

«Muchacha no vayas al bosque»: orientaciones para una literatura en el campo expandido*

Juliana Borrero**

Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia
julianaborrero@gmail.com

Resumen:

En este escrito, producto del proyecto «Ciudad Museo», intento mapear el territorio desconocido y ampliado en que se ha convertido para mí la literatura a partir de la pregunta por el cuerpo: un territorio reestructurado por el contacto con la ciencia cognitiva, las teorías de la incorporación, la fenomenología, el performance, la pedagogía, la danza, la exploración de la escritura desde el cuerpo y lo que aún no está escrito; llamaremos a este territorio, usando un término de Rosalynd Krauss, literatura en el campo expandido. Me interesa explorar de qué manera a partir del estudio de la relación cuerpo y lenguaje, se cuestionan y amplían no sólo los límites del terreno llamado literario, sino que se renuevan las prácticas con las cuales investigamos y creamos literatura y para qué la usamos. Intentaré ubicar estas extensiones de la práctica literaria en un «mapa expandido» que abre espacios como la experimentación con textualidades, la hibridación con otras artes, y la literatura como acontecimiento. Esta es una

* Artículo de reflexión resultado del proyecto de investigación «Ciudad Museo» desarrollado en el 2010 en la ciudad de Tunja por los grupos de investigación Senderos del Lenguaje, Prácticas de Domicilio y Creación y Pedagogía.

** Profesora de la Escuela de Idiomas y la Maestría en Literatura de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia. Miembro del grupo de investigación Senderos del Lenguaje.

invitación a cruzar fronteras, a meternos donde no hemos sido invitados, a circular entre artes y saberes, a vivir la literatura con el cuerpo, en modalidad abierta y en tiempo futuro.

Palabras clave:

Literatura, cuerpo, incorporación, prácticas, campo expandido, acontecimiento

«*Little girl, don't go into the forest*»: orientations for literature in the expanded field

Abstract:

In this article, a product of the Project «Museum-City», I intend to map out the unknown and extended territory that literature has become for me, after coming into contact with the question about the body: a territory restructured by its contact with cognitive science, embodiment theories, phenomenology, performance art, pedagogy, dance, the exploration of writing from the body and what has not yet been written; we will call this territory «literature in the extended field», using Rosalynd Krauss's term. I wish to explore how the study of the relation between body and language, questions and amplifies not only the limits of what we call literature, but also renews the practices by means of which we research and create literature, as well as what we use it for. I will attempt to locate these extensions of literary practice in an «expanded map» that opens such spaces as experimental textualities, hybridation with other arts and literature as an event. This is an invitation to cross boundaries, to go where we have not been invited, to circulate among arts and knowledges, and to live literature with the body, in open modality and future tense.

Key words:

Literature, body, embodiment, expanded field, practices, event.

He aprendido todo de la literatura, a sentir, pensar, imaginar. Pero pareciera que llega un momento histórico o personal después del cual la Literatura misma comienza a sentirse inquieta, ya no le basta el lugar amplio que se ha asignado para ella. Sus acrobacias y transformaciones dentro del libro/lenguaje/poesía que en algún momento parecieron infinitas ya no le bastan. «Ella» se pone encima una inconspicua capa negra (notemos que su sentido de la moda se quedó en el romanticismo) y sale a vagar por el mundo, a donde nadie la reconoce. Entabla diálogo con unos a los que le habían sugerido no acercarse: estudiosos del cerebro; estudiosos del cuerpo; fenomenólogos; bailarines; artistas plásticos que hablan de estéticas relacionales. Los nuevos espacios le parecen fascinantes. Detiene por un momento sus elucubraciones literarias y deja hablar al otro. Aprovechando su anonimidad, se arriesga a aprender cosas nuevas: la literatura estudia danza. Se da cuenta de que su cuerpo literario se ha vuelto tieso y temeroso. Se enamora del silencio; empieza a escribir de otras maneras, con la voz, con el movimiento, con la teoría, con los otros.

Un día levanta la cabeza y se da cuenta de que está perdida; nunca ha sido más feliz. Nunca ha hecho un trabajo más valioso para sus propias preguntas. Qué queda de la literatura: apenas ella misma como método de conocer y comerse el mundo. Apenas ella misma como pregunta; ella misma por desarrollar.

La historia que quiero exponer aquí es la de cómo fue que me perdí en la Literatura; y los fértiles y escarpados caminos que han surgido a partir de allí. Todo esto a partir de un sencillo detonante que ha obligado a reestructurarlo todo: *la pregunta por el cuerpo*. Quiero intentar mapear el territorio desconocido y ampliado en que se ha convertido para mí la literatura—un territorio se ha reestructurado por el contacto con la ciencia cognitiva, la fenomenología, el performance, la pedagogía, la danza, las exploraciones de escritura desde el cuerpo y lo que aún no está escrito—; llamaremos a este territorio, *literatura en el campo*

expandido. Me interesa de qué manera a partir de una experiencia, que es personal, pero también histórica, en tanto que flota en el aire de los tiempos que habitamos, se cuestionan y amplían no sólo los límites del terreno llamado literario, sino que se renuevan las prácticas con las cuales investigamos y creamos literatura, cómo aprendemos de ella, qué hacemos con ella, para qué. Intentaré ubicar estas extensiones de la práctica literaria en un mapa; un mapa que al final tendremos que explotar en función de otros mapas posibles. En últimas ésta es una invitación a cruzar fronteras, a meternos donde no hemos sido invitados, a circular entre artes y saberes, a deambular por el bosque, aferrados a una pregunta que palpita en el cuerpo, no en la racionalidad descorporeizada; avivir la literatura con el cuerpo, en modalidad abierta y en tiempo futuro.

Cómo fue que llegué a este lugar.

Para llegar a este lugar primero hay que perderse.

Todo comienza como un cuento de hadas. La mamá de Caperucita le dice a su hija: «Esta es nuestra casa, esta es la casa de la abuela, lo demás es el bosque. El bosque es amplio, peligroso, es desconocido. Mantente por el camino, así no habrá riesgo que te pierdas. Las instrucciones son sencillas».

Pero Caperucita es una niña inquieta, atravesada por la pregunta de su cuerpo, del Lobo, del camino, y lo que está afuera de él. El bosque se extiende ante sus ojos como una manta de deseo. El bosque la llama; despierta sus sentidos. La voz de su madre se hace cada vez más tenue; y cada vez más insistente la pregunta en su interior. Caperucita, como Eva, es una científica. Desea el conocimiento y no está conforme con el mundo como su madre se lo ha contado...

A ti, chiquilla, latita de leche, latita de miel, pequeña canasta, la experiencia lo demuestra, la historia te promete ese pequeño viaje alimentario, que muy pronto te conduce al lecho del Lobo celoso, tu abuela siempre insaciable [...]

A los hijos del Lobo, la búsqueda, el desierto, el espacio inagotable, desalentador, alentador, la marcha hacia delante. A las hijas de la casera, el extravío en el bosque. Engañada, defraudada, pero bullente de curiosidad. En lugar del gran duelo enigmático con la Esfinge, la interrogación peligrosa dirigida al cuerpo del Lobo: para qué sirve el cuerpo? Los mitos nos hacen polvo. El Logos abre su gran hocico y nos traga.(Cixous, 1995, pp. 28-29)

«*Muchacha, no vayas al bosque*». Una vez ha despertado el recuerdo de los sentidos dormidos estas palabras no significan nada. En el bosque se encuentran frente a frente la pregunta por el Lobo/ Lenguaje/Logos y la pregunta por el Cuerpo: Qué es conocer? Qué es un cuerpo? Qué relación tiene nuestro uso del lenguaje con nuestras formas de conocer? De qué maneras a ella se le ha permitido conocer? Por qué esto no le basta? Qué es lo que el Cuerpo pide? Este enfrentamiento amenaza no sólo su existencia como mujercita en el cuento de hadas de la cultura, sino su sobrevivencia en la academia. Este conflicto/confusión marca su destino en el lenguaje como camino de conocimiento. Su punto de inicio en el camino del conocimiento es no-saber. Debe cerrar los ojos para ver. «No quiero ver lo que se muestra; quiero ver lo que es secreto». (Cixous, 1998, pág. 139)

En *terraincognita*, Caperucita se convierte en cartógrafa. «Siendo la tarea del cartógrafo dar lengua a los afectos que piden pasaje, de él se espera básicamente que esté explorando las intensidades de su tiempo y que, atento a los lenguajes que encuentra, devore los que le parecen elementos posibles para la composición de las cartografías que se hacen necesarias». (Rolnik, 2006, pág. 23) Estar perdido es ser invitado a hacer teoría. «Teoría es siempre cartografía-y siendo así, esta se hace conjuntamente con los paisajes de deseo cuya formación el cartógrafo acompaña». (Rolnik, 2006, pág. 65).

