiffer** es Profesora en el Programa de Posgrado en Literatura, Cultura y Contemporaneidad de la Pontificia Universidad Católica de Rio de Janeiro (PUC-Rio). Investiga desde hace más de diez años las relaciones entre corporalidad y escritura. Actualmente desarrolla una investigación sobre la escritura de cuadernos. Es especialista y traductora en Brasil de la obra de Antonin Artaud.

³ **María Florencia Donadi** es Profesora y Licenciada en Letras Modernas por la Universidad Nacional de Córdoba. Doctoranda en Letras de la Facultad de Filosofía y Humanidades de Universidad Nacional de Córdoba, Argentina. Becaria del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Miembro del equipo de investigación "Territorios del presente: espacialidades y temporalidades en las escrituras latinoamericanas (1990-2010)".

⁴ "Un ciego no pondrá el alma en la glándula pineal. El alma se encuentra donde él siente, donde lo vivo se moviliza al contacto con el mundo real. Descartes consideraba como centro lo que viene de la cabeza y que privilegia la vista. Pero el rol del centro no puede suprimir que la sensibilidad obra en los órganos periféricos. El espacio no es únicamente visual" (Bernard Andrieu).

Roland Barthes, en un texto de 1973, retoma, al repensar su propia trayectoria, la noción de escritura:

El primer objeto que encontré en mi trabajo anterior fue la escritura; pero entonces entendía esa palabra en un sentido metafórico: era para mí una variedad del estilo literario, su versión [...] colectiva, el conjunto de los rasgos del lenguaje a través de los cuales un escritor asume la responsabilidad histórica de su forma y se une mediante su trabajo verbal a cierta ideología del lenguaje⁵.

Nadie mejor que el propio autor resumiría la empresa histórica de *El grado cero de la escritura*, libro de un joven Roland Barthes que provocó un viraje en el debate intelectual francés de la época, centrado hasta entonces en la figura de Jean-Paul Sartre y su noción de literatura comprometida. A mi entender, Barthes no abandonará esa visión *metafórica* de la escritura (¿sería posible hacerlo?), no obstante lo cual –y ese texto de 1973 lo demuestra– el autor dirige la mirada, en un contexto en el que no por casualidad la corporalidad adquiere presencia en importantes estratos discursivos de la sociedad, hacia una visión de la escritura que, según él, “se acerca al sentido 'manual' de la palabra”⁶. Ese sentido, sería importante observar, a pesar de reinscribir la noción de escritura en el interior de las conocidas dicotomías entre lo intelectual y lo manual, lo metafórico y lo literal, lo espiritual y lo corporal, deja entrever, al menos para nuestros cansados ojos de hoy, salidas interesantes que no se pueden pasar por alto. La primera de ellas será la que implicará escritura y gesto:

Para el padre Jacques van Ginneken, jesuita, el primer lenguaje de la humanidad fue un lenguaje de gestos; [...] [para él] la promoción de la vocal en el lenguaje [...] y la aparición de la escritura se situarían entre la era de los gestos y la de los clics; dicho de otro modo (una proposición desorbitada), *la escritura sería anterior al lenguaje oral*⁷.

Aquí nos interesa menos el contenido histórico del discurso de Barthes que aquello que de ese contenido se desprende como potencialidad en torno a la noción de escritura. Del gesto, por consiguiente, no nos interesa su anterioridad o posterioridad, sino la posibilidad que inaugura de romper la dicotomía entre lo oral y lo escrito. Dicho de otro

⁵ Roland Barthes, *Variações sobre a escrita*, en *Inéditos 1 – Teoria*, São Paulo, Martins Fontes, 2004, p. 174.

Nota del traductor: En este texto, tomo las citas de Barthes de la edición ya existente en español: Roland Barthes, *Variaciones sobre la escritura*, Buenos Aires, Paidós, 2007, p. 87. Traducción de Enrique Folch González.

⁶ Me alejo en este caso de la traducción de Paidós para mantener el hilo escriturario que convoca la traducción brasileña tomada por Kiffer y conservo el uso del impersonal.

