

Performance Uruguayo.

Fernando Orduz

I. Performancias

Hace muchos años el padre de un amigo con el cual convivía en épocas de los inicios de mi vida universitaria me vio leyendo las obras completas de Freud, recuerdo que cada vez que me veía en esas (hecho frecuente en esos momentos de mi vida) me comentaba que si quería conocer un bello texto de Freud leyera el trabajo sobre el Moises de Miguel Angel. Según él, que era un piloto de aviación y no tenía nada que ver con el arte, era la unión de dos genios, el del modernista vienés y el del clásico toscano.

Movido mas por la curiosidad de aquello que podía conmover a un piloto de aviación y no tanto en las genialidades de los mentados Europeos, me adentré en el texto de Freud.

Traigo la anécdota porque quiero dar cuenta de la sorpresa que me llevé en los primeros párrafos, donde Freud enunciaba el poco interés que le suscitaba la pintura en relación a la poderosa atracción que le generaba la escultura y la literatura. Digo sorpresa porque a mi me pasaba algo similar.

No sabría decir con exactitud el por qué de este poco interés, pero como decía Freud, una de las labores que debemos ejercer como analistas es una actitud arqueológica, una búsqueda de la génesis de nuestros pensares y pesares. Labor que implica repasar no solo la historia de nuestros procesos personales sino la de la cultura que nos contiene.

Aprovecho esto para enunciar que esta labor de búsqueda del arché (principio elemental de nuestro universo) o del gen (genealogía), que etimológicamente tiene que ver con el origen-dar a luz, no es una metodología tan contemporánea ni foucaultiana como oigo en tanto corredor académico. Como observarán es una labor que otros pensadores como Freud han venido desarrollando desde hace tiempo.

Retomo el hilo de mi argumentación en los laberintos de las anécdotas personales. Reconocer esta aversión a la pintura en un cierto momento de mi vida tuvo una cadena de improperios por parte de mi grupo de amigos de universidad con los que convivía en esos momentos ya que muchos de ellos querían dejar sus carreras originales para dedicarse a las bellas artes.

Además de pasar por el patíbulo del juicio intelectual, sus anatemas se acompañaban con memoriales panegíricos sobre la belleza de las imágenes en la historia del arte que iban desde el nacimiento de la pálida Venus de Boticelli hasta las lánguidas y poco atractivas Señoritas de Avignon haciendo derivas por la florida enunciación sobre la belleza amarillenta de las flores tornasoladas de Van Gogh.

Podría decir que era un analfabeta pictórico a pesar de los dos años que me la pasé juiciosamente viendo historia del arte en mi colegio mientras mis compañeros hacían

guerra de pepas de grosella aprovechando la oscuridad del momento de proyección. Puedo confesar que no entendía mayor cosa sobre esos lienzos que cumplían, en mi hereje opinión, funciones decorativas o colorativas en las bellas paredes blancas y silentes.

No podía decir lo mismo sobre lo que me generaban las imágenes móviles del cinematógrafo. De hecho, le comentaba a mis compañeros de tertulias iconofílicas, que una de las escenas donde la pintura me había conmovido mas, era en una escena de una película de Fellini llamada *Roma*, donde un grupo de trabajadores que hacen excavaciones para el metro de la ciudad descubre una ruina antigua de una casa con pinturas y murales al fresco. En un momento dado, la acción del aire hace que la pintura de las paredes empiece a desvanecerse. En ese momento pensé que la pintura tenía vida, así se estuviera muriendo, o talvez porque moría sentía la vida latir en ella.

(Proyección de la película si es posible. Para lo que quiero ilustrar, a partir del minuto 4.15. <https://www.youtube.com/watch?v=dDxMwvRHsjg>)

Pero además de las imágenes en movimiento, el otro hecho que robaba mi atención, que producía en mi una intensa atracción, era ver los cuerpos en movimiento en algún escenario, de forma directa, sin mediación del proyector.