Y el Lobo... es inevitable.

El cuerpo. La pregunta que des-estructura y vuelve a estructurar

«El lenguaje no lo es todo. El lenguaje es apenas una pista del punto en que el ser pierde sus fronteras.»(Spivak, 2000, pág. 169)

No todo es lenguaje. A los amantes del signo que somos los amantes de lenguaje que somos los amantes de la literatura, esta es una afirmación que nos puede dejar profundamente perplejos. Qué es lo que no es lenguaje? Cómo hace presencia en la literatura? Cómo sabemos o hablamos de ello? Qué encontramos donde se disuelven las fronteras del ser? Es preciso volver al cuerpo. El cuerpo como lugar donde se constituye la subjetividad, el cuerpo en su relación con otros cuerpos, el cuerpo en su relación con el mundo.

Es curioso que lo que pareciera ser lo más exterior, lo más visible, lo más expuesto, resulta siendo en realidad lo más oscuro, una verdadera *terraincognita* de la cual no conocemos casi nada, y que sin embargo está perturbadoramente cerca de cada uno de nosotros, en tanto que todos somos cuerpo. La pregunta por el cuerpo está en la raíz de todos los asuntos que nos preocupan: qué es conocer; qué es el arte, cómo y para qué usamos el lenguaje; cómo nos relacionamos; de manera que entrar en esta *terraincognita*, guarda la promesa no sólo de descubrimientos fascinantes, sino de implicaciones revolucionarias. Pero el camino para llegar a esta *terraincognita* es difícil y lleno de obstáculos, pues son incontables e intrincadas las maneras en que la cultura, la política, la educación, la religión, la filosofía y otras han operado para limitar el lugar del cuerpo y su transcendencia.

Alexandre Surrallés, antropólogo, describe la confusa experiencia de abordar el problema del cuerpo como una experiencia espeleológica:

«Abordar el problema de la afectividad¹ es parecido a la exploración de una caverna. El espeleólogo no sabe

¹ La afectividad puede definirse como la cualidad sensitiva de la experiencia. Este concepto ha sido utilizado por la pedagogía, psicología, antropología y otras disciplinas para investigar el cuerpo sensible.

el relieve, la configuración y composición de los espacios que se encontrará más en profundidad. Sin embargo, solo cuenta con un equipo (cuerdas, iluminación, etc.) que le permite avanzar en fases de una longitud determinada. Por supuesto, no sabe qué es lo que la próxima fase le deparará y, lo más importante, cada progresión exige la utilización de unos equipos y una estrategia cuyas características, definidas en función de la naturaleza de los espacios, sólo se deciden en la medida en que avance.» (Surrallés, 2005, p. 13)

Avanza a ciegas, con el propio cuerpo como instrumento sensible; y su método se va creando en la medida en que avanza.

En las últimas décadas ha sido notable el número de artistas e investigadores de diferentes disciplinas que ha comenzado a trabajar sobre el cuerpo y a develar las implicaciones de este trabajo, así como el incremento de eventos y publicaciones académicas dedicadas al cuerpo. Sin embargo, el impacto de estas teorías seguirá siendo marginal hasta que no se entienda de qué manera el cuerpo permea y transforma nuestros modos de conocer; hasta que no sea escuchada esta reflexión en su incidencia para los diferentes campos de conocimiento y formas de conocer. Algunos teóricos trabajan sobre el cuerpo como signo o representación²; sin embargo el foco que aquí me interesa resaltar es el de las teorías del *embodiment* incorporación³.

Las teorías de la incorporación se basan en una comprensión de nosotros mismos como cuerpos

rodeados de otros cuerpos en un mundo/cuerpo en constante auto-creación. Al hablar de cuerpo no estamos hablando de un cuerpo abstracto ni hipotético; tampoco de lo que se hace en un gimnasio ni de un desfile de modas; estamos hablando de todo lo que somos en nuestra facultad de pensar, sentir, percibir, relacionarnos. (Epp, 2006).

«Qué cuerpo? Tenemos muchos,» pregunta Roland Barthes con cierta picardía. Todos, respondería yo. Pero no basta con pensar *sobre* el cuerpo, ya que pensar sobre el cuerpo siempre afecta nuestro *ser* cuerpos. Dicho desde la fenomenología, que es la manera como se ha planteado la pregunta por el cuerpo en clave filosófica:

Es necesario que el pensamiento de la ciencia se vuelva a situar en un 'hay' previo, en el sitio, en el suelo del mundo sensible y del mundo trabajado, tal como está en nuestra vida, para nuestro cuerpo; no ese cuerpo posible del que fácilmente se puede sostener que es una máquina de información, sino este cuerpo actual que llamo mío, centinela que asiste silenciosamente a mis palabras y mis actos. (Merleau-Ponty, 1977, p. 11).

Pensar sobre el cuerpo es innegablemente afectarse, re-conocer-se. Dicho desde la fenomenología - que sería la manera como se ha planteado la pregunta por el cuerpo en clave filosófica: «la fenomenología solo es accesible a un método fenomenológico». (Merleau-Ponty, Fenomenología de la percepción, 1975, pág. 8) Es decir que para

² Se encuentran estudios sobre los cuerpos normalizados, la imagen corporal, los cuerpos deportivos, la cultura de cirugías estéticas e intervenciones corporales, los modos como la cultura define los cuerpos masculinos y femeninos, los cuerpos *queer*, la representación del cuerpo en determinadas novelas y obras de arte, los cuerpos animales ...

³ Las teorías de la incorporación son una serie de teorías lingüísticas, pedagógicas, antropológicas y otras; cuyos apoyos centrales se encuentran en la ciencia cognitiva y en la fenomenología. A pesar de no constituir una teoría o campo de conocimiento integrado, se encuentran coincidencias muy interesantes entre pensadores que trabajan sobre el cuerpo desde de campos tan distintos como la fenomenología (Maurice Merleau-Ponty), ciencia cognitiva y lingüística (Mark Johnson y George Lakoff, Antonio Damasio), esquizoanálisis y teoría del arte (Suely Rolnik), antropología de la afectividad y del cuerpo (Alexandre Surrallés, Thomas Csordas), estudios de danza (Christine Greiner, Maxine Sheets-Johnstone), cine experimental (Stan Brakhage, Ellie Epp), y otras; para no mencionar a muchos otros que apoyan el tema por otros ángulos como Michel Foucault, Zandra Pedraza, los practicantes y teóricos del performance y performatividad, Julia Kristeva, Roland Barthes, Helen Cixous, Jean Luc Nancy, y otros. Esto hace pensar que el interés por el cuerpo es un espacio que nos atañe a todos; un espacio necesariamente transgresor de fronteras, in-disciplinar.

pensar sobre el cuerpo es necesario replantear el pensar, desde el cuerpo. Esta es una de las características más apasionantes de la pregunta por el cuerpo. Hablamos de una epistemología que es una ética; una teoría que es una práctica. Quizás también esta característica es la que cierra el camino para muchos. Como Alicia ante la puertita que conduce al país de las maravillas, la única manera de entrar es activando, cuestionando, modificándose.

Para preguntarse por el cuerpo es preciso retornar a la biología. Es preciso apartar la idea de que el pensamiento sobre el cuerpo es sólo para médicos o bailarines; desligar a la biología de la eugénica y los modos de control raciales, así como la evolución de la idea de progreso. Entendernos como seres evolucionados significa entendernos como seres en proceso; (Greiner, 2008) es decir, como cuerpos siempre inconclusos, en contante cambio, y todo lo que esto implica.

