

Escrito en el cuerpo

POR: M^A LUCÍA CORREA O.

The Pillow Book, nombre original de la película de Peter Greenaway, es también el título de la compilación de listas poéticas y cortas narraciones de la corte que escribiera Sei Shonagon, cortesana del periodo japonés Heian (siglos X a XII, aproximadamente). *The Pillow Book* traduciría algo parecido a “Libro de almohada” o “Libro de cabecera”, lo que probablemente no fuera más que un nombre genérico alusivo a los escritos ocasionales, producto de la reflexión solitaria en la alcoba, que eran guardados en el pequeño cajón de madera sobre el que se apoyan las almohadas tradicionales japonesas. Sin embargo, el título de esta película no fue traducido literalmente. En cambio, se escogió dar preeminencia a otro rasgo de la película, sin duda el más inquietante: la escritura en el cuerpo. El interés del nombre se desplaza así desde la generalidad de un *libro* hacia la particularidad de un *cuerpo* que, en últimas, hará las veces de éste, en tanto será el soporte de una escritura. En la película uno será la encarnación del otro, los dos objetos son, a un mismo tiempo, imágenes idénticas y diametralmente opuestas. Pero, aún más, en el centro de ese nombre dado a la película ya no estará sólo el *libro* sobre el que se escribe sino la propia escritura, la letra, el trazo, y el goce anudado a ellos. El foco deja de estar exclusivamente en el libro y pasa a estarlo también en la escritura; ya no en el objeto que la sostiene, sino además en su carácter, en su esencia. Ciertamente es una traducción, si bien no muy concordante, muy afortunada.

Acudamos, entonces, a ese escrito que nombra la película y que llama a la lectura.

En la primera escena un hombre escribe sobre el rostro de su hija a medida que repite el mito de creación sobre el que se funda la práctica ritual: “Cuando Dios hizo su primer modelo humano en arcilla, pintó sus ojos, su boca y su sexo. Luego pintó el nombre de cada persona, para que el dueño jamás lo olvidara. Si Dios aprobaba su creación, le daba vida firmándolo con su propio nombre”.

Poco después sabremos que el hombre es el padre y que la escena ocurre durante el cuarto cumpleaños de Nagiko Kiyohara, la niña. No será difícil suponer que se trata del padre: tras la escritura de los seis caracteres chinos, el hombre ofrece a Nagiko un espejo en el que la niña ve -en una magnífica superposición de colores sobre el inicial blanco y negro- su imagen tal como es vista por el Otro. Escena edípica perfectamente fraguada: el padre escribe con su tinta el rasgo que hace de ese organismo un cuerpo, un libro; su escritura organiza una imagen unificada que sólo entonces se verá como tal al otro lado del espejo.

No puedo dejar de pensar en otra narración japonesa, retomada de la tradición oral por Lafcadio Hearn en un libro llamado *Kwaidan* y llevada al cine por M. Kobayashi: “Hoichi, el desorejado”¹. Hoichi, monje zen y ciego de nacimiento es un famoso

¹ Desorejado significa, según el diccionario de la Real Academia de la Lengua, prostituido, infame, abyecto. Sin embargo, en este contexto se entiende en su acepción más literal: el que ha quedado sin orejas. No deja de ser significativo que ambos sentidos se articulen en cuanto al desmembramiento del cuerpo y su consecuente reducción a desecho.

intérprete de la *biwa*². Toca y canta sin par la historia de la guerra entre los clanes Heike y Gengi, tras la que habrían muerto todos los miembros del primero y los del segundo se declararían vencedores y regentes. Atraídos por su magnífica interpretación, los fantasmas Heike vienen a pedir a Hoichi que toque para ellos durante seis noches. Hoichi, engañado por la voz del muerto, cree que toca ante una augusta asamblea, aunque los únicos presentes en su interpretación son las lápidas del cementerio al que lo llevan los fantasmas. Al obedecer la llamada de los muertos, el monje se ha puesto en sus manos y corre el riesgo de ser despedazado por ellos. El sacerdote mayor, al descubrir el embrujo de Hoichi, y sabiendo que los muertos vendrán a llevárselo una vez más y para siempre, *protege* al monje escribiendo sobre todo su cuerpo el sutra sagrado Aniya-Shin-Kyo: “La forma es vacuidad, la vacuidad es forma. La vacuidad no difiere de la forma. Lo que es forma, eso es vacuidad. Lo que es vacuidad, eso es forma”³. El sacerdote, sin embargo, olvidó escribir el sutra sobre las orejas, único rastro de cuerpo que quedó visible para el mensajero muerto, quien no dudó en arrancárselas.