Cuando digo cuerpos en movimiento me refiero al éxtasis que me podía producir, no solo observar los evidentes hechos de los bailarines de danza, sino a ver como la tocaban en el estadio el Pibe Valderrama y Bernardo Redin (para hacerme entender es como ver jugar a Schiafino con Francescolli, o Cubilla con Ildo, o Messi y Maradona, al tiempo) o ver como se movían los pies al ritmo niche¹ en el mágico y multicolor escenario de un lugar (disco, boliche, salsoteca) con nombre Afro llamado Honka Monza. Magia suscitada por ese hecho tan característico de mi ciudad cual era poner a sonar los antiguos discos de vinilos de 33 rpm a 45 revoluciones. Como diría el prosista de la ciudad de Cali, Andrés Caicedo: *(proyección de video si es posible)*

“El 33 vuelto 45 es como si lo flagelaran a uno mientras baila con esa necesidad de decirlo todo 12 veces mas y a ver quien nos aguanta, quien nos baila. Es destapar el espíritu no la voz, sino eso turbio que se agita mas adentro, las causas primordiales para levantarse y buscar la claridad...”

Eso turbio que se agita mas adentro, parodiando a Andrés Caicedo, será la clave de mi lectura de los procesos creativos que mas adelante enunciare.

Por el momento vuelvo a retomar el hilo de algo que quería desarrollar, mientras las imágenes pictóricas de los cuerpos desde el renacimiento hasta su descomposición cubista de este siglo no llamaban mi atención, la expresión de esos cuerpos en vivo atrapaba mi percepción. ¿Qué había en esos cuerpos en acción que se perdía para mí en sus representaciones icónicas?

¹ Niche es la denominación de Negro en mi ciudad, Cali.

II. Agieren.

Aprovecho la pregunta para hacer un paréntesis y plantear un concepto particular en el campo de la terapia psicoanalítica. Al contrario de la medicina que pretendía, y pretende aun, eliminar los síntomas de la presencia de la vida, el psicoanálisis asume que los síntomas son lenguajes y que la función analítica es comprender lo que un síntoma dice. Indagar la estructura en la cual se producen, buscando dejar al descubierto cuales son las dinámicas, o gramáticas de producción, que hacen que esta expresión asalte al sujeto. No sobra decir que estas gramáticas o dinámicas son inconscientes para el Sujeto.

Freud era un neurólogo, no un psiquiatra, que fue invadido en su estudio y consulta por una enfermedad muy de moda en la época llamada la Neurosis de Histeria. Enfermedad en la cual el paciente mentía sin darse cuenta que mentía.

¿Qué quiero decir con ello? Los y las pacientes histéricas, sufrían de síntomas motores, convulsiones o parálisis, que tenían una característica particular, dichos síntomas eran imposibles de suceder desde el punto de vista anatómico-fisiológico. Me explico, Freud recibía en su consulta a pacientes que tenían parálisis de todo el lado derecho de su cuerpo y de su cara. Al examinarlos con el punzón o alfiler ellos no respondían de forma refleja, pero esta situación guarda un secreto que para cualquier experto en Medicina es fácil de acertar, hecho que no es fácil para aquel que no haya cruzado por ese campo del saber.

Resulta que el hemisferio izquierdo del cerebro inerva el lado izquierdo de la cara pero no sigue con el mismo lado del cuerpo sino que los nervios cruzan a nivel del cuello hacia el otro lado. Es decir, un paciente con una parálisis de la totalidad del lado derecho del cuerpo es un paciente que esta simulando, es un imposible desde la neurología pero posible para la psicología.

Esto para decir que Freud descubre que la noción de cuerpo no tiene una relación necesaria con la anatomía. Esto lo dice el Neurólogo, quien descubre que la Psique (alma-mente, como lo quieran llamar) construye un cuerpo y que este cuerpo, su manera de sentir y de afectarse, de sufrir y de gozar, tiene una historia, una historia íntima que en ocasiones escapa a la memoria consciente, pero no al cuerpo como superficie escritural. El cuerpo es una especie de memoria viva. Es curioso que estando tan presente no sea tan visible.

Pero hay un segundo aspecto importante que se desprende de este hecho, la historia no está en el pasado. Con esta idea, de una historia hecha cuerpo, Freud enuncia un concepto que va a ser central en su trabajo terapéutico, la noción de Transferencia.