Lo primero que hacen las teorías de la incorporación es disputar la clásica división entre cuerpo y mente, para decir que somos mentes corporeizadas o encarnadas en cuerpos, ya que es sólo a partir del cuerpo que puede entrar en funcionamiento una mente; por eso, siempre que se menciona el cuerpo en este trabajo, se está haciendo referencia a esta «mente encarnada». Una de las consecuencias directas de la división mente/cuerpo bajo la cual hemos sido formados es la división (y jerarquización) de la capacidad de sentir y pensar. El neurobiólogo Antonio Damasio ha expuesto en su libro *El error de Descartes* (1995) que existe una relación directa entre el sentir y el pensar; al estudiar el funcionamiento del cerebro, encuentra que existe un eje que une la facultad de razonamiento a la percepción de las emociones y el cuerpo. (Surrallés, 2005, pág. 3)⁴

Es como si existiera una pasión que funda la razón, una pulsión que nace en la profundidad del cerebro,

se desliza hacia los otros niveles del sistema nervioso y se manifiesta por fin en la percepción de una emoción o en una influencia no consciente que orienta un proceso de toma de decisión. La razón, desde su forma práctica a su forma teórica, se desarrolla probablemente sobre la base de esta pulsión innata. (Damasio en Surrallés, 2005, pág. 3).

Esto modifica de manera radical lo que entendemos por conocimiento. En primer lugar, significa que no hay razón desencarnada, trascendente, consciente por completo; pues esta siempre está ligada y se origina en la percepción y la relación sensible con el mundo a través del cuerpo. Así, preguntar por el cuerpo es preguntar también de qué manera se da ese vínculo entre lo sensorial/emotivo y lo racional; cómo lo experimentamos y cómo podemos aprender explorarlo y conocer sus posibilidades. En segundo lugar, disolver la división entre mente y cuerpo plantea una crítica a la división tajante entre ciencia y arte; así como al conocimiento objetivo que no deja espacio para la subjetividad. Una concepción encarnada del conocimiento invita a pensar y poner en práctica formas de conocimiento que permitan esa fluidez, impregnación, esa contaminación fecunda.

Pero entender el conocimiento de forma encarnada también lleva a estudiar cómo opera la fluidez entre cuerpo y mundo, y de qué manera esta produce significación. La teoría del *corpomidia* propuesta por las teóricas de la danza brasileñas Christine Greiner y Helena Katz explica que «la relaciones entre cuerpo y entorno se dan por medio de procesos co-evolutivos que producen una red de predisposiciones perceptuales, motoras, de aprendizaje y emocionales.» (Greiner, 2008, pág. 130) El cuerpo no es un recipiente ni un vehículo de transmisión, es un medio en sí mismo. Se va construyendo en un proceso evolutivo de interacción con el entorno: a través de la percepción y con las interferencias del caso» toda información que llega entra en negociación con la

⁴ Esta idea y sus consecuencias también ha sido desarrollada por Mark Johnson, George Lakoff, Humberto Maturana y Francisco Arellano.

que ya está. El cuerpo es un resultado de esos intercambios, no es un lugar donde la información es apenas abrigada» (Greiner, 2008, pág. 131)

Esta relación fluida entre cuerpo y entorno genera una serie de preguntas fascinantes de explorar: cómo se determinan los límites entre un cuerpo y otro? cómo se modifican y al modificarse también se modifican los cuerpos: en el erotismo, en la ética, pero también en la violencia y el horror? Por otro lado: qué tipo de estudio puede hacerse de la relación cuerpo/entorno, de qué manera estos se modifican y determinan entre sí? Cómo a través del *corpomidia* se pueden pensar de otra manera las relaciones con el entorno? Cómo entra dentro de este panorama el lenguaje?

La teoría del *corpomidia* nos invita a pensar en esa relación dinámica entre cuerpo y entorno como matriz de la comunicación, ya no en tanto sistema lineal emisor-receptor, sino a través de un sistema que tiene en cuenta las contaminaciones procesadas por el medio. El lenguaje es encarnado. Es una función del cuerpo. El lenguaje siempre es metafórico, sistema simbólico aprendido para aprehender el mundo; sin embargo estos símbolos son construidos a partir de un universo desconocido de experiencias corpóreas, perceptivas, procesos sensoriomotores, pensamiento y sentimiento no-consciente que nunca se ajustan del todo al lenguaje, no obstante son la raíz de nuestra capacidad de construir significación.

Entender el lenguaje de manera encarnada es algo que va a modificar el concepto de significación. Significar no depende únicamente de las palabras, los conceptos y nuestra capacidad de componer oraciones.

El significado surge de nuestras conexiones viscerales con la vida y con las condiciones corpóreas de la vida. Como creaturas carnales, es a través de nuestras percepciones, movimientos, emociones, y sentimientos que el significado se hace posible y toma las formas que toma. Desde el día en que llegamos al mundo pateando y gritando, es la forma específica

de nuestra encarnación la que determina qué cosas son significativas para nosotros y de qué maneras. (Johnson, 2008, pág. ix)

De ahí nace la posibilidad de la comunicación, una comunicación no restringida a los significados de tipo conceptual-proposicional. «Hay tasas diferentes de coherencia, incluyendo, por ejemplo la comunicación de estados y nexos de sentido que modifican el cuerpo. Esos procesos tienen lugar en el tiempo real de cambios que aún están por venir, en el entorno, en el sistema sensoriomotor y nervioso». (Greiner, 2008, pág. 132) En determinados momentos, algo atraviesa el lenguaje que no es lenguaje. Algo destella, que proviene de otro lugar diferente al símbolo: cuerpo, música del cuerpo, pulsión, sangre, yugular, percepción, duda, contradicción, silencio. Estos son los «profundos orígenes viscerales del significado». (Johnson, 2008, pág. x) Simultáneamente con la historia que contamos, está la historia que *nos cuenta*. Aprender a atender a ella y a sus ritmos; a darle resonancia en el lenguaje es aprender a atender y posiblemente a participar en qué somos y cómo nos estamos estructurando y re-estructurando como cuerpos.

Dicho de otra manera, por Suely Rolnik en su libro *Cartografía sentimental: transformaciones contemporáneas del deseo* (2006):

Según investigaciones recientes, cada uno de nuestros órganos de sentidos es portador de una doble capacidad, una cortical y otra subcortical. La primera corresponde a la percepción, la cual nos permite aprehender el mundo en sus formas para en seguida, proyectar sobre ellas las representaciones de que disponemos, con el fin de atribuirles sentido. Esa capacidad, que nos es más familiar, se asocia al mismo tiempo, a la historia del sujeto y el lenguaje. Con ella se yerguen las figuras de sujeto y objeto, las cuales establecen entre sí una relación de exterioridad, lo que crea las condiciones para que nos situemos en el mapa de las representaciones vigentes y nos podamos mover en él.

En segunda instancia, que por cuenta de su represión nos es más desconocida, esta condición nos permite

aprehender la alteridad en su condición de campo de fuerzas vivas que nos afectan y se hacen presentes en nuestro cuerpo en forma de sensaciones. El ejercicio de esta capacidad está desvinculado de la historia del sujeto y del lenguaje. Con ella, el otro es una presencia que se integra a nuestra textura sensible, tornándose así, parte de nosotros mismos. Aquí se disuelven las figuras de sujeto y objeto, y con ellas aquello que separa el cuerpo del mundo. Es también en este libro que por primera vez llame *cuerpo vibrátil* precisamente a esa segunda capacidad de nuestros órganos de los sentidos en su conjunto.» (Rolnik, 2006, pág. 12).

El lenguaje entonces nos da la pista del funcionamiento –tensión y complementariedad– de estos dos planos que constituyen al ser, el del significado proposicional, que se asocia con lo simbólico, representativo, socialmente aprendido y consensuado, mediante el cual el sujeto se inscribe en la historia y en el lenguaje; y otro registro no-lingüístico, misterioso, que Suely Rolnik llama «cuerpo vibrátil», y que por momentos atraviesa o interrumpe el registro lingüístico como un campo de fuerzas vivas, y afectos, que opera a través de la sensibilidad. Es este el que, a través de la vulnerabilidad, nos posibilita el acercamiento al otro; en estos momentos el límite del yo parece derretirse en el límite del mundo, el límite entre sujeto y objeto ya no es un obstáculo sino un puente. Es así que empezamos a aprender lo que significa a leer el lenguaje como una pista... una pista hacia nosotros mismos y cómo estamos constituidos. Esto a su vez es una pista hacia el otro, hacia otra forma de conocer; desde el cuerpo.