Es claro que es la escritura lo que salva a Hoichi. Mucho más que el significado de lo escrito⁴, que sólo es repetición, es el trazo, la letra, lo que lo hace invisible ante los muertos. La escritura de ese Padre organiza el cuerpo del joven monje, le da unidad de cuerpo y lo hace ser parte del registro de lo vivo; ¡cuánto habrá esto evocarnos a Nagiko cuyo propio cuerpo es traído a la vida - esa que sólo es la del sujeto al lenguaje- a través de una escritura.

Pero volvamos al escrito en el cuerpo de Nagiko. El padre escribe sobre el rostro de la niña cuatro caracteres de origen chino. Pero, ¿qué significa esta escritura? Enigma para nosotros, occidentales, que reconocemos en esos trazos la dimensión de imagen pero no podemos acceder a su valor de letra. A pesar de lo que podría imaginarse, no son las partes del cuerpo que enumera el texto ritual (ojos, boca, sexo) lo que se escribe, tampoco el texto mismo. Muy por el contrario, lo que el padre escribe son los cuatro caracteres de que se componen, en el orden tradicional japonés, el apellido y nombre de su hija.

El último de estos cuatro caracteres, que escribe sobre los labios de la niña y ya no usando su pluma sino su propio dedo, significa “infante” y, en ese sentido, criatura de quien escribe. Sin embargo, tal como se afirma en el rito, también significa su sexo, o mejor, su género: KO es una partícula generalmente usada en los nombres de las mujeres japonesas para significar “mujer”: mujer-flor, mujer-durazno, mujer-nieve. NAGI, el carácter que precede a éste y que es escrito sobre la frente, significa literalmente “acuerdo”. Así, el nombre Nagi-ko significaría algo semejante a “mujer-acuerdo”.

Reconoceremos este “acuerdo” al menos en dos ocasiones: ante la “firma” tácita de un pacto de goce de la escritura en el cuerpo con el padre y, más tarde, en el acuerdo de muerte del editor, gracias al cual habrá deshecho el primer pacto.

En el caso de Nagiko, a diferencia de la historia de Hoichi, no es la universalidad de un texto sagrado lo que se escribe, sino la mayor particularidad del sujeto: su propio nombre. Escribiendo el nombre se escriben las partes ahora articuladas de un cuerpo que sólo es tal en tanto erotizado. Reconocemos entonces una escritura que no sólo *hace cuerpo*, sino que se hace medio a través del cual se inscribe el goce de la letra, que volverá infinitas y sucesivas veces.

Se trata, pues, de un acto en el que lo *particularizador* (como desafío a la muerte) es el elemento en juego. •

Diremos, evocando a Lacan, que “producir la tachadura sola, definitiva, es la hazaña de la caligrafía”⁵. No de cualquier caligrafía, sino, en el caso que nos atañe, la de una que escribe en el cuerpo el nombre propio y que condena -gozosa condena- al goce a él concomitante.

Debemos considerar, entonces, que el cuerpo sólo existe como tal -como “más allá del organismo”- en tanto un significante

² Laúd japonés.

³ LAFCADIO HEARN, *Kwaidan*, Madrid, Siruela, 1988, pág. 31.

⁴ A pesar de lo importante del texto del sutra, en este contexto, lo que se escribe, en últimas, no es más que vacío, zanja, brecha, surco sobre el que siempre aparecerá una nueva -otra- escritura.

⁵ JACQUES LACAN, *Lituraterre*, Clase del 12 de mayo de 1972, en www.psicoolisis.org

le ha conferido la unicidad (y no sólo la unidad). “Para que la individualidad orgánica llegue a ser cuerpo, Lacan dice que es necesario que el significante introduzca lo uno”⁶. Y sin embargo, claro, no hay que olvidar que la escritura no calca el significante; “la escritura, la letra, es en lo real [del goce], y el significante en lo simbólico [del saber]”⁷.