En esta idea de la Transferencia quiero resaltar que para Freud la cura es posible en tanto el paciente reviva con su analista la historia que está narrando. Hay una frase que en el campo de la terapia analítica hace carrera: el análisis no cura in absentia o in effigie, es decir que la imagen como sustituto de algo ausente, la misma palabra, no tiene efecto curativo si ella no se hace ferrum o ignis en el cuerpo. Es decir si la historia

del otro no hace cuerpo en mí, si no se actualiza, si no hace presencia, no hay efecto curativo. Sobre la representación no hay posibilidad de acción terapéutica solo ella es posible si se vuelve agieren, concepto alemán que implica la idea de actualización, realización.

Esto es lo que quiero retomar para diferenciar la noción de presentación y representación. La evocación, la representación icónica no tiene un efecto terapéutico tan fuerte como si la tiene la presentación, la actualización, la realización, porque de alguna forma esta última opera y marca el cuerpo; la otra, como bien diría Ruben Blades de las palabras, son de aire y van al aire.

III. (Re)Presentación

Esta idea del cuerpo presente como potenciador del proceso de cura encuentra resonancia o eco en la propuesta que hacia la década de los 30 del siglo pasado planteó Antonine Artaud en *El Teatro y su doble*. En una crítica al mundo moderno civilizado, Artaud ve a la cultura como un monstruo que “ha desarrollado hasta el absurdo una capacidad de derivar pensamientos de nuestros actos, en vez de identificar nuestros actos con nuestros pensamientos” (p.p 5)

Para Artaud no tiene sentido la contemplación del pasado, muy en la línea de lo que enunciaba Freud, si algo tiene sentido, es por que ello debe actualizarse: “Las obras maestras del pasado son buenas para el pasado: no son buenas para nosotros. Nosotros tenemos derecho a decir lo que ya ha sido dicho y lo que no ha sido dicho de una manera que nos pertenece, una manera inmediata, directa, que responda a las maneras de sentir actuales, y que todo el mundo puede comprender” (p.p 12)

En la puesta en escena teatral podría plantear que hay dos estilos, uno que va por el lado que he denominado presentación y otro que va por el lado que he denominado representación. En esta última podría decir que el sujeto que opera como actor sostiene una máscara, recordemos que la palabra máscara en griego traduce persona. Podría seguir jugando con lo que las palabras me dan y decir por tanto que hay una puesta en escena que es una mascarada, acepción peyorativa de algo que opera como ficción o mentira.

Tal vez por ello cierto tipo de teatro, en una visión personal, me incomoda, porque hay un actor que sosteniendo una máscara quiere hacerme creer, con el mejor sentido aristotélico de verosimilitud que lo que está haciendo es real, cuando el trucaje es evidente.

Pero también esta acepción de máscara-persona, nos lleva a pensar que esta noción de persona es una mascarada y que cada vez que sostenemos un encuentro con otros, tenemos construido un personaje que nos re-presenta al que llamamos YO. ¿Quién soy yo? ¿Esa máscara que sostengo frente a otro?

Como en ese teatro de tipo representativo, en ocasiones cada uno de nosotros construye un personaje de si mismo, le crea un discurso, dibuja una imagen que lo

representa y la sostiene en lo público. La labor de un psicoanálisis es deconstruir esa mascarada y poder adentrarnos mas allá de eso que se denomina Yo, de alguna manera es hacer emerger la carne y la sangre que laten bajo esa máscara en la forma de cuerpo.

Por ello Artaud propendió por un actor que no re-presentara sino que se presentara en escena. Un actor que en vez de usar la palabra entendiera que antes de ella hay un sistema fonatorio que sostiene la representación verbal, un actor que entendiera que antes de la máscara hay un cuerpo, que la representación icónica es una imagen de algo que fue acto.

Si esto es así entonces ¿Por qué no volver al acto, al cuerpo, a hacer presente el ser y no a construir imágenes máscaras de dicho acontecimiento? Algo va de esta enunciación de Artaud a la enunciación que dio título a la retrospectiva de Marina Abramovic en el MOMA en el 2010: la artista está presente. Algo va de la enunciación de Artaud a la idea que entre el arte y la vida no debe haber diferencias, ni distancias, a la valoración de la imagen, el icono crea una distancia. No es lo mismo el cuerpo que la imagen de cuerpo que nos median los medios, entre ellos el arte pictórico.

(proyección video de Marina si es posible).