Otra de las consecuencias apasionantes de la teoría encarnada del lenguaje es que la imaginación también es encarnada; es decir que responde a las estructuras de cada cuerpo, en su búsqueda de sentido. Imagino una literatura donde ubicáramos las figuras del lenguaje no para explicarlas sino continuarlas, desarrollarlas, incluso para medirles la talla, para ponérselas sobre el cuerpo e incursionar en la vida con ellas como una prenda de ropa. Desarrollar hasta sus últimas consecuencias la vida sobre el lenguaje y el lenguaje sobre la vida.

Una literatura donde el lector y su subjetividad comprometida tengan un papel decisivo. No todo es lenguaje, pero si al trabajar con el lenguaje entendemos de que manera éste se desprende de y afecta los cuerpos que somos, podemos usarlo para comprendernos y crear nuevas metáforas, que a su vez incidirán en la composición de nuevos cuerpos y nuevas realidades.

A partir de este tránsito por las teorías del cuerpo, y sobre todo la experimentación desde el propio cuerpo de lo que estas teorías implican, me pregunto: qué tipo de literatura y de práctica literaria –artística, humanística– reclama la época que estamos viviendo? para qué público, época y necesidades ha sido planteado el concepto que tenemos y practicamos de literatura? qué tipo de literatura podría llevarnos literalmente a encarnar nuestros cuerpos dormidos, de producir cuerpos donde sea posible el pensar que va de la mano del sentir, una construcción de metáforas que expanda y posibilite nuevas posibilidades en nuestra realidad?

Y qué tipo de prácticas literarias, fluidas, investigativas/creadoras, subjetivas/objetivas, lingüísticas/no-lingüísticas, pensar/sentir, consecuentes con un conocimiento desde el cuerpo requeriría esta concepción de la literatura?

La pregunta por el cuerpo perturba el camino que conocemos de los estudios literarios pero a la vez reestructura otros caminos posibles. Nos envía a nuevas maneras de concebir con la literatura que ya está escrita, así como la que aún está por escribirse.

Esta es la historia de cómo una inquieta literata es atravesada por una pregunta que la desvía del camino demarcado de la literatura, y la infinita riqueza que ha significado perderse. Perderse la ha vuelto cartógrafa, epistemóloga, bióloga aficionada, exploradora de *terraincognita*. Pero ahora... cómo entender ese trabajo en la literatura. Cómo orientarse en la infinidad del bosque o quizás perderse para siempre?

El campo expandido

La pregunta por el cuerpo me lleva a imaginar una práctica literaria posible que no retire la experiencia de la literatura, es decir, que no retire la pregunta por la experiencia, por el ser como proceso. Hablo de una literatura que tuviera su atención puesta en el funcionamiento encarnado del lenguaje y qué dice este acerca lo que significa estar vivos. Una literatura que impacte las formas como estamos viviendo e invente nuevas metáforas que nos ayuden a vivir. Una literatura que explore, a manera de laboratorio, de qué es capaz el arte y para qué lo estamos usando; en función de los intereses de la vida⁵.

Como lo propone Gene Youngblood:

Un arte que permita la elaboración de un cuerpo más perfecto. [...] En este momento, somos testigos de una metamorfosis en cuanto a la naturaleza de la vida en la tierra. El arte, la ciencia y la metafísica, separadas por tanto tiempo en el mundo especializado del hombre occidental, están comenzando a reconverger; la interface revela una realidad más amplia y más profunda a la espera de ser investigada. [...] es posible que el hombre nunca haya percibido la realidad, porque nunca ha sido capaz de percibirse a sí mismo. (Youngblood, 1970, pág. 45)

Hasta dónde va la literatura? A qué llamamos literatura? A qué llamamos práctica literaria?

En un intento de definir la literatura, Terry Eagleton (1983) explica que no hay esencia de esta; las definiciones de lo literario son históricamente construidas, a través de juicios de valor estrechamente relacionados con las ideologías sociales.

Como diría un filósofo, 'hierbajo' y 'literatura' son términos más funcionales que ontológicos, se refieren a lo que hacemos y no al ser fijo de las cosas. Se refieren al papel que desempeña un texto o un cardo

en un contexto social, a lo que lo relaciona con su entorno y a lo que lo diferencia de él, a su comportamiento, a los fines a los que se le puede destinar y a las actividades humanas que lo rodean. (Eagleton, 1983, p. 20)

De qué manera nuestras actuales prácticas literarias están respondiendo al mundo en que vivimos?

Hoy la comunicación sepulta los contactos humanos en espacios controlados que suministran los lazos sociales como productos diferenciados. [...] el lazo social se convirtió en un artefacto estandarizado [...] un mundo regulado por la división del trabajo y la ultra especialización, por el devenir-máquina y la ley de la rentabilidad [...] donde las relaciones humanas están canalizadas hacia las desembocaduras previstas y según ciertos principios simples, controlables y reproducibles. (Bourriard, 2008, págs. 7-8)

En este mundo:»El cuerpo está como separado de la experiencia, anestesiado a efectos de la convivencia de heterogéneos y por tanto, sordo a la exigencia de creación de sentido para problemas singulares». (Rolnik, *Subjetividad antropofágica: más allá del principio de la identidad*)

Cómo está trabajando la actividad artística – y la literatura - para crear posibilidades ante esta problemática? De qué manera la literatura en la actualidad está permitiendo poner en relación niveles de la realidad que han quedado desconectados? «Las artes y las humanidades parecen estar poco conscientes de la necesidad de revisar el marco conceptual de estudios que han avanzado muy poco desde la educación 'para señoritos' de la clase aristocrática del siglo xviii». (Youngblood, 1970, pág. 68)

A pesar de la diversidad de propuestas teóricas y prácticas existentes, la literatura que se practica en las academias, en la industria literaria, en los concursos literarios y las becas hoy en día parece mantenerse a favor de una definición de la literatura

⁵ Esto es una insistencia de Suely Rolnik para la construcción de nuevas subjetividades en su ensayo «Subjetividad antropofágica: mas allá de la política de la identidad»: «vale todo en función de los intereses de la vida».

como un arte de la escritura fabricado en *lenguaje verbal* que toma la forma de *obras* consideradas literarias. El concepto de *obra* exige un cierto concepto de lo que es un autor; y de qué es «hacer literatura», qué es «trabajar con literatura» y para qué. La obra es un producto terminado. Se encuentra en los estantes de las bibliotecas, casas y librerías; surge de un proceso de filiación donde es la hija de un «autor»; corresponde a un género textual; funciona como signo y pertenece a «la civilización del Signo»; corresponde a una hermenéutica; puede ser desentrañada; es juzgada por su «calidad». (Barthes, 1989, págs. 57-63)

Qué prácticas literarias se desprenden de este concepto de literatura? Por un lado está «la escritura creativa», práctica de los creadores, seres luminosos, excéntricos, excepcionales, aislados, individuales que escriben la literatura; donde escribir «creativamente» es equivalente a escribir «obras literarias». Si existen carreras de pre y post grado en escritura creativa, su orientación es hacia la creación de *obras*. Si existen fondos, concursos y premios para los creadores de obras; estas obras deben encajar en la taxonomía literaria de novela, ensayo, poesía, cuento, y ser coherente con las características aceptadas de cada uno de estos géneros. Por otro lado está la «crítica literaria»; quienes trabajan la literatura desde la academia escriben –de manera «crítica», es decir no de manera «creativa»- sobre las *obras* de otros. Cuál es su papel con respecto a esas obras: analizarlas? interpretarlas? dilucidarlas? hacerlas encajar con la teoría existente? Cuál es el papel del crítico de literatura con respecto a sí mismo y su propia escritura? Cuál es su papel con respecto al mundo en estamos viviendo?⁶ La primera práctica se entiende como arte. La segunda como ciencia (fabricada con base en el arte). Sin duda existen ejemplares admirables de ambos tipos; pero cabe

señalar que el corte dramático entre pensar y sentir que trae consigo esta concepción de la literatura. Cabe sospechar que este corte trae consigo una fuerte restricción de posibilidades tanto vitales como epistemológicas.