⁷ Roland Barthes, *Variaciones sobre la escritura*, p. 100. El destacado es de la autora.

modo: la potencialidad de una escritura que ya no se oponga a la oralidad es lo que la escritura como gesto posibilita. Rancière, 20 años después de Barthes, desarrolla el mismo tema en el ya famoso libro *Políticas de la escritura*⁸. Pero el propio Barthes no deja de sacar algunas conclusiones de esa nueva potencialidad:

[...] no es necesario hacer descender la escritura del habla (según el mito científico de la "transcripción") para descubrir las dos coordenadas del lenguaje: el paradigma y el sintagma. La separación está en otro lugar: allí donde podemos oponer sintagmas lineales (escritura y palabras) y sintagmas radiales (en las figuraciones rupestres, en la pintura y en las historietas) [y en algunas escrituras contemporáneas, como se verá luego]⁹.

Se ve aquí que Barthes ya busca explorar –a través del carácter manual de la escritura– nuevas formas de su realización que escaparían al funcionamiento dicotómico del pensamiento estructuralista que aún regía sus reflexiones sobre el lenguaje en 1973. Sintagmas radiales o rizomáticos que Barthes observaba en la escritura de historietas, en murales o, igualmente, en la pintura, dejan entrever esa proliferación escrituraria que hará de la actividad de escritura un pasaje incesante entre regímenes heterogéneos, sea al interior de las artes –imagen, dibujo, máquina, mano, letra, palabra, trazo, poesía, etc.– sea entre distintos segmentos de campos discursivos.

Una segunda y última instancia a destacar, en el ámbito de lo que por ahora nos interesa discutir con el texto de Barthes, parte de la siguiente reflexión:

[...] en estranguelo (antigua escritura siria), el escriba va de arriba abajo, pero, para leer el manuscrito, hay que girarlo 90 grados hacia la derecha y leer horizontalmente: [...] el cuerpo del lector no es el cuerpo del escritor; uno *da la vuelta* al otro; tal vez ésta sea la regla secreta de toda escritura: la "comunicación" pasa por un *reverso*"¹⁰.

Notemos la riqueza de esa indicación: en primer lugar, lo que la actividad de escritura exigiría del escriba en términos corporales y, aún más allá, la alteración misma de la lógica lineal que caracterizaría lo propio de la actividad escrituraria y lectora. En segundo lugar, la *hiancia* que se establece entre el cuerpo que escribe y el cuerpo que lee. En tercer lugar, la metamorfosis que esa *hiancia* exige para salir de un cuerpo escriturario y adentrarse en un cuerpo lector. Por último, la intervención propiamente barthesiana sobre

⁸ Jacques Rancière, *Políticas da escrita*, Rio de Janeiro, Editora 34, 1995.

⁹ Barthes, p. 109.

¹⁰ Barthes, p. 134. Las comillas y cursivas pertenecen al original.

el contenido histórico relativo a la escritura siria, a saber: la deconstrucción del mito “comunicacional” de toda y cualquier escritura.

Nos interesa especialmente esa metamorfosis de los cuerpos a través de las escrituras. Sobre este tema venimos trabajando hace bastante tiempo. La noción misma de “fuera de sí”, título de este trabajo y, asimismo, concepto presente en las investigaciones que venimos desarrollando durante los últimos diez años, está atravesada por ese “reverso”, para usar las palabras de Barthes. Si por un lado estar “fuera de sí” expresa una exacerbación de las intensidades afectivas y, por consiguiente, corpóreas, por otro, esa misma noción evoca un cierto desplazamiento o, aún más, una profunda disociación entre un “yo mismo” y algo fuera de él.

Se podría decir, asumiendo hasta cierto punto la hipótesis propuesta por Evelyne Grossman en *L'angoisse de penser*, que:

Es posible que con Blanchot, así como con muchos otros escritores modernos, leer requiera menos captación imaginaria y más nuestra capacidad de soportar los efectos de los afectos más o menos violentos, desestructurantes, que el texto ejerce sobre nosotros. En otros términos, se trata de que el lector sea capaz de no resistir los efectos transferenciales reales que ejerce sobre él la escritura o, mejor aún, de ser capaz de cierta actitud disociativa –cualidad requerida, como se sabe, de todo analista y de todo analizado¹¹.