IV. Iconoclastas

Algún día en la vida indagando sobre el ámbito vienés del señor al cual leía me crucé con el relato de un acontecimiento artístico que ocurrió casi 20 años después de la muerte de Freud.

Contradictoriamente eran imágenes, evocaciones de las acciones, de las presentaciones de tres artistas vieneses: Schwarzkogler, Muhl, pero en particular Hermann Nitsch. Me llamó la atención la obra de este último artista quien se crucifica de manera real al interior de alguna res recién muerta para luego cubrir sus sienes con una corona de espinas.

(imagen obra de Nitsch)

Insisto en la paradoja de estar viendo imágenes, fotogramas, en los cuales se reflejaba el cuerpo del artista sometido a la pasión y al sufrimiento de esa escena, que tanto se idolatra en las imágenes católicas. Pero al contrario del culto que suscitaban esas imágenes medievales y renacentistas que veía desde mis tempranos años escolares, esta misma imagen hecha cuerpo captaba mi atención por el rechazo que suscitaba. "Eso no es arte" oía decir a muchas personas de esas que me hacían transitar por los cementerios de imágenes museolaberínticas, y de las que también veía que portaban en su cuello imágenes del Cristo redentor crucificado o de su virginal madre.

¿Por qué como imagen cobraban valor de culto y como acto generaban la reacción contraria? ¿Por qué validamos las imágenes del sufrimiento como representación icónica y las condenamos cuando nos las presentan en vivo?

Hay un hecho histórico que ha llamado mi atención, un hecho que aconteció hace 13 siglos, pienso que algo de ese acontecimiento ha dejado una huella en nuestra cultura. Me refiero a esa disputa que hacia el siglo VIII se dio entre dos facciones de la iglesia, los iconoclastas y los iconofílicos (o iconodúlicos) y que duró un siglo aproximadamente. Mientras un montón de papas con nombres de felinos desde Leon III a león V conservaban la idea de deshacer las imágenes (porque en sentido estricto el nombre de Dios no puede tener re-presentaciones), sus viudas aprovechan la liberación del yugo (de ahí viene la palabra con-yugal) para restaurar la adoración de imágenes.

Es gracias a una de esas féminas, Teodora, que el Concilio de Nicea restauró el culto de las imágenes. A partir de ese momento se oficializó la iconofilia, y por tanto empezamos a cultivar ídolos, iconos. Recordemos que la palabra cultura proviene de agri-cultura, del cultivo pasamos al culto. Desde ese momento la iglesia fue el mecenas no solo de los artistas sino de ese culto a la imagen exponencial que nos habita en Occidente hoy en día.

Contrarios a dicho culto, los pueblos islámicos siguen fieles a esa tradición histórica que condenaba la representación en imágenes del nombre de Dios. Por ello, creo, que ellos como cultura ejercen un cierto horror a los pueblos modernos. Solo para recordar un hecho, al inicio del siglo XXI los talibanes hicieron mil pedazos la imagen de un par de Budas de Bamiyan generando el repudio de nosotros, los cultos cultivadores del culto de las imágenes.

Cuando el arte se desprende de ese mecenazgo de la iglesia y sus financiadores, empezamos a derivar del culto de los ídolos religiosos al culto de nuestra propia imagen, de hecho las imágenes de nuestros ídolos no son sino hechas a partir de nuestro propio modelo humanos. Al perder la divinización quedaron los soportes que eran las mismas imágenes de modelos humanos, ya no era venus o afrodita habitando conchas de nácar en medio de las aguas, sino la libertad enarbolando la bandera y guiando al pueblo.

Todo este periplo histórico para decir que durante siglos hemos estado bajo una égida iconofílica que sigue sosteniendo su estructura a sangre y fuego y que de alguna manera nos ha llevado a un cuerpo que se sostiene por sus representaciones visuales icónicas mas que por su presencialidad.

V. Desollamientos.

Con la presencia del psicoanálisis en el mundo europeo a principios del siglo XX algo emerge de forma paralela, no se si como causa o efecto o como expresión del espíritu de la época, y por espíritu me refiero a ese mundo de las ideas que va tomando forma a través de manifestaciones artísticas y culturales.