Qué filtraciones se están dando entre creación y crítica? De qué manera estas filtraciones están modificando la definición y prácticas de la literatura? Y, qué hay de la literatura que no sean *obras*? Qué hay de la literatura que no sea *lenguaje verbal*? Y de qué manera se relaciona el lenguaje verbal con otros lenguajes? De qué manera se relaciona con lo que no es lenguaje? Llega un momento en que en mi práctica literaria personal, la anterior definición de literatura, comienza a fallarme. Qué tipo de cuerpos; qué formas de conocer; qué tipo de relaciones entre sujetos y con el mundo, está creando? En algún lugar del camino, es como si la literatura –esa maravillosa máquina de inhalación/exhalación entre sujeto y mundo a través del lenguaje- se estuviera quedado sin aire. Sus modos de investigar y tocar la realidad parecen estarse quedado limitados ante las exigencias de la realidad. Son estos modos contemporáneos de investigación y aprendizaje? Me encuentro necesitando más espacio; y sobre todo, otros modos de abordaje. Hay algo que necesita estallar.

En los años 1980s Rosalyn Krauss usa el concepto de campo expandido cuestionar qué tanto aquello que la crítica del arte insistía en llamar *escultura* respondía a lo que se estaba dando en las prácticas artísticas mismas. Krauss escribe que después de esculturas como el Balzac de Rodin y la Columna sin fin de Brancusi, que empiezan a reformular la escultura como algo que puede tener características distintas al monumento, representacional, basado en un personaje célebre que todos debían admirar, erigido sobre una base, tallado en materiales nobles...

⁶ Habría un tercer y cuarto grupo. El tercero, invisible, en tanto que su práctica literaria es invisible: son los lectores, que leen los libros sin pretensión o sin que sus pretensiones sean públicas. El cuarto serían los pedagogos y los usos de la literatura en el aula de clase. Este no es el tema de este ensayo pero habría que preguntarse cómo estos grupos constituyen sus prácticas y de qué manera las están resignificando o no acorde a las exigencias de la época.

cruzamos el umbral de la lógica del monumento y entramos en el espacio de lo que podríamos llamar su condición negativa... una especie de falta de sitio o carencia de hogar, una pérdida absoluta de lugar, lo cual es tanto como decir que entramos en el modernismo [...] La escultura modernista aparecía como una especie de agujero negro en el espacio de la conciencia, algo cuyo contenido positivo era cada vez más difícil de definir, algo que sólo era posible localizar con respecto a aquello que no era. (Krauss, 2010, págs. 64-65)

Las definiciones de la crítica se quedan cortas y limitadas con respecto al verdadero movimiento y fluctuación del mundo y las maneras en que el arte va mutando para interpretarlo. Qué era entonces la escultura, o valía la pena aún hablar de escultura? La pregunta más interesante no era encontrar nuevos rótulos y taxonomías sino comprender cómo estas transformaciones en la producción artísticas estaban proponiendo nuevas formas de ver, nuevas formas de relación con el otro y con el mundo. A partir de esta pregunta empieza a generarse lo que Krauss llama «el campo expandido».

El campo proporciona a la vez una serie expandida pero finita de posiciones relacionadas para que un artista dado las ocupe y explore, y para una organización del trabajo que no está dictada por las condiciones de un medio en particular... la lógica [espacial] de la práctica posmodernista ya no se organiza alrededor de la definición de un medio dado sobre la base del material o de la percepción de éste, sino que se organiza a través de un universo de términos que se consideran en oposición dentro de una situación cultural. (Krauss, 2010, págs. 72-3)

Me interesa pensar cuál es esa «condición negativa» de la literatura en la actualidad, y que caminos pueden abrirse desde ahí. Sospecho que tiene que ver con esto: no todo es obra; no todo es lenguaje,

ni lenguaje verbal. Sospecho que la pregunta por el cuerpo y cómo nos constituimos como sujetos está el centro de este asunto. Cuáles son esas nuevas preguntas, funciones y relaciones con el mundo que se están gestando en la literatura a partir de su negatividad, y que parecen amenazadoras ante el mundo de la institución literaria?

Ya había dicho que para llegar a este lugar tuve que perderme. Convoco el concepto de *campo expandido* para llamar a ese territorio desconocido y fascinante en que se ha convertido para mí la literatura a partir de estas preguntas. Quiero intentar mapear los senderos posibles y prácticas utópicas que ha tomado y puede tomar la literatura en este campo expandido. Este es un mapa construido a la medida personal, pero también es histórico en tanto que se alimenta del aire y las necesidades de los tiempos.

El mapa tiene tres puntos focales, aparte del primero, que ya hemos discutido, LA LITERATURA COMO ARTE DEL LENGUAJE VERBAL; y entre estas cuatro direcciones, infinidad de vasos comunicantes, ramificaciones, bifurcaciones, deshechos, y extravíos.

Miro en una primera dirección

Esta zona la llamaremos TEXTUALIDADES EXPERIMENTALES. Esta es la zona más conocida para mí, fue la primera en desbordar mi sentido de la literatura y la que llevo más tiempo amando. Aquí la *obra literaria* se amplía en la dirección del *espacio inédito*, con lo cual me refiero a lo que deshace el género, el autor, la obra, lo que no está escrito o no se considera digno de ser escrito; podríamos decir, incluso, la vida. Aparece entonces, el interés por el Texto⁷.

⁷ Recordemos las características de Texto que nos señala Roland Barthes en su contraste entre obra y Texto: el Texto es un campo metodológico; el Texto se experimenta únicamente en una actividad, en un proceso; el Texto no se detiene, no finaliza, no descansa; presenta problemas de clasificación porque desafía la experiencia de los límites; es interdisciplinario; el Texto es plural; no depende de la interpretación sino de una explosión, diseminación; el Texto no proviene de un proceso de filiación sino de una red, su padre es un padre lúdico; recupera de la obra el juego, la tarea, el proceso, la práctica; la práctica del texto requiere del lector una colaboración especial, coincide con una práctica de escritura. (Barthes, 1989, págs. 56-64)



En esta zona aparece la experimentación con el texto desprendido de sus pretensiones literarias; liberado de su destino de ser obra. Se recupera el valor de la experiencia, donde ya no interesa la división entre literatura y vida. Lo que se genera es un espacio íntimo en donde la literatura se convierte en el estudio de sí, qué es vivir, qué es tener lenguaje y qué es escribir literatura. Es en este sentido que Florencia Garramuño usa el término «campo expandido de la literatura» en su libro *La experiencia opaca*. Allí, señala una serie de autores como Silviano Santiago, Ana Cristina César, Clarice Lispector, Juan José Saer, Néstor Perlongher, Luis Gusmán y otros en quienes se da:

En primer lugar, la presencia de una subjetividad muy fuerte, que no tiene que ver con la construcción de un individuo, de un autor. Siempre hay un yo muy presente, pero es un yo que puede ser cualquiera, un yo que usa, para hablar de sí mismo, escritos de otros. Otro aspecto fuerte es la relación con la experiencia: hay una conceptualización de la experiencia real, de la cual no se puede conocer todo, que es en sí misma incompleta. Esa incompletud de la experiencia es lo que aparece en estos textos. (Garramuño & Alemian, 2009).

Y una escritura que abre un espacio para la experiencia, para lo incompleto del ser en proceso,

sin la pretensión de un sentido transcendental, es un espacio propicio para explorar el cuerpo. Así, hablamos también de la escritura desde el cuerpo o escritura que performa el cuerpo:

la escritura que performa el cuerpo, es el abordaje de ésta como exploración de la rareza, la belleza, la diversidad, lo que aún no sabemos, de la experiencia humana. Es buscar un sentido *renovado* a la vida desde las bases biológicas que nos hacen palpar; desde la humildad de lo poco que sabemos y entendemos acerca de lo que somos. Se trata de una escritura que, como lo dice Helena De Preester refiriéndose a la performance, esté a la medida de la tarea de «producir y reproducir el cuerpo una y otra vez. El cuerpo en movimiento y experiencia como un proceso de final abierto, abierto a la otredad, pero también vulnerable en su apertura [exposición]»(2007, 371).(Borrero, 2010, p. 17)

También caben en esta zona las exploraciones experimentales del ensayo, los híbridos textuales. Carole Maso invita a soñar un formato de texto – ensayo o novela lírica- donde pudiéramos encontrar:

Una cierta espaciosidad. Donde haya tiempo y espacio para todo.

La creación de un espacio original. El deseo de un espacio original para trabajar.

Pasión de la mente. El deseo persistente por la forma que se funde con la idea y la emoción de maneras orgánicas.