Evelyne Grossman destaca que la relación con la escritura es una relación disociativa. Si reuniéramos esa afirmación con la contribución de Barthes, deberíamos advertir que tanto autor como lector atraviesan esa mutación corporal a través del proceso de escritura/lectura. La paradójica noción de “fuera de sí” encuentra aquí su propia condición de posibilidad; al dejar de ser un juicio moral o imaginario sobre aquél que pierde la razón en estado de furia, el “fuera de sí” obtiene a través de la escritura esa emancipación: estar habitado por el afuera o escribir como proceso de experiencia del desamparo subjetivo es lo que muchas experiencias artísticas modernas y contemporáneas nos proponen. No está muy lejos de esa experiencia Marguerite Duras cuando describe la invención de sus personajes: “Entonces ellas me vienen de otra parte [...] La pretensión es creerse solo ante la hoja mientras todo nos sucede de todos lados. [...] eso nos sucede del exterior”. Más adelante:

Es sin duda el estado que intento alcanzar cuando escribo; un estado de escucha extremadamente intenso, pero del exterior. Cuando las personas que escriben

¹¹ Evelyne Grossman, *L'angoisse de penser*, Paris, Editions de Minuit, 2008, p. 144.

dicen: cuando se escribe se está concentrado, yo diría: no, cuando escribo tengo la sensación de estar en un estado de extrema desconcentración, no me poseo en absoluto [...] tengo la cabeza agujereada¹².

La cabeza agujereada, perforada, traspasada, de Duras no deja de remitir a esa experiencia de disyunción del cuerpo, a ese estado de desposesión que permite entrever una experiencia corporal distante de aquella que funda y une cuerpo e identidad en una sola y misma serie, en una sola y misma figura humana¹³. Son otras corporalidades, por lo tanto, las que reivindica la escritura como práctica o escena de un estar “fuera de sí”.

Sin embargo, mucho antes que Duras, la escritura de los *Cuadernos*, de Antonin Artaud, ya había inventado otro comportamiento para las palabras al exigir, a través de un nuevo modo de decir la creación, “nuevos cuerpos de sensibilidad”¹⁴. En trabajos anteriores hemos desarrollado la relación plástica del trazo con la figuración poética de las palabras¹⁵. Asimismo, fue imposible no observar la incesante producción de figuras puntiagudas y de cajas y cubos como mutaciones de ese cuerpo que, al hacerse cuerpos escritos, se transforma en máquinas perforantes y máquinas de “soplo”¹⁶ capaces de inscribir, rasgar, cortar el absceso de y en el lenguaje. Máquinas de soplo que buscaban esa sensación vibrátil en la experiencia de la escritura y de la lectura. Procedimientos que, por consiguiente, incitaban a crear, según el autor, la experiencia de un “lenguaje rayo”¹⁷. Agenciamiento o no de cuerpos sin órganos, como quiso Artaud y, posteriormente, Deleuze

¹² Marguerite Duras y Michelle Porte, *Les lieux de Marguerite Duras. Interviews*, Paris, Minuit, 2012, p. 98.

¹³ Sabemos, desde la teoría freudiana, que la unificación de la imago corporal corresponde al “fenómeno” que forjaría una primera “identidad” o “yo” en la primera infancia. Sin embargo, la descripción del cuerpo como unidad o unificación es muy anterior y puede ser observada ya en las definiciones de lo “bello” que pueblan la Grecia Antigua. También se debería observar cómo toda y cualquier salida de esa unidad corporal fue percibida en muchos períodos como algo amenazador. Muchos relatos medievales alertan sobre los peligros de la “deformación” del cuerpo, frecuentemente representados mediante dos cabezas, cuatro brazos o como gemelos siameses, los cuales enfrentaban la unidad corporal y el ideal de perfección acuñado en la Antigüedad.

¹⁴ Hoy encontramos algunas publicaciones en Francia que se propusieron no pasar por alto el trazo plástico y escrito de los *Cuadernos* de Artaud. Entre ellas destacamos: Antonin Artaud, *50 dessins pour assassiner la magie*, edición y organización de Evelyne Grossman, París, Gallimard, 2004.

