



Telepatía corporal

Notas sobre forma, cuerpo y espíritu

VERÓNICA COHEN (UBA/ULILLE/CONICET)
19 DE MARZO

“¿Tenés un cuerpo o sos un cuerpo?” La primera vez que escuché esa pregunta fue durante un seminario dictado por Carlos Savransky en la carrera de Ciencias de la Comunicación. A lo largo de las clases, y luego de los años, la frase misma perdía su fuerza inicial entre ese “tener” que implicaría un espíritu presente y el “ser” que localizaría algo así como la mente en el cuerpo. La movilización inicial que provocaba se iba volviendo una muletilla del tipo: “si un árbol cae y nadie lo oye, hace ruido”. Sin embargo, quiero volver a esta disyuntiva recuperando su problema de fondo: qué es un cuerpo y si hay “algo” por fuera de él.

Me interesa partir de un fragmento del cuento “La carta robada” de Edgar Allan Poe que pasa en general desapercibido, invisibilizado por el aspecto más famoso de que la mejor

forma de esconder algo es mostrarlo y que creo es un buen punto de partida para reflexionar sobre este encuentro con el otro y el tener/ser cuerpo. Dupin, el detective estrella de Poe, despliega en este relato los razonamientos que lo llevaron a encontrar una epístola robada por el Ministro D y que el prefecto de policía había buscado, minuciosamente pero sin éxito, en toda la casa del Ministro. Parte de una anécdota. Un chico de 8 años ganaba siempre en el juego de nones y pares.¹ Dupin le pregunta cómo hacía y él le responde que la clave residía en saber el grado de inteligencia del adversario. Pero, ¿cómo lograr esto?:

Si quiero averiguar si alguien es inteligente, o estúpido, o bueno, o malo, y saber cuáles son sus pensamientos en ese momento, adapto lo más posible la expresión de mi cara a la de la suya, y luego espero hasta ver qué pensamientos o sentimientos surgen en mi mente o en mi corazón, coincidentes con la expresión de mi cara.²

Acá aparecen tres movimientos. El primero, un ajuste kinestésico. Por kinestesia me refiero a las sensaciones corporales, a la auto percepción del cuerpo. En ese sentido, el niño debe reproducir en su cuerpo lo que cree que siente el cuerpo del otro, las posiciones del cuerpo, las relaciones espaciales entre una ceja y la otra, entre la comisura de los labios y los cachetes. Esta búsqueda adaptativa requiere una posición activa de un buscar corporal. Hay una orden predicativa, es decir, verbal y conciente.³ En segundo lugar, hay una espera. Una suspensión temporal, un silencio, un vacío. Este vacío no puede medirse por un tiempo objetivo y homogéneo. No sabemos si al niño le lleva dos segundos o una hora. Probablemente le lleve milésimas de segundo si lo cronometráramos. Pero no es un tiempo que se siente como milésimas de segundo, son milésimas de segundo que se estiran por la misma suspensión de acción. En tercer lugar y último, hay la aparición de un espíritu. En el caso de este ejemplo, digo espíritu y no estado, porque lo que el niño encuentra es si el otro

1 En el cuento Dupin explica que el juego consiste en ocultar en la mano una cantidad de bolitas. El otro debe adivinar si el número de bolitas escondidas es par o impar. Si adivina gana una bolita, si no la pierde.

2 Poe, E. A. (2002). La carta robada. En *Obras en prosa. Cuentos de Edgar Allan Poe* (pp. 281-292). Puerto Rico: Alianza Editorial, p. 288.

3 Escribo conciencia y no consciencia porque me estoy refiriendo a la tradición fenomenológica del concepto y no la psicoanalítica.

es ontológicamente inteligente o tonto, bueno o malo. El espíritu se presenta como una certeza. El niño usa esta información como fuente fidedigna que le permite, mediando una ecuación que realiza en torno a los procesos mentales del inteligente o del tonto, concluir si la cantidad de bolitas que escondió en su mano es par o impar. El niño gana siempre, es decir, su proceso para sentir el espíritu del otro se muestra eficaz.

Este proceso adaptativo pareciera indicar una clara distinción cuerpo-espíritu y al mismo tiempo una zona de conexión dada precisamente por la forma. La forma como medio de la aparición. La forma como un lugar entre el cuerpo y el espíritu, sin ser totalmente uno ni otro. No es ni el cuerpo ni el espíritu del otro lo que le muestra lo que Merleau-Ponty llamaría su “estilo”, sino la forma. Esta forma es percibida por este niño de 8 años, pero percibir “es por principio movimiento”.⁴ El niño debe moverse hasta hacer en él la forma del otro. Por su grado de asertividad, ésta es la maestría del niño, maestría que seguramente le llevó un tiempo de práctica.