Inquieto en cuanto a la forma. *Cada rosa pulsa*. (Maso, 2000, pág. 23)

Un ensayo que sea fiel a su nombre de «ensayo» es siempre un *work-in-progress*, abierto a ensayar, experimentar. Es decir que un ensayo de este tipo es siempre es un acto de *escritura*, donde ya no se dan, no interesan los límites entre escritura reflexiva y escritura creativa. Como práctica epistemológica, no hay interés en hacer una separación marcada entre ciencia y arte; entre pensar y sentir; por el contrario hay una experimentación constante de la relación entre ambos. Esto produce una escritura teórica/poética, o de teoría/ficción⁸, donde la teoría es un espacio vital, cartografía construida por cada autor para lograr ubicar en su pensamiento un modo de vida, y viceversa. Se trata de una escritura de la teoría que debe buscar no sólo las ideas sino la forma de decirse, un ejercicio de escritura abierta, donde el lenguaje no se asume como materia transparente, sino que trabajar a partir del no-saber, y sólo a medida que se escribe, se comienza a ver en la oscuridad. Cada una de estas escrituras se constituye en un ejercicio de composición contemporánea; más allá de la argumentación hay una búsqueda por la forma de decir y cómo organizar ese decir para que además de decir, sea; para que además de representar, presente.

Y por ser la experimentación con textualidades un espacio tan propicio para el ensayo, es un espacio también interdisciplinar, a donde llegan sociólogos, antropólogos, psicólogos, psicoanalistas, historiadores, pero sobre todo, aquellos que no encajan nítidamente dentro de una disciplina. Porque este es un espacio propicio para el cruce de fronteras, de derretimiento de las barreras entre géneros textuales y entre categorías epistemológicas.

Encontramos también la fascinación con la escritura, escribir sobre escribir, escribir sobre los escritos que ya se han hecho y también lo que está por escribirse, escribir lo que no existe, escribir el silencio. Liberados de género, argumento, personaje, y una estructura que responda a introducción-conflicto-resolución, lo que se escribe es el lenguaje, hasta llegar a lo imposible. Entonces el drama principal aquí es la relación entre lenguaje y sujeto; un sujeto que se construye en el acto de escribir. Y por eso que esta escritura no concluye, está aún por escribirse, siempre.

Encontramos en esta zona:

+ La escritura desde el cuerpo y la performatividad en el lenguaje literario; la que se puede encontrar en la literatura existente pero también la que está por escribirse.

+ escrituras en-femenino: Gertrude Stein, Helene Cixous, Nicole Brossard, Clarice Lispector, Gail Scott, los textos más amorfos de Virginia Woolf

+ Los ensayos y seminarios de Roland Barthes; los ensayos de Georges Perec; los ensayos de Carole Maso; algunos ensayos de Jacques Derrida; los ensayos de Walter Benjamin; los de Luce Irigaray. Algunos ensayos de Heidegger; algunos ensayos de Nietzsche; los ensayos de antropología poética de Michael Taussig; algunas formas de los estudios culturales

+ Las autobiografías experimentales de H.D.; la autobiografía en todas sus formas, las memorias, los diarios, las biografías, las biografías inventadas, pero principalmente aquellas que entienden la autobiografía como performance, como un torniquete entre realidad y ficción⁹; así también los nuevos métodos de las ciencias sociales que abren un espacio para la voz del sujeto investigador; la

⁸ Gail Scott en su libro *Spaces like Stairs* afirma que para las mujeres «el ensayo es una forma que deriva no sólo de lo ideológico, sino también de lo auto-reflexivo y ficcional», por lo tanto nuestra la escritura-ensayística-en-femenino es siempre una «teoría/ficción». (Scott, 1989, pág. 10).

⁹ Esta es una idea de Paul de Man en su ensayo «La autobiografía como des-figuración».

autoetnografía, investigación autobiográfica, investigación basada en artes (IBA), técnicas creativo-analíticas.

Esta escritura abierta, en proceso, que no corresponde a un género preciso, llega ocasionalmente a los estudios literarios para ser leída; sin embargo, creo que sus implicaciones e impacto no serán comprendidas hasta que no se entienda que es una escritura que al leerla pide también ser practicada. Es decir, propone una práctica teórica, académica, vital -una forma de hacer conocimiento literario que no deje de lado al cuerpo, el cuerpo que escribe y es escrito. La verdad es que esta escritura no es aceptada en la mayoría de los espacios académicos; y hasta que esto no suceda, y se desarrollen verdaderamente escrituras teóricas que a la vez sean libres y vitales, la academia se estará perdiendo buena parte de su fuerza y la singularidad de sus aportes.

Ahora pongo los ojos en una segunda dirección

A esta zona la llamaremos: HIBRIDACIONES ENTRE LA LITERATURA Y OTRAS ARTES. Si la literatura es el arte del *lenguaje verbal*, qué hemos aprendido del arte como forma de producir conocimiento, de la creación como forma de investigación? Y de qué manera se relaciona la literatura con *otros lenguajes artísticos*? Cómo la literatura aprende y se pone en diálogo con las otras artes?

Esta zona surge de un deseo de aprendizaje e interdisciplinaria. Cómo componen las otras artes, qué tipo de pactos, diálogos, estudios, experimentos, hibridaciones y transfusiones pueden darse entre literatura, cine, teatro, artes visuales, música y los nuevos lenguajes tecnológicos?

Podemos hablar de traslados de la literatura a las artes y otros lenguajes, y traslados de las artes y otros lenguajes a la literatura. Aquí la cuestión es: sumatoria o fusión? No se trata de sumar A+ B+ C para producir a la fuerza unainterdisciplina; lo interesante sería describir qué ha sucedido en el

espacio que resultante, lo cual es casi imposible de captar para quienes insisten en mantener una mirada disciplinar. La hibridación de la literatura con otros lenguajes como un traslado de lenguajes sería el brochazo grueso. La pincelada fina tiene que ver con qué está sucediendo en términos de proceso: qué tanto se da una interpenetración, un aprendizaje de un medio a otro? Qué impregnaciones se están dando en el proceso del artista y en la recepción de la obra? Qué reeducaciones? Qué temores? Qué aventuras inéditas de composición?

Alberto Garrandés es un escritor que dice escribir «ficciones agenéricas, ficciones performáticas o instalativas[...] creaciones encadenadas que conforman un rizoma y se comportan como materia reflexiva [...] ensayos reflexivos que se metamorfosean hacia un tipo de ficción, con carácter de instalación». (Garrandés, 2012) Como explorador de esta zona, es consciente del problema; pregunta: «que circunstancia o contexto facilitaría o impediría la realización de un viaje de estación en estación (o una simultaneidad, que es más compleja, como la del pulpo que, sin dejar de ser él mismo, se amolda al paisaje)?» (Garrandés, 2012).

Garrandés incluso ha hecho de esta interpenetración e impregnación un método: «en busca de la verdad, o del roce de la verdad, una de las formas posibles es es[t]a: aproximar distintos emblemas o símbolos o signos y ver qué tipo de mensaje o estímulo se deriva de ese contacto». Y miremos de qué manera lo justifica: «porque siempre me ha interesado la descripción más o menos realista de los procesos cognitivos que, bien vistos, y expresados como ocurren en la realidad, producirían un discurso no solo alejado de las convenciones, sino notablemente experimental.» (Garrandés, 2012) Lo justifica desde un interés por el cuerpo, como el cuerpo construye significado.

En esta zona encontramos:

+ los estudios semióticos

- + los estudios sobre literatura y cine, literatura y arte, literatura y música
- + la literatura llevada al cine
- + las dramaturgias
- + la poesía o narrativa musicalizada
- + la poesía visual, poesía sonora, la escritura sobre el cuerpo, la instalación de escritura
- + la novela que incorpora estas técnicas como técnicas de composición; novelas escritas como cine, o novelas como pinturas impresionistas o como obras de jazz
- + el hipertexto, los blogs, el uso de los «nuevos lenguajes»
- + los estudios de imaginarios, como los propone Armando Silva
- + escrituras colectivas

La pregunta es qué tanto la academia ha aprehendido las prácticas posibilitadas por esta tercera zona, y qué tipo de epistemologías están de por medio. En primer lugar, se encuentra un terreno con bastante trayectoria en la academia que serían los estudios semióticos y estudios de relaciones entre obras de literatura y obras de otras artes. Estos estudios, sin embargo, suelen estar hechos bajo una especie de positivismo, donde el analista no participa de la función creadora sino que la estudia desde la distancia y protección de su aparato teórico. Es decir, como garantía de objetividad, no permite que su cuerpo se afecte. De que otra manera se podrían hacer estos diálogos?