¹⁵ Ver, por ejemplo, Ana Kiffer, “Limites da escrita ou como fazer da escrita uma plástica poética”, *Alea*, v. 10, n. 2, p. 212-227, jul/diez. 2008.

¹⁶ N.de T. La autora se refiere aquí al término utilizado por Artaud en los *Cuadernos de Rodez*. En las traducciones al español se ha utilizado la palabra “soplo” y es la opción que seguimos aquí.

¹⁷ Antonin Artaud. *Œuvres sur papier*, Musée Cantini, 17 juin-17 sept. 1995.

y Guattari¹⁸, lo más importante nos parece ser la notación sonora, vibrátil, táctil que esa escritura pretende asumir. Nuevos cuerpos de sensibilidad exigen, ciertamente, una alteración en la organización de los sentidos, como hemos venido insistiendo. Evelyn Grossman resalta:

[...] para el escritor ya no se trata de anotar sus pensamientos para fijarlos en un cuaderno, sino de inventar un soporte suficientemente móvil y plástico, un sutil *subjectil*¹⁹. como él dijo, para que las frases inscritas puedan ser a todo momento retomadas, puestas nuevamente en movimiento, entrando en otro conjunto de fragmentos movientes²⁰.

La crítica nos alerta sobre una importante transformación: el cuaderno del autor comienza a aproximarse más a las experiencias de los cuadernos de artistas sin, sin embargo, transformarse en ello. Estamos aún dentro de un régimen de producción de discurso de y a través de la escritura. Pero la escritura se salió de sí misma, abandonó su identidad fijadora para transformarse en un procedimiento móvil, vibrátil y, sobre todo, para Artaud, en algo que pudiese rehacer su propio cuerpo, éste también enfermo, desalojado y desposeído de "sí mismo". Evelyn ha venido insistiendo en el poder de rasgar, en la violencia disruptiva de esas experiencias de escritura/lectura. O, como ya había dicho Maurice Blanchot, "El juego de la etimología corriente [que] hace de la escritura un movimiento cortante, una desgarradura, una crisis [...] es simplemente el recuerdo del instrumento propio del escribir que también fuera propio de la incisión: el estilete"²¹.

Me gustaría aquí, si bien no discordar de esa hipótesis, sí proponer un desplazamiento, un paso al costado. Ese paso podría indicar que muchas de esas escrituras "desestructuradas" y "desestructurantes", como quiere Evelyn Grossman, buscaban modos de relacionarse críticamente con los proyectos de reconstrucción de la humanidad a partir de la posguerra. Sería necesario decir, además, que este paso al costado sólo es posible porque tanto los grandes bloques teóricos como los grandes movimientos estéticos desaparecieron de la escena contemporánea, sin dejar un vacío, pero abriendo la

¹⁸ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*. 2. *Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Minuit, 1980. Hay traducción al español como *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-textos, 1988. Traducción de José Vázquez Pérez.

¹⁹ N. de T. "Subjectil" es un término utilizado por Artaud en varias oportunidades: en carta a André Rolland de Renéville (en 1932), en otra dirigida al Dr. Dequecker (1946) y en sus notas realizadas durante su residencia en Ville-Evrard. Jacques Derrida dedica varios ensayos a Artaud y se detiene especialmente en el concepto de "subjectil", como en "*Forcener le subjectile*" de 1986.

²⁰ Evelyn Grossman, *Préface*, en Antonin Artaud, *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2014, p.14.

²¹ Maurice Blanchot, *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 39.