Me da la sensación que el psicoanálisis desolló la piel de las bellas formas que el renacimiento y la ilustración racionalista habían construido al considerar que la unidad formal denominada YO se constituía sobre la base de la represión de una diversidad de instintos o pulsiones. Represión que opera a la manera de una membrana celular que contiene estímulos y que en su porosidad filtra o impide el paso de dichos estímulos diversos.

Al hacer conciencia de la función de esa membrana protectora de estímulos, de esa barrera que contenía y soportaba las fuerzas pasionales del existir, pareciera que el psicoanálisis despellejó la piel de las formas apolíneas para dejar paso al fluyente e informe Trieb Dionisiaco.

Unos decenios antes Nietzsche propendía en su *Ecce Homo* por deshacer un alma que no dejaba entrever el cuerpo: "Lo que a mí me espanta (...) es (...) que se aprendiese a despreciar los instintos primerísimos de la vida, que se fingiese mentirosamente un "alma", un "espíritu", para arruinar el cuerpo; que se aprendiese a ver una cosa impura en la sexualidad, en el presupuesto de la vida..."

El esquizoide alemán y el doctor vienes nos rompieron la piel para hacer emerger, para hacer develar, la carne que hay tras su superficie, despellejaron la piel de la palabra y nos mostraron la masa latente y punzante que hay tras cada enunciación.

Un siglo antes Diderot decía en su *Ensayo sobre la pintura*: "Lo difícil es representar la carne, es ese blanco untuoso, igual sin ser pálido ni mate, es esa mezcla de rojo y de azul que transpira imperceptiblemente; es la sangre, la vida, que son la desesperación del colorista. Quien adquiera la sensibilidad para la carne habrá dado un gran paso; el resto no es nada en comparación. Mil pintores murieron y otros tantos morirán sin haberlo conseguido".

La ilustración pensaba en algo que no era representable, la apertura del cuerpo, la disección de la piel.

Pero esto que el francés enunció como una representación casi imposible y con fracasos mortales por venir, pareciera lograrse por Francis Bacon. Dos siglos después el pintor inglés logra darle una especie de redención, al permitirnos experimentar la mutabilidad de sus figuras, al representar sus cuerpos informes en movimiento, expuestos en su carnalidad profunda. Pareciera que me estoy contradiciendo después de despotricar del culto a la imagen.

La preocupación por lo que la piel oculta ha estado presente en la medicina desde que Hipócrates especuló sobre los humores que nos recorrían hasta las demostraciones del cuerpo abierto que observamos en las lecciones de Anatomía que nos legó Rembrandt.

Hoy en día ya no se si al abrir la piel de la palabra me encontraré con la carne del deseo, o con el simulacro de la virtualidad, o con un discurso que crea una enunciación denominada cuerpo.

Freud dibujó un cuerpo en torno a un concepto denominado zona erógena, enunciando una polifonía de zonas, un cuerpo plural, o mas bien una poliformía. En esa perspectiva temprana no hay un cuerpo, hay zonas corporales, umbrales, que dan formas de relación con el entorno, dependiendo del orificio que haga porosidad entre el interior y el exterior.

Orificios que parecen hoyos negros donde cualquier objeto que cruce periféricamente su orbita es absorbido en su gravedad. Pero no solo atraídos y absorbidos, también pueden ser expulsados en esa misma dinámica. La boca que engulle vomita, el esfínter que retiene expulsa, la mano que aferra suelta, los ojos que observan hacia lo profundo también dejan ver el fondo del alma, si es que hay tal alma.

Durante siglos la moral y la pintura se dedicaron a decorar y maquillar algo que el psicoanálisis removi6 para dejarnos una especie de morbo voyeurista que pretende, no tanto verlo todo pero si ver lo oculto, acción escatológica de otear bajo la superficie, bajo la piel. Develar secretos, sentir placer al sacar las vísceras de una verdad oculta a flote.

En la búsqueda de la verdad hay una cierta acción de despellejar al otro, de hacer escándalo con la evisceración. Mas que neurofisiológica nuestra mirada en ocasiones parece microscopía patológica. En todo lado nuestra mirada hurga por el asesinato primordial o por el infiel incesto o por el salvaje canibal.