¿Cómo descubrió este sistema el niño? Dupin no le hace esta pregunta, por lo que el narrador no nos da respuesta. ¿Cómo se le ocurrió a Poe esta anécdota? Poe escribe este cuento en 1845. Si revisamos otras producciones de la época podemos ver que las relaciones entre cuerpo y espíritu estaban en el aire. El mismo concepto de “kinestesis” se empieza a discutir a partir de 1826. “La expresión de las emociones”, de Charles Darwin, es de 1872. En el prólogo encontramos una gran cantidad de antecedentes de este estudio donde están trabajando la conexión entre una forma del rostro y la emoción correspondiente. El texto de Darwin no sólo contiene un catálogo de rostros/emociones con sus correspondientes dibujos y descripciones, sino también indica que estas acciones pueden ser reflejos, instintos o hábitos. Las dos primeras están relacionadas a la supervivencia de la especie y son heredados de nuestros antepasados mientras que los hábitos son propios. Para Darwin, a diferencia de Poe, lo más importante es indagar sobre los dos primeros.

Pero, digamos, una cosa es ser inteligente o tonto, bueno o malo y otra estar enojado, alegre, apesadumbrado o triste, que es el ámbito que le interesa a Darwin. La emoción refiere a un estado más pasajero, coyuntural y transformable. Sin embargo, ambos textos

4 Merleau-Ponty, M. (1993). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Planeta, p. 279.

—y otros de la época citados por Darwin— mantienen la mirada hacia el rostro como lugar privilegiado del ser humano y su forma como espacio de conexión con el espíritu.

Siempre me llamaron la atención los dibujos de formas humanas de los niños —también de adultos cuando empiezan a dibujar la figura humana—. En general, el rostro tiene un lugar desproporcionado en relación, primero a la cabeza, y, luego, al resto del cuerpo. Es decir, el rostro pareciera darnos mayor información que el resto del cuerpo. Opongo a esto las siguientes situaciones: cuando algo me enoja, ¿dónde lo siento con más fuerza?, ¿cuándo me dan una mala noticia?, ¿cuándo alguien que me atrae se me acerca? El rostro no aparece en mis respuestas. Al mismo tiempo, cuando veo a alguien estas situaciones no sólo reconozco las emociones en su rostro, sino en todo su cuerpo. Y, ¿la inteligencia o la tontería tiene un lugar? Esos pensamientos o sentimientos que se le aparecen al niño en la mente o el corazón, ¿se le aparecen en la cabeza?, ¿en el corazón biológico, ese ubicado en el centro del pecho un poco a la izquierda, que para nuestra imaginación es más grande pero los científicos nos indican que su tamaño es similar a nuestro puño cerrado?

Puedo recordar muchas historias de adaptaciones corporales y cambios de espíritu que me ayudan a problematizar esta relación cuerpo-espíritu. Hay una que me llamó especialmente la atención. Una amiga de una amiga, como empiezan la mayoría de las historias, era extremadamente tímida e insegura. Su forma de estar-en-el-mundo coincidía con estas características por lo que caminaba mirando hacia el suelo, encorvada, como haciéndose invisible. Durante su adolescencia “ser” así le molestaba mucho, entonces se entregó a la observación de personas/cuerpos que eran seguras, para concluir que en todas la espalda se encontraba derecha. Entonces decidió cambiar su espalda: pararse derecha, abrir el pecho, cuidar que los hombros estuvieran rotados hacia fuera y lejos de las orejas. Lo decidió con palabras que ajustó a un cuerpo. Sintió ese cuerpo, sus kinestésias, sus nuevas relaciones espaciales. Posiblemente necesitó mirarse en un espejo, preguntarle a alguien, constatar que efectivamente estaba derecha, tal vez incluso se compró uno de esos tiradores que promocionaban en Sprayette que llevaban los hombros hacia atrás. Una vez encontrado el cuerpo, debía mantener ese cuerpo, recordarse esa tarea, volverse a traer a la espalda recta. Es decir, convertir esta nueva “imagen corporal”, como la llama Merleau-Ponty, en un “esquema corporal”, es decir, un sistema de habitualidades, un estar-en-el-mundo. En este caso, la historia tiene un final feliz, la adolescente abre su pe-

cho y se convierte en una adulta segura, aunque podemos pensar casos contrarios, donde la forma que se refuerza cada día, sea por voluntad propia o ajena, nos vuelve más tontos, dóciles o inseguros. Formas que nos separan de ser inteligentes o tontos, buenos o malos.