N. de T. Seguimos la traducción al español de *El diálogo inconcluso*, Caracas, Monte Ávila, 1993, p. 64.

posibilidad misma de un ejercicio crítico que se apegue menos a las grandes duraciones que intentaban abordar a los autores anteriores, citados hasta aquí. Por grandes duraciones nos referimos no exactamente a su carácter cronológico e histórico (aunque también se puedan señalar varias cuestiones al respecto), sino, sobre todo, a las categorías universalistas que sostuvieron el armazón de esos discursos. Muchos “siempre” y muchos “nunca” en torno a nociones tales como “lenguaje”, “escritura”, “sujeto” fueron abundantes en las teorías estructuralistas, así como en determinadas corrientes psicoanalíticas y, por qué no decirlo, en la investidura ora heroica ora suicida que los mismos artistas revistieron con sus obras, entre ellos Artaud, pero también Blanchot o la misma Marguerite Duras. Es por eso que podemos decir hoy que esa relación “intrínseca” entre la escritura y lo móvil, vibrátil, táctil, no se dará “siempre” a través de un vínculo “desestructurante”, violento, dilacerante, como sugiere Evelyne Grossman en la estela de Artaud y Blanchot. La noción misma de estructura –aun cuando todavía aparece insistentemente en nuestras visiones de mundo– ya no da cuenta de lo que nos sucede hoy.

Si los *Cuadernos* de Artaud, en su propio carácter asilar, funcionaron como testimonio y efecto de la barbarie de la Segunda Guerra y, en ese sentido, no podían dejar de inscribir a la escritura como recuerdo etimológico de aquel acto/palabra cruel –y rasgar y cortar la propia carne–, hoy difícilmente encontraremos ese cuerpo heroico y glorioso que se ofrece como testigo de su propia palabra.

De manera diferente, aunque en un desplazamiento que continúa esa escritura como crisis y desgarradura, se inscriben también muchas de las imágenes gritadas del cine de Glauber Rocha. Su crítica delirante no dejó de observar con mucha lucidez ese desamparo que sostiene, al mismo tiempo en que pone en suspenso, la subjetividad del propio artista: en este caso el artista latinoamericano y su sumisión a otra barbarie, la de los regímenes totalitarios que asolaron estas tierras en las décadas de 1960 y 1970. Su fin profético en Lisboa²², realizando en su propia carne la estética del hambre, pobre, enfermo y miserable en Europa, permite entrever de modo contundente esa *escritura más que*

²² Hemos desarrollado esta hipótesis en el texto titulado “Fome e revolução: Josué de Castro e Glauber Rocha”, en Izabel Margato y Renato Cordeiro Gomes (org.), *Literatura e revolução*, Belo Horizonte, Editora da UFMG, 2011, p. 87-101.

escritura de la que hablaba Rancière²³, y que hemos ido bordeando aquí, a saber: un cuerpo que se entrega para confirmar una escritura.

Cuando vemos las experiencias performáticas del cuerpo en movimiento de algunas obras de Hélio Oiticica²⁴, sobre todo en sus *Parangolés*, o en la performance *Corpo coletivo*, de Lygia Clark²⁵, vemos, de manera casi paradigmática, la pregnancia en torno a ese cuerpo glorioso, al que al fin y al cabo se ofrecen –sea como dolor o sea como éxtasis– muchas de esas manifestaciones dilacerantes o “desestructurantes” del arte de posguerra hasta más o menos los años 1960 y 1970. Además, dolor y éxtasis son un par fundamental para una estética del “fuera de sí”. No por casualidad muchos de esos autores aquí citados flirtearon con la mística medieval. O de ella hicieron una lectura muy particular.

Es cierto que ese cuerpo extático no es el mismo en Artaud, Glauber, Oiticica o Clark. Y, por favor, que se entienda: no es a eso a lo que nos referimos. No obstante, una serie los liga sin excluir la multiplicidad de sus diferencias. Esa serie, y es lo que venimos intentando decir, si por un lado liberó a la escritura de su carácter fijador, inmóvil, de sus tendencias imaginarias, por otro, no la liberó de su apuesta por una “eternidad”. En Artaud, esa manifestación es flagrante, y la lectura de Grossman confirma ese carácter: “El texto no tiene ni comienzo ni fin. Dicho de otro modo: ni nacimiento ni muerte. ‘Yo jamás nací’, repite él desde Rodez y, en consecuencia, no puede morir”, concluye Evelyne Grossman²⁶.