Una mirada en este momento me cercena, me traspasa, destroza mi palabra, posiblemente otra me engulle, una se queda en la piel, alguna otra busca la organicidad, lo cloacal, o lo fascinante. Un oído oye la musicalidad de mi entonación, en otros mi sonoridad se pierde por las trompas de Eustaquio.

Según esa visión, somos eso que decía hace un momento, somos pechos rotos, falos desmembrados, heces contenidas, músculos que se contraen a la altura del cuello, colones irritados, corazones abotagados, arterias espásticas, órganos sin cuerpo unitario. El cuerpo estalla en sus dimensiones formales y contenidas, los contenidos emergen de manera fragmentada. Por pura asociación recuerdo una frase de Flaubert sobre el cuerpo, este son los restos, los deshechos, son los pedazos de nosotros que empiezan a caerse, no bien llegamos a este mundo.

La imagen del cuerpo y su representación estalló en Occidente, con el psicoanálisis, pero no solo la imagen y su representación, el cuerpo en sí mismo también estalló. Cualquier corporeidad, la del yo, o la de Dios, la intima y la social.

Todo lo sólido se desvanece en el aire, dijo Marx buscando describir la esencia de la modernidad.

IV. Fragmentaciones

(Guernica, Imágenes)

Abril 26 de 1937. Una bomba cae al norte de la península ibérica. Casi un mes después tras 45 ensayos, Picasso testimonia una visión de fragmentos de cuerpo que dejó el bombardeo, tres animales (toro, caballo, pájaro) tres figuras vivas (la madre, la portadora de la luz y la fugitiva) tres víctimas (el niño, el guerrero, la mujer quemada).

Escribo y leo por fragmentos, en este tiempo veloz que me devora con ansia, leo por momentos, entre tiempos, busco formatos que lo posibilitan.

Leo un guión de un primer plano de una película que me cautiva con su imagen. Margarite Duras siempre está ahí, prestándome palabras para entender, como en ocasiones siento que pasa en el diván. Margarite me abre la piel con su Hiroshima Mon Amour. Con Hiroshima estalló todo, no solo el cuerpo sino hasta la memoria parece ser aniquilada.

Hablo a partir de fragmentos porque después de decir lo que he dicho no puedo hablar unitariamente.

(Proyección de la película si es posible)

Duras escribe:

“La película se abre sobre el despliegue del famoso "hongo" de BIKINI. El espectador debería tener la sensación de volver a ver y de ver, al mismo tiempo, ese "hongo" por vez primera. Debería estar muy ampliado, en cámara muy lenta, y su desarrollo acompañado de los primeros compases de G. Fusco. A medida que ese "hongo" se eleva en la pantalla, por debajo de él, van apareciendo, poco a poco, dos hombros desnudos. Sólo se ven esos dos hombros, están cortados del cuerpo a la altura de la cabeza y de las caderas. Esos dos hombros se abrazan y están como empapados en cenizas, en lluvia, en rocío o en sudor, como se quiera. Lo principal es que se tenga la sensación de que ese rocío, esa transpiración, ha sido depositado por [el "hongo" de BIKINI], a medida que se alejaba, a medida que se esfumaba. Debería resultar de ello una sensación muy violenta, muy contradictoria, de frescor y de deseo. Los dos hombros abrazados son de distinto color, uno es oscuro y el otro claro. La música de Fusco acompaña este abrazo casi escandaloso. La diferenciación de las dos manos respectivas debería ser muy marcada. La música de Fusco se aleja. Una mano de mujer, [muy aumentada], permanece apoyada en el hombro amarillo, apoyada es una manera de hablar, aferrada sería más exacto. Una voz de hombre, mate y sosegada, recitativa, anuncia:

EL (un hombre japonés) dice:. — Tú no has visto nada de Hiroshima. Nada.

ELLA.(una francesa llega a Hiroshima responde con voz igualmente mate) — Lo he visto todo. Todo.”

En Hiroshima todo explotó, ya ni siquiera fue el desmembramiento, el despellejamiento, el fuego arrasa con todo.

La expresión poner las manos en el fuego, o la otra similar, la prueba de fuego, es la herencia que en la cultura occidental ha dejado una práctica medieval llamada las Ordalías.