En segundo lugar están los trabajos que a partir de la creación hacen transfusiones, hibridaciones, traslados y aprendizajes; estos existen en el mundo de la creación de las artes pero no tienen lugar en la academia. Tendríamos que preguntar por qué no, y qué nos estamos perdiendo al cercenarlos. También tendríamos que preguntar qué cabida tienen estos trabajos en los premios, concursos, becas y otros mecanismos de difusión de la literatura y las artes. Este punto además nos invita a perder el miedo a los nuevos lenguajes, al diálogo con los medios tecnológicos. Por qué el formato de una monografía de grado no puede ser un blog o una página web, un texto interactivo que

permita pensar la literatura no sólo como una práctica cerebral sino una práctica social? No se trata de «actualizarse» o «entrar en la moda», sino de aprender a aprender de los sentires y modos de conocimiento que posibilitan estos otros lenguajes y nuevos lenguajes.

Por último tendríamos que volver sobre la pregunta de qué es lo que se aprende al hacer estas transfusiones, cómo se reconstruye y repiensa la propia práctica después del aprendizaje de la práctica del otro? A dónde nos conduce... Para conocer a fondo las implicaciones de esta zona parece que tendríamos que dejarnos ir, permitirnos la exploración, no de manera tímida, sino con plena libertad y curiosidad, registrando minuciosamente el proceso de la aventura como exploradores de nuevos territorios.

Todo esto apunta a la necesidad de que existan procesos de circulación entre las artes. La exigencia de espacios, no interdisciplinarios, sino indisciplinarios, para hablar de aquello que estamos buscando. Circulación entre las artes, entre creadores y académicos; entre académicos y otros tipos de personas; entre técnicas, los modos de acercamiento, preguntas, y prácticas.

Miro en una terceradirección:

Ahora me deshago de esta camisa que me ha tenido constreñida hace mucho. El contacto de la brisa de la tarde sobre la piel me recuerda la necesidad de otro tipo de lenguaje... otro esquema de pensar. Me invita simultáneamente a recordar y a soñar hacia delante. Me lleva a imaginar una función fantástica de la teoría, que sirva para inventar lo que aún no existe. Donde haya lugar para lo que el cuerpo vibrátil comprende, para lo que al ojo le gusta, y para lo que todavía no existe y lo que todavía no hemos aprendido a decir.

De repente me invade una sensación de alegría, unas ganas de correr entre estos árboles y de mecarme entrepiedra sobre las ramas de uno de ellos. De zafarme toda la ropa y lanzarme en

un río. *Qué podría ser más liviano y libre?*¹⁰ Es realmente de este lugar que quería hablar.

Esta es la zona más nebulosa, la más efímera, y para mí, la más fascinante y descabellada. Llamaremos a este lugar LA LITERATURA COMO ACONTECIMIENTO. Es el espacio de la literatura imposible, el cual optaremos por seguir llamando literatura. Es esta mi práctica literaria más reciente, la que me tiene más seducida, y sin duda la más difícil de articular.

Recuerdo una cita de Roland Barthes: «Idea de un libro (o de un texto) en el cual son tejidas, trenzadas, de la manera más personal, todas las formas de goce: las de la 'vida' y las del texto, en el cual los riesgos de la lectura y los riesgos de la vida real están sujetos a la misma anamnesis». (Barthes, 1975, pág. 59) Tiene algo que ver con esto.

Recientemente conocí el concepto de *estética relacional*:

Teoría estética que consiste en juzgar las obras de arte en función de las relaciones humanas que figuran, producen o suscitan (Bourriat, 2008, pág. 73) La realización artística aparece hoy como un terreno rico en experimentaciones sociales, como un espacio parcialmente preservado de la uniformidad de los comportamientos. Las obras sobre las que hablaremos aquí dibujan, cada una, una utopía de proximidad. (Bourriat, 2008, pág. 6)

Tiene algo que ver con esto.

Este camino resulta de una definición de la literatura construida a partir de sus contrarios: qué sucede cuando cruzamos *otros lenguajes con espacio inédito*? En esta zona entran los proyectos inconclusos, abandonados, fracasados, el performance como método de investigación, el performance como pedagogía, la pedagogía como performance, la danza para no bailarines, y otros

proyectos literarios hermosos y utópicos. Aquí siempre está el cuerpo de por medio. Es una preparación del cuerpo para la literatura o viceversa. Y un llamado a ese cuerpo a construir cuerpo social. Una práctica literaria –y la llamo práctica porque implica una disciplina, no solo teórica, sino de cuerpo; una práctica personal y colectiva que surge de una pasión por la literatura y lo que la literatura nos enseña como sujetos, que pone en contacto el sentir/pensar y por lo tanto es propicia para investigación/creación. Lo curioso es que en esta práctica, la lectura/escritura está aún por encontrarse... está antes o después.

Durante mucho tiempo me mortificó la pregunta: es esto literatura? Mantuve mis proceder en secreto, puesto que sabía que no tendría argumentos para justificarlo como trabajo literario. Ahora encuentro estas palabras cómplices en Alberto Garrandés: «La literatura, la escritura literaria, son estados que existen independientemente del libro como destino. La literatura depende de las palabras, pero no es las palabras sino la articulación entre las palabras». (Garrandés, 2012) Y estas: «Cuando se habla del cuerpo, de su calibración, su ejecutoria o su destino, las demás cosas quedan obligadas a re-emplazarse (no hablo de una sustitución sino más bien de un emplazamiento que se renueva, para que pierda su carácter automático) como tópicos del pensamiento o como circunstancias vitales más o menos densas.» (Garrandés, 2012) Tan difícil es hacerse la pregunta por el cuerpo; tan profundo, que cuando se hace, en todas sus implicaciones, como se hace aquí, el lenguaje, tiembla... y no sólo eso, sino que desaparece por un tiempo¹¹.

Este es el camino más bello, más efímero y riesgoso. De alguna manera este sueño nos toca a todos; son utopías efímeras que están en la punta de nuestros dedos. Es un camino que está en su mayor parte por andar; sus pocos viajeros lo han hecho muy

¹⁰ Esta era una pregunta de Marco McLeod, una de mis profesoras en la Maestría en Estudios Individualizados en Goddard College.

¹¹ "La escritura literaria con el cuerpo que pasa por un interregno o intervalo que no se transforma en texto, que no deviene en fijación textual». (Garrandés, 2012).

discretamente. Entregan la obra al momento. Dejan que la obra se vuelva un instante de pedagogía. O poesía del momento. O un momento de vida. Participan de manera silenciosa en la construcción del mundo. A través del acontecimiento. Reinventan sin temor. Proponen con insólita libertad. Trabajan directamente con material humano. Como cirujanos o chamanes de sí mismos y de los demás. Quizás algún día escribirán u otros escriban sobre ellos. Cuando escriben, lo hacen para redes pequeñas de conocidos. O quizás decidan callar y no cuenten nada.

Quién sabe qué más encontremos al seguir andando este camino. Quizás la escritura, o el amor, o la agricultura, u otras maneras de definir y vivir el arte. Es posible que esto sea una forma de acción social de la literatura, a partir del acontecimiento micro, diminuto, efímero, pero que se hace suceder de manera contundente, inolvidable. Quizás quien persista mucho este camino, termine, efectivamente por perderse, donde perderse es encontrarse.