Hacia el final del rito -la parte que de hecho concede la vida al recién creado- el padre escribe, ya no sobre el rostro sino sobre la espalda, los dos caracteres que componen su propio nombre. La inscripción del padre sobre Nagiko debe entenderse -a un mismo tiempo- como la escritura del Nombre del Padre, que hace al sujeto entrar en el registro imaginario donde él es uno entre los demás, pero a la vez como escritura del nombre propio, eso que lo hace uno diferente de todos los demás. En la caligrafía del padre puede reconocerse la universalidad de la letra a la vez que se hace evidente la particularidad del trazo, que hace al sujeto individuo. Será evidente, de esta manera, que la Nagiko adulta que ha huido algunos años más tarde de su patria y de su marido (intento fallido de una encarnación buscada del padre) descubra cuán ineficiente resulta el rito al realizarlo con los caracteres tipográficos de su máquina de escribir: no es sólo una letra lo que se escribe, es un trazo, una curvatura única del pincel.

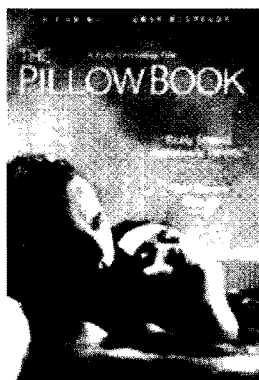
La conclusión de esta escena ritual no podrá ser más adecuada: con el rostro escrito y embebida en el goce que la escritura del padre le ha proporcionado, Nagiko se va a la cama mientras su tía recita algunas de las listas del libro de cabecera de Sei Shonagon, pero se levanta -el llamado sordo de la pasión por saber- y abre la puerta corrediza que separa su cuarto del de su padre. La escena primitiva a que se verá enfrentada tendrá la particularidad de una doble exclusión: la niña ve al padre haciendo el pago que le exige su editor por publicar sus libros. Del cuadro, entonces, no sólo Nagiko es excluida como *partenaire* fantaseada del padre, sino que la mujer (y más aún, la madre) es la gran excluida de la escena. Por el lazo invisible del fantasma quedarán así

anudadas la exclusión activa del goce perverso del padre, la mirada -en tanto goce pasivo- y las listas de Sei Shonagon.

Puede afirmarse que el goce al que se amarrará Nagiko será el de la escritura en el cuerpo, las repetidas escrituras en el cuerpo, que evocan un lugar de pasividad frente al padre. En este goce el cuerpo quedará empatado con los implementos de la escritura: el papel como la piel de un amante, el pincel como el “instrumento de gozo”, alusión poética del falo, la tinta como la sangre⁸...

Pero pasemos de este primer tiempo de la letra a su segundo, más evocador. Más que el trazo, lo que signa al sujeto es precisamente la borradura de éste. Tras el borramiento, entonces, lo que subsiste es la huella, el surco sobre el que se ha de buscar reescribir las líneas amadas y para siempre perdidas. Es precisamente allí donde se cifra el goce de la letra, al que acudirá Nagiko comprometiendo en ese esfuerzo todo su cuerpo: buscará infructuosamente un hombre que sea calígrafo y amante, encarnación del padre, que escriba sobre su cuerpo. La marca, la huella indeleble, casi cobrará vida propia y dirigirá la búsqueda perdida de Nagiko. En adelante el juego será de la repetición que indefectiblemente nunca conducirá al lugar al que se desea llegar. Desfilarán por su piel los pinceles de jóvenes y viejos calígrafos, contadores, poetas, escritores de todo tipo.

La cadena mortífera de sustitutos del padre sólo podría romperse si se invirtiera la formulación del libreto del goce; precisamente es eso lo que se propone Jérôme al fracasar en el intento de escribir sobre Nagiko y ofreciendo, a cambio, su piel como lienzo. La orden “usa mi cuerpo como las páginas de un libro” producirá el efecto de rompimiento del círculo; en adelante será la vía de la espiral.



6 COLETTE SOLER, *El cuerpo en la enseñanza de Jacques Lacan*, en *Revista traducciones*, Medellín, Fundación Freudiana de Medellín, agosto de 1988.