Quisiéramos sugerir, a partir de esta genealogía fragmentada y fragmentaria que hemos realizado hasta aquí, que una estética del “fuera de sí” no se caracterizaría exclusivamente por esa exacerbación de los afectos, que lleva a creer que un cuerpo –sea el del autor, sea el del lector– se entregará como confirmación de la letra muerta o de la escritura huérfana. No nos olvidemos que el “fuera de sí” es antes que nada un desalojar del alma, un paso al costado, un desposeerse que reaparecerá en la escena contemporánea a través de, como dijo Ricardo Basbaum, “una falla de las voces interiores”²⁷. Es interesante reflexionar sobre cómo la literatura se sostiene y se pone en suspenso a partir de lo que fue durante siglos su propio núcleo y una cuestión central: la constitución de voces interiores.

²³ Rancière, *Políticas da escrita*.

²⁴ Imágenes disponibles en:

http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=2020

²⁵ Imágenes disponibles en: <http://www.lygiaclark.org.br/defaultpt.asp>

²⁶ Grossman, *Préface*.

²⁷ Ricardo Basbaum, *Vivência crítica participante*, Archivo PDF, 2011, p. 39.

Al decir eso no podemos negar u olvidar, tampoco, que la construcción artística de esos cuerpos gloriosos o extáticos estableció una base posible de experimentación para que nuevos cuerpos sensibles fuesen creados en el seno del arte y la literatura. La primera, al no tener más obligaciones con el lienzo, con el encuadre, con el marco, conllevó a que saltaran a la vida un sinnúmero de experiencias. La segunda, hasta cierto punto liberada de las estructuras dicotómicas, así como de la linealidad narrativa, condujo a que todo lo que parecía no poder ser dicho allí fuese recorriendo el campo de su experiencia. Asimismo, se debería observar que el entrelazamiento, efecto del mismo desplazamiento o expulsión de sus identidades anteriores, produjo que esos dos campos –literatura y arte– apostaran por nuevos modos de diálogo entre sí. Uno de ellos será a través de la escritura. De qué manera saltará de uno a otro lado esa práctica y cuál será la transformación que sufrirá la escritura son preguntas necesarias para quien se aproxima a experiencias límite entre esos dos campos hoy.

Al respecto, quisiéramos añadir dos fragmentos o hipótesis de lectura, a partir del proyecto de una artista contemporánea, Tatiana Grinberg, sobre quien también venimos trabajando y a cuya obra nos hemos aproximado en nuestras investigaciones, especialmente en el último año y medio.

El proyecto titulado *Placeboo1*²⁸ se expuso entre abril y junio de 2011 en el Museo de Arte Moderno (MAM) de Río de Janeiro con la curaduría de Luis Camillo Osório. Después de muchas conversaciones, encuentros y visitas al MAM, tenemos hoy en nuestras manos el catálogo recientemente publicado, compuesto por fotos y dibujos del proyecto, el texto-plaqueta de la exposición escrito por Camillo Osório, así como una extensa conversación entre la artista, Ricardo Basbaum y Cecília Cotrim. El objeto, fruto del proyecto, es un chip recubierto por un material plástico moldeado con la forma de la cavidad bucal²⁹. Ese chip es, en verdad, un captador: recibe sonido por FM y vibra³⁰. O, como dijo Grinberg, “es un receptor, que transforma esas ondas FM en vibración”³¹. Al ser introducido en el interior de la boca, en contacto con los huesos de los dientes, el chip capta y vibra las ondas sonoras,

²⁸ Ver el blog de la artista en el link: <http://tatianagrinerberg.blogspot.com.br>

²⁹ Para que el lector pueda acceder a las imágenes de este proyecto, así como a los textos que lo componen, de manera completa, recomendamos consultar el blog de la artista en el link citado.

³⁰ Tatiana Grinberg, *Placeboo1*, Río de Janeiro, Automática, 2011, p.48. Catálogo da exposição, 9 abr.-5 jun. 2011, curadoria Luis Camillo Osório, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro.

³¹ *Ibíd.*

permitiendo que quien se lo pruebe oiga fragmentos de entrevistas realizadas por la artista a personas que han pasado por alguna situación de dolor extremo, cirugía o parto, por ejemplo.