Las ordalías eran pruebas o juicios divinos, que trataban de mostrar la inocencia o culpabilidad de un acusado sometiéndolo a un ritual donde su cuerpo era expuesto al fuego o al agua. Tomar hierros candentes en las manos, caminar sobre brasas ardiendo, meter el cuerpo en el agua para ver si este flotaba o se hundía, tomar un objeto al interior de un caldero con agua hirviendo, serían alguno de los ejemplos que pueden encontrarse. Sobrevivir era la prueba de la inocencia. Mas adelante en la historia de Occidente, esta prueba medieval dio paso a la tortura.

Nuestra historia esta llena de relatos donde el cuerpo es expuesto, lacerado, mutilado. La primera tragedia que nos legan los griegos es la historia de un hombre que debe pagar con la tortura de su cuerpo el acto de transgresión de llevar el fuego del inmortal Zeus a los efímeros. Su cuerpo es atado por Hefestos y por el Poder y por La Fuerza, dice esta última a Hefestos: -Ahora, golpea con todas tus fuerzas y que los grillos se hundan en la carne. Duro es el que ha de vigilar esta tarea.

El cuerpo es atado a la piedra. En occidente la piedra se convierte en símbolo. El adolescente intenta romper el orden establecido con el apedreamiento. La losa de piedra sella la muerte. En mi país cuando alguien se pone bravo, se dice: *me sacó la piedra*. La mujer adúltera es apedreada.

Una mujer de mediana edad llega a mi consulta, no hay palabras, solo llanto, algo no se calma, un dolor incesante. Cuando su dolor se calma me habla, me habla de su malestar, sus amigas la ponen en la picota pública, abren su intimidad, descubren su secreto; le interrogan: dinos la verdad, cuéntanos tu infiel incesto. Ya no hay piedras, tan solo comentarios lacerantes, no hay verdad a revelar, solo vísceras verbales que intentan salir de su interior, una nausea que busca expulsar lo abyecto, tocada por el vituperio, es-tocada en el fondo de su ser. (La acción del otro nos toca, hoy en día en la virtualidad se dice que nos stalkean).

La presencia del otro desencadena, desenvuelve, desata mi pade-ser. En la historia a la que hago referencia: Hiroshima Mon Amour, Ella no tiene nombre, se llamará Nevers. Como la población francesa donde nació, El se llamará Hiroshima como el lugar donde todo murió, donde la acción del horror pareció borrarlo todo.

EL. — Tú no conoces el olvido.

ELLA. — Igual que tú, estoy dotada de memoria. Y conozco el olvido.

EL. — No, tú no estás dotada de memoria.

ELLA. — Como tú, también yo intenté luchar con todas mis fuerzas contra el olvido. Y he olvidado, como tú. Como tú, deseé tener una memoria inconsolable, una memoria de sombras y de piedra.

ELLA. — Luché por mi cuenta, con todas mis fuerzas, cada día, contra el horror de no comprender ya en absoluto el por qué de recordar. Y como tú, he olvidado...

En la pantalla solo se ve el modelo reducido del Palacio de la Industria de Hiroshima, único monumento cuya estructura retorcida permaneció en pie tras la bomba, y que ha sido conservado así desde entonces.

Recuerdo lo que decía de Flaubert sobre las ruinas del ser. Dos seres se encuentran y hablan, cada uno de su ser, la presencia del otro desata mi ser y mi padecer.

La memoria de Hiroshima sacará a la luz su tragedia. Nevers fue la amante de un soldado alemán, fue una colaboracionista, cortaron su pelo, la estigmatizaron. En Hiroshima el padecer de su historia y su intento de olvido emerge a la luz. Pero solo ahí, en ese lugar donde solo el amor puede mitigar el dolor de ser, porque tal vez ahí en el lazo de amor el padecer del cuerpo encuentra una mitigación y una transformación.

En el espacio íntimo el dolor encuentra lugar, pareciera que eso es la clínica psicoanalítica, un tubo de ensayo donde se toman las diversas formas de padecer. Un lugar de encuentro entre el dolor de la agonía de ser, y la búsqueda del abrazo silente que observa, oye, interviene, forma y deforma o reforma, construye o deconstruye.

La palabra labra y abraza o es braza que arrasa.

Palabras que tocan y que retocan

Que atan y matan.