7 JACQUES LACAN, *op. cit.*, pág. 8. Los insertos entre paréntesis son míos.

8 Así, veremos a Jérôme morir con un rastro de tinta -y no de sangre- que sale de su boca.

Dos serán los elementos de este encuentro que produzcan la inversión del goce de Nagiko: en primer lugar, la imposibilidad de Jérôme para escribir con una hermosa caligrafía y, en segundo lugar, la petición que he mencionado. La reacción de Nagiko, previsible, es una negación. Sin embargo, esta demanda proferida a ella tendrá el primer efecto de que Nagiko tome la pluma y escriba sobre sí misma, segundo momento (aunque no último) del camino de la escritura.

Enfrentada a través del espejo de la palabra con su propio goce ahora invertido, Nagiko recurre al pincel y a la tinta buscando -quizás- en su propia caligrafía un destello de la brillantez de ese goce. La tinta, inevitablemente, terminará yéndose por el desagüe de la tina.

Este nuevo borramiento traerá consigo la aparición de una escritura más, de un tercer tiempo de este movimiento. Si el borramiento sólo existe para la escritura, la escritura sólo existe gracias al borramiento. La nueva escritura aparecerá sobre el cuerpo de un amante extranjero: dormido, Nagiko escribirá su primera obra de piel sobre él. Luego completará su obra escribiendo sobre sí misma. Sólo faltaría el ojo mirón: Nagiko llama al fotógrafo para que capture la mirada en un producto.

En ese sentido, en el de la producción, ha de reconocerse una radical diferencia entre ésta y las anteriores formas de escritura en el cuerpo: el producto de esta escritura está ahora fuera de Nagiko; irremediablemente unido a ella pero ya no haciendo parte de su cuerpo. Es, en todo el sentido del duelo, un objeto -creado- del que puede desprenderse, concediéndole el verdadero valor de tesoro desechable.

Sin embargo, justo a través del intento de tramitar ese objeto ("libro") y darle salida (publicación), la protagonista habrá de encontrarse con un *impasse* que la llevará un paso atrás en su propia novela, aunque un paso adelante en su camino como escritora.

Avocada a publicar su libro de piel enviará las fotos a un editor que, para sorpresa suya, le negará esta posibilidad. Siendo así, Nagiko decide seducir al editor, sólo para descubrir que éste es el mismo editor que sedujo a su padre y, además, es el amante de Jérôme.

El plan de seducción se invierte y ya no será al editor, sino a su amante, reflejo posterior de su propio padre, a quien buscará seducir.

Si en la escena primaria la Nagiko niña hacía parte del goce en juego a través de la mirada, ahora lo hará a través de su propia participación, intrometiéndose en la pareja y formando así el triángulo amoroso fantaseado, en el que ella se hace amante del padre, sustituido por Jérôme. No es la posición del padre la que busca encarnar Nagiko; esto ya lo habremos visto cuando el editor intentó firmar con su propio nombre la espalda de la niña. Por el contrario, buscará estar en la posición de amada por el padre, de pasividad frente a él.

Quizás no sea necesario forzar una interpretación para afirmar que es entonces cuando Jérôme adquiere valor para Nagiko. El despreciable "garabateador" de antaño, incapaz de escribir en los términos de Nagiko, que había introducido una demanda ya para entonces reprimida, se convertirá ahora en deseable gracias al nuevo lugar que ocupa. Por esto tal vez afirme la protagonista que fue entonces cuando conoció a Jérôme.

También ahí reconoceremos una nueva forma de escritura del traductor. Esos trazos carentes de gracia y estilo se convertirán ahora en magníficas inscripciones: escritura china, árabe y románica desfilarán por la piel de Nagiko en las escenas de amor; hasta llegar al alfabeto románico y al Padre Nuestro. Probablemente esta nueva caligrafía (ahora hermosa, antes despreciable) pueda ser vista así a partir de la introducción de un cierto rasgo de prohibición e imposibilidad que se cierne sobre Jérôme.