De este proyecto y del diálogo de la artista con Cotrim y Basbaum, recientemente publicado en el catálogo de la exposición, relevo dos puntos para concluir este otro diálogo, que este texto se propuso abordar. El primero se refiere a la forma en que Grinberg (entre otros, claramente) desplazará justamente ese cuerpo extático o glorioso que casi todos heredamos de las experiencias artísticas de la segunda mitad del siglo XX, a partir de la relación entre la experiencia del cuerpo y la constitución de mundos o “voces interiores”. Tomemos la instalación *Entre quatro paredes*³², que tuvo lugar originalmente durante una ocupación/performance en un hotel del barrio Lapa, en Río de Janeiro (el LoveStory), y que se incluyó nuevamente en la última exposición en el Museo de Arte Moderno de Río (2011).

Es imposible no advertir la expulsión que sufre el participante de la caja de *Entre quatro paredes*. La posibilidad de entrar se asemeja más bien a una intrusión. El interior no se abre, no acoge, no invita: cerrado, blanco, con luz fría y con algunos espejos reflectores, éste se nos aparece a través de aberturas/agujeros por los cuales se puede “penetrar” partes del cuerpo y, por la percepción que esa penetración provoca, experimentar desplazamientos de ese centro unitario, de ese aglutinar del cuerpo y de la experiencia vivida en la constitución o en el reconocimiento de un “sí mismo”. Se podría decir que la experiencia extática de los *Parangolés* o la de los *Núcleos*, de Oiticica, también buscaba un desplazamiento o proyección de ese mundo interior hacia afuera. Como dijo el propio Hélio, se trataba de una obra de “conquista del exterior”. En cambio, como ha observado Nuno Ramos³³, entre otros, esa conquista cada vez mayor del exterior, en la obra de Hélio, habría terminado creando un inmenso interior. Ese deseo cada vez mayor de hacer aparecer en la obra la vida, acabó congelando en un espacio específico aquello que sería la apertura y el flujo de la propia relación obra/vida. No me interesa discutir eso aquí. Su hipótesis me parece válida apenas para llamar la atención sobre el hecho de que es otra experiencia del “fuera de sí” la que sucede en los espacios y en las relaciones entre escritura y arte hoy.

³² Imagen disponible en: <http://tatianagringer.blogspot.com.br>

³³ Consultar el texto de Nuno Ramos titulado “A espera de um sol interno (Hélio Oiticica)”, en *Ensaio geral: projetos, roteiros, ensaios, memória*, São Paulo, Globo, 2007, p. 119-144.

Tatiana Grinberg en una entrevista aún inédita que Renato Rezende³⁴ y yo le realizamos, dijo que, en el transcurso de la exposición *Placebo01*, recibió el comentario de una muchacha ciega que “experimentó” la instalación *Entre quatro paredes*. Ese relato puede ayudarnos a concluir nuestra hipótesis. La muchacha, que sufría la privación de uno de sus sentidos, dijo que, al introducir partes de su cuerpo en las aberturas de la caja cerrada, se había sentido como una bailarina danzando sobre una sola pierna. Alteración radical del aparato perceptivo, desequilibrio del cuerpo, ahora reequilibrado en una tenue línea de sensaciones casi imperceptibles, que asocian y desalojan la experiencia subjetiva. Impedir la constitución de una unidad entre cuerpo e identidad, expulsar al yo de su mundo interior, puede ser, como indica Grinberg, una nueva posibilidad de experimentar el adentro y el afuera del mundo al mismo tiempo. En ese sentido, el efecto inmediato es no solamente el borramiento de las fronteras entre dentro y fuera, sino –y sobre todo– el dejar entrever, en el *flash* de una abertura, que tales fronteras, además de móviles, son efectos visuales, sonoros, táctiles, entre muchos otros, de construcciones y deconstrucciones permanentes y aleatorias. O bien, podríamos decir con Andrieu que

las diferencias entre dentro y fuera, entre limpio y sucio, entre masculino y femenino, frente y detrás, natural y artificial no existen más en el cuerpo híbrido: no es que se hayan disuelto en una fusión o confusión de géneros, sino que se tornaron dispositivos operatorios para llegar hasta el otro lado del cuerpo, a esos lugares inéditos que se dan a través de la conciencia experiencial y ya no más sólo a través de categorías de juicio³⁵.