El niño de Dupin dice que siente la inteligencia o la tontera. Usa estas palabras que son las que encuentra para traducir algo que es en el cuerpo más que en las palabras. Inteligente o tonto son resúmenes conceptuales de aquello que se siente ser, de los pensamientos y sentimientos como productos de la conciencia. En este proceso de traducción entre cuerpo y lenguaje habría una primera inclinación a afirmar una pérdida de lo percibido. En este caso, las kinestesis se achican bajo el significante. Incluso cuando el significante nos trae cadenas de otros nuevos significantes, incluso toda una historia social de esa división entre inteligentes y tontos. También entendemos que acá inteligencia no refiere al acto intelectual sino al modo en el que el acto intelectual se produce, esto sería con mayor o menor complejidad.

Sin embargo, me gustaría concluir esta serie de notas con otra serie de casos donde la palabra desborda al cuerpo. Los llamaré “insights corporales” y son aquellas situaciones donde un movimiento nos trae una frase o palabra clave, precisa y justa que es más que el cúmulo de sensaciones experimentadas. Un ejemplo: hacía dos o tres meses que empezaba a tomar clases de butoh⁵ con Rhea Volij en el estudio Pata de Ganso. En ese momento, las clases empezaban generalmente con la consigna de “correr colgada de un hilo”. La idea del ejercicio es correr floja, como si algo te sostuviera desde la coronilla y esta fuerza hacia arriba provocara una cierta languidez y oscilación de las diferentes partes del cuerpo. En la oscuridad de esa sala pintada de negro, la frase “siempre dependo de algo, hay tanto en lo que confío cada día”, resonó de repente en mí. Al día de hoy, diez años más tarde, este “insight” me parece tan New Age, absurdo e inútil, pero en el momento en que lo tuve fue una completa revelación reforzada por el hecho de que yo no leía, por suerte todavía tampoco, literatura New Age ni tampoco tenía Facebook y no

5 La danza butoh surge en Japón en 1959. Esta danza contemporánea cruza las tradiciones japonesas con las occidentales, introducidas en Japón a partir del fin de la Segunda Guerra Mundial como American Way of Life. Durante los años 80 se expandió por Europa y Estados Unidos y llegó a Argentina a principios de los 90 a través de dos bailarines que viajaron a formarse uno en Japón y la otra en Francia. Esta última es Rhea Volij con quien yo tomaba clases. El cuerpo que produce es dionisiaco, fragmentado y no habitual que no busca lo bello en el sentido clásico. En relación a las premisas de esta danza para llegar a un “estado butoh”, hay una intención de lograr un estado de vaciamiento del cuerpo que luego es “llenado” por diferentes fuerzas de índole animal, vegetal, mineral, etc.

existía Instagram donde frases de este estilo aparecen continuamente, acompañadas de rosas y edulcoradas imágenes. En definitiva, la frase era más que la experiencia, apelaba a un “siempre” y a un “todo” vivido. La frase tenía algo de la experiencia que le dio origen pero al ser predicativa se convirtió en algo que pude aprisionar temporalmente. No puedo recordar específicamente mi cuerpo corriendo en esa precisa clase. Puedo hacerme una idea repitiendo el movimiento, pero mi cuerpo de hace diez años era bastante diferente: hacía poco que practicaba butoh, mis movimientos eran más tímidos y, al mismo tiempo, era más veloz y ágil. En cambio, la frase permanece casi intacta.

Frente al modo que rebalsa, la afirmación aprendida y repetida ser un cuerpo o tener un cuerpo, ¿no es más que una forma de intentar aprisionar, mantener en el tiempo, a través de una cristalización del lenguaje una serie de experiencias propiciadas por nuestro ser-en-el-mundo? En ambos casos, tener y ser, son menos, son traducciones reductoras que en su binarismo nos dejan casi como las encuestas de Instagram. Como en el proceso del niño de Poe, lo interesante es el juego, la oscilación y movimiento entre el cuerpo y el espíritu como un movernos en la forma.