Aquí encontramos:

- + la metáfora activada en la *psicomagia* de Alejandro Jodorowski; las metáforas instaladas
- + las estéticas relacionales
- + la fascinación por el performance, el performance como método de investigación, el performance como estudio profundo de la metáfora, pasada por el cuerpo; el performance como preparación para la literatura
- + el performance como pedagogía, los instantes pedagógicos entendidos como performance
- + los antes y después de la escritura
- + los intercambios entre literatos y gente común
- + el caminar; el viaje
- + el aprendizaje cuerpo/cuerpo: la ética, la amistad, el contacto, el amor, el sexo
- + el aprendizaje cuerpo/mundo
- + el texto imposible

Qué epistemología se plantea aquí? Qué tipo de cuestionamientos trae para la academia? Lo que se

plantea con esto es algo radical; un sentido ampliado de lo que es estética, para qué es y cuál puede ser su pedagogía. Escribe Mark Johnson:

La estética [comprendida de manera encarnada] es en realidad una investigación de todo lo que entra en el proceso humano de construcción de significado y pensamiento, y su enfoque tradicional en las artes surge principalmente del hecho de que las artes son casos ejemplares de construcción de significación. Una estética de la cognición debe ir más allá del terreno exclusivo de las artes para explorar cómo criaturas con nuestros tipos de cuerpos, entornos y instituciones culturales y prácticas construyen significado. (Johnson, 2008, pág. xi)

A final de cuentas

Cierto aspecto de la modernidad está ya totalmente acabado pero no así el espíritu que lo animaba [...] Este vaciamiento ha despojado de sustancia a los criterios mismos de la crítica estética que hemos heredado, pero seguimos usándolos en relación con las prácticas artísticas actuales. [...] Para inventar entonces herramientas más eficaces y puntos de vista más justos, es importante aprehender las transformaciones que se dan hoy en el campo social, captar lo que ya ha cambiado y lo que continúa transformándose. (Bourriard, 2008, pág. 9)

Este mapa se autodestruirá en 5 segundos. No está construido con la intención de ser un diseño fijo. Es abierto, y fabricado solo para el momento; un dispositivo para hacer eco a una serie de preguntas que están en el aire de los tiempos y ante las cuales la Literatura queda cuestionada.

La función de este mapa es invitar a andar, y explorar la literatura, en modalidad abierta. La literatura está pidiendo entrar en circulación, untarse y aprender de otras prácticas; el contexto está pidiendo a la literatura ser más sensible a sus mutaciones, más abierta a sus exigencias. Cómo estamos utilizando la literatura para crear espacios relacionales, nuevos tipos de relaciones y replantear las que nos determinan? Cómo estamos utilizando la literatura para activar los cuerpos que somos y aprender más acerca de ellos?

Para Caperucita esta es una invitación a confiar en sus instintos, a salirse efectivamente de su cuento de hadas y ponerse a trabajar. Una vez le da escucha al lenguaje en su registro vibrátil, la pregunta por el cuerpo no cesa de resonar. El lenguaje, producto y afectación del cuerpo, se vuelve literalmente la sustancia mediante la cual ella se está produciendo, protagonista y autora de su propio cuento, un cuento que está constantemente cuestionando los límites de sí misma en el mundo, así como de aquello que llamamos literatura.

Hablo de seducciones alternativas que esperan por ti, o reparan en ti. Allí, en ese instante, comienzas a comprender que la literatura no es ni el Libro ni la Escritura, sino lo que se activa en las personas tras el Libro, tras la Escritura. Lo que se activa – tenga la forma que tenga- cuando ambos, Libro y Escritura, son ya realidades transcurridas. (Garrandés, 2011, pág. 12).

Esta es una invitación a pensar la literatura en tiempo futuro; a pensar en la literatura como ese espacio dinámico que no se ha terminado de inventar, capaz no solo de la creación de conocimiento, sino de la creación de subjetividades y espacios de relación entre estas subjetividades. Nuestra responsabilidad como teóricos *es inventarla* literatura, proponer cuales pueden ser sus prácticas; y esto es siempre un ejercicio de teoría/creación. La inventamos, con esmero, con rigor, con locura, y en escritura o en acontecimiento ejercemos ese invento. Luego nos la ponemos como un sombrero de flores que sacamos a pasear por el mundo, lo

hacemos con la seriedad con que juegan los niños, con la convicción con que componemos nuestros sueños, porque sabemos que al practicar la literatura de esta manera estamos inventando, estamos trabajando sobre nosotros mismos como cuerpos y sobre el cuerpo social.

Después de las debidas excusas con la institución literaria, las mil y un justificaciones a través del equipo de autores cómplices, los días y noches, páginas y páginas de razonamientos y explicaciones; Caperucita emite un largo suspiro. Quiere creer que este largo esfuerzo ha sido una ofrenda. Que al igual que el mapa, esta manera de argumentación está próxima a tomar otra forma, más liviana y libre. Este trabajo le ha servido para recordar que estar perdida es un paso necesario para encontrar un camino más orgánico, más parecido a ella y sus preguntas. Le ha servido para ubicar unas direcciones de trabajo, y enamorarse de sus posibilidades. Le ha servido para prometer continuar una serie de diálogos y proyectos que están apenas naciendo. A final de cuentas Caperucita queda con un laboratorio y una tarea. Caperucita queda trabajando. Explorando. Escribiendo. Teorizando. Soñando-se. En una literatura posible.

Agradecimientos a Gabriela Numpaque, Eliana Márquez, Dilsa Jimenez, Mariana Cadena, Zoitsa Noriega, Eloísa Jaramillo, Mauricio González, Gilles Charalambos, Alberto Garrandés, Carole Maso, mis estudiantes, mi familia y siempre siempre, Ellie.

Referencias

- Barthes, R. (1975). *The pleasure of the text*. New York: Hill and Wang.
- Barthes, R. (1989). *The rustle of language*. Los Angeles: University of California Press.
- Borrero, J. (2010). La literatura como práctica del cuerpo. *La palabra* (16), 13-28.
- Bourriad, N. (2008). *Estética relacional* (2nda edición ed.). Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Cixous, H. (1995). *La llegada a la escritura*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.

- Cixous, H. (1998). *Stigmata: escaping texts*. Londres: Routledge.
- Eagleton, T. (1983). *Una introducción a la teoría literaria*. Bogotá: Fondo de cultura económica.
- Epp, E. (2006). *Land and Mind Workshop*. Recuperado el 1 de agosto de 2012, de Goddard College Embodiment Web Worksite: <http://web.goddard.edu/embodiment/workshops.html>
- Garramuño, F., & Alemian, E. (2009, junio). *Entrevista a Florencia Garramuño*. Retrieved agosto 1, 2012, from Notas de prensa Ezequiel Alemian: <http://ezequielalemian.blogspot.com/2010/02/entrevista-florencia-garramuno.html>
- Garrandés, A. (2011). *Kashmir*. Bogotá: Ediciones San Librario.
- Garrandés, A. (2012). Llama, lenguaje, ceniza: estaciones críticas del cuerpo, la literatura, el erotismo y la visualidad. *XXVII Congreso Nacional y I Internacional de Lingüística, Literatura y Semiótica*. Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, Tunja.
- Greiner, C. (2008). *O Corpo: pistas para estudos indisciplinados*. Sao Paulo, Brasil: Annablume.
- Johnson, M. (2008). *The meaning of the body: aesthetics of human understanding*. Chicago: University of Chicago Press.
- Krauss, R. (30 de marzo de 2010). *La escultura en el campo expandido*. Recuperado el 1 de agosto de 2012, de Octubre de Santiago [plataforma de divulgación de teoría en arte contemporáneo]: http://octubredesantiago.blogspot.com/2010/03/la-escultura-en-el-campo-expandido_30.html
- Maso, C. (2000). *Break every rule: essays on language, longing and moments of desire*. Washington D.C.: Counterpoint.
- Merleau-Ponty, M. (1977). *El ojo y el espíritu*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Merleau-Ponty, M. (1975). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Ediciones Península.
- Rolnik, S. (2006). *Cartografía sentimental: transformaciones contemporáneas do desejo* (2da reimpression ed.). Porto Alegre, Brasil: Editora Universidade Federal Rio Grande do Sul.
- Rolnik, S. (n.d.). *Subjetividad antropofágica: más allá del principio de la identidad*. Retrieved agosto 1, 2012, from Textos on-line: <http://caosmose.net/suelyrolnik/>
- Scott, G. (1989). *Spaces like Stairs*. Quebec: The Women's Press.
- Spivak, G. (2000). The politics of translation. En L. (. Venuti, *The translation studies reader* (2nd Edition ed.). Londres: Routledge.
- Surrallés, A. (2005). Afectividad y epistemología de las ciencias humanas. *Revista de Antropología Iberoamericana, Ed. Electrónica* (Número especial), 1-15.
- Youngblood, G. (1970). *Expanded cinema*. New York: P. Dutton & Co., Inc.