Pero una característica más comporta esta escritura de Jérôme: a diferencia de los anteriores amantes, éste le proveerá las diferentes lenguas que conoce el traductor. Reparemos por un momento en el asunto de las lenguas; al salir de Japón, Nagiko decidirá hablar inglés con perfecto acento, se comunicará en Hong-Kong en mandarín y jamás hablará de nuevo en japonés, incluso cuando sus interlocutores son japoneses. Sin embargo, habrá de regresar al japonés cuando se trate de algo aún más esencial: los trece libros de piel serán escritos en japonés. Podría explicarse precariamente que ésta y no otra es la lengua que puede leer el editor; no obstante,

intuyo que algo mucho más fuerte, amarrado al hecho de que sea esa su lengua materna -y paterna-, es lo que la hará escribir en japonés.

Será precisamente tras la escena en que es escrito el Padre Nuestro sobre el cuerpo de Nagiko (en latín e inglés), escena en la que su rostro ambiguo muestra una mezcla de gozo y abandono, cuando profiera su deseo de escribir. Dirá: “Quiero honrar la memoria de mi padre convirtiéndome en escritora”. Detrás de esta afirmación, sustentándola, estará la venganza ansiada contra el editor. Pero también, más allá de ella, la posibilidad de transformar el diseño paterno haciéndolo suyo; la escritura le permitirá tomar las armas del padre para fraguar su asesinato, para liberarse de la condena a él, para afirmarse como sujeto.

La piel de Jérôme será el papel sobre el que escriba el primero de la serie de trece libros, y que enviará al editor, con la intención de cautivarlo no sólo a través de la escritura, sino del libro sobre el que se apoya: el cuerpo. Con este acto Nagiko habrá ofrecido en sacrificio al amante que encarna al padre y sobre el que ahora ella compromete su letra. Y es precisamente esto lo que hace de este plan un fracaso.

El goce -permitido- de Jérôme reeditará en Nagiko lo insostenible del goce del padre, eso mismo que hace de la escena primaria una escena de horror. Ante ello, Nagiko tomará la opción ética de nunca más abrir la puerta para Jérôme y emprender una escritura por la escritura. Los cuatro libros que escribirá a partir de entonces tendrán que ver con el desamor y la traición, ya del padre, ya de Jérôme. El inocente, el idiota, la impotencia y el exhibicionista serán los protagonistas de sus siguientes cuatro libros de piel, aún amarrados en su nombre a la pasión del desamor.



Tras estos libros vendrá la muerte de Jérôme. El azar, tanto como la determinación de ocupar un lugar otro frente al goce de la escritura que le ha concedido el padre, serán la mano de la parca. Nagiko, abandonada a su propia suerte, sin su padre y su amante que lo reflejaba, volverá a la escritura para saldar la deuda que ha adquirido con el editor. Al momento de la muerte de Jérôme, y tras la profanación de su tumba y su cadáver, aún restan ocho libros por escribir. Éstos tendrán entonces otro cariz; serán el producto que se ha de pagar para recuperar el libro (literalmente hablando) que el editor ha hecho con la piel muerta de su antiguo amante.

Tal como en el duelo, para lograr el desprendimiento del otro muerto, ella (la doliente) ha de desprenderse de un trozo de sí en un acto tan sacrificial como gozoso⁹. La escritura será el tributo que deberá pagar Nagiko para recuperar el libro y, en esa misma vía, recuperarse a sí misma. Vendrán libros en los que Nagiko hablará al mismo tiempo al editor, al padre y a nadie: El amante, El seductor, La juventud, Los secretos, El silencio, El traicionado, Los falsos comienzos y La muerte.

El libro recuperado cumplirá en la escena final con la labor que corresponde al cadáver: ser enterrado, convertido en desecho, abandonado para la destrucción.

Comprobaremos, finalmente, la efectividad del rito de la muerte al ver a una Nagiko otra, en cuyo cuerpo se ha escrito un tatuaje inmenso que actúa como límite imposibilitador del goce de la escritura en el cuerpo, que sostiene en sus brazos un hijo, creación sobre la cual ella escribe su propio nombre, ya no sobre el rostro, sino sobre la espalda, lugar que corresponde a la firma del Dios creador

⁹ “Quien está de duelo efectúa su pérdida suplementándola con lo que llamaremos un “pequeño trozo de sí”; he aquí, hablando con propiedad, el objeto de ese sacrificio de duelo, ese pequeño trozo ni de ti ni de mí, de sí”. JEAN ALLOUCH, *Erótica del duelo en el tiempo de la muerte seca*, Buenos Aires, Edelp, 1998, pág. 9.