Es justamente en este punto que nos interesa proponer la segunda y última hipótesis acerca de ese mismo trabajo. Esta hipótesis parte de la conversación entre Basbaum, Grinberg y Cotrim editada en el *Catálogo*. Ricardo Basbaum dice:

Algo que he observado son las anotaciones: tus anotaciones de trabajo. Dónde está el límite entre el hecho de que eso sea una anotación privada, como los cuadernos de Hélio (Oiticica), por ejemplo, o que estén hechas para ser expuestas [...]

Responde Grinberg: “Aquí se mezclan...”

Nuevamente Basbaum:

³⁴ Ana Kiffer, Christophe Bident e Renato Rezende (org.), *Experiência e arte contemporânea*, Rio de Janeiro, Editora Circuito, en prensa.

³⁵ Bernard Andrieu, A l'extrémité de son corps, l'extrême?, en *L'art dans tous ses extrêmes*, Paris, Klincksieck, 2012, p. 42.

Hay una mezcla, se nota [...], pero eso tiene que ver con la lógica misma, con toda esa lógica de mundo exterior/interior, espacio privado, espacio público, apertura: ¿dónde está ese límite?

Habla Cecília Cotrim:

El otro día estaba leyendo el texto de Foucault sobre la heterotopía [...] [él] dice que esas oposiciones [exterior/interior, público/privado] continúan vigentes [...], medio residuales [...] y en verdad las que van a contar la historia de ese nuevo espacio que no sabemos bien qué es son estas provocaciones del arte mismo [...] ³⁶.

En ese sentido, parece interesar poco la pregunta sobre dónde está el límite. Es más, podríamos llegar a decir, después de ese puñado fragmentario de experiencias estéticas del “fuera de sí”, que ese límite es lo que, ante todo, no está. Nosotros lo convocamos constantemente, a veces urgentemente, ante la ansiedad de que la falla o algo como la existencia de un “no ser” crezca en el seno del “yo mismo”...

Dicho de otro modo: la pregunta por el límite evoca, como dice Cotrim a partir de Foucault, esa materia residual de las oposiciones que han constituido la forma mayoritaria de acceder al mundo en la cultura occidental. Si antes hubiésemos apostado que ese modo era fundante de un sujeto, que siempre sería el modo de ser de su relación con el lenguaje, con el otro, con el cuerpo, hoy ya no podríamos echar mano de tales afirmaciones.

El debilitamiento del poder de esas afirmaciones nos llevaría tal vez a intentar rehacer la pregunta de Basbaum: ¿estaría esa mezcla de cuaderno de notas público y privado no sólo creando otro espacio –antiresidual–, sino, aún más allá, creando otra escritura que, diferente de los cuadernos de Artaud, no se quiere sempiterna, sino abierta al acontecimiento transitorio de aquel espacio expuesto, tal como un nervio expuesto, una escritura que inscribiese su percedero³⁷ en cada letra? ¿Seríamos hoy efectivamente más aptos para esa entrega a la letra huérfana? ¿A la palabra sin padre transitando por espacios desconocidos, aún innominables? ¿Estaría esa escritura articulándose en otra forma de vínculo ya no dual ni jerarquizante –tal vez rizomática, proliferante– y, en ese sentido, abriendo pasajes, aberturas que ya no son ni dentro ni fuera? ¿Estaría rompiendo la relación que la ha venido acuñando como fijación de un cuerpo: el de la letra, el del trazo, sobre otro

³⁶ Grinberg, Placebo01, p. 44.

³⁷ N. de T. En portugués, la autora elige el adjetivo *perceível*, que significa “sujeto a perecer, a extinguirse” (Diccionario Aurélio) y connota la cualidad de perecer como inminencia contenida, que en español, sin embargo, no se mantiene.

cuerpo: el del papel, la pared o el propio cuerpo...? ¿Estaríamos finalmente frente al acontecimiento de la escritura como inversión de aquello que Artaud y Grossman formularon bajo la égida del "jamás nací, nunca moriré"? ¿La escritura –de modo no metafórico, como sugirió Barthes– nos traería alguna relación viva no sólo con la vida, sino también con la muerte?

Sólo una bailarina ciega travestida de equilibrista escribiría lo efímero de esa danza/escritura con una sola pierna.