

ADIÓS AL CUERPO

Analía Melamed

ADIÓS AL CUERPO

**Marcel Proust y las estéticas
y poéticas contemporáneas**

The logo for Prometeo Libros features a stylized lowercase 'p' on the left, followed by the word 'prometeo' in a lowercase serif font, and the word 'libros' in a smaller, spaced-out lowercase sans-serif font below it.

prometeo
libros

Melamed, Analía

Adiós al cuerpo : Marcel Proust y las estéticas y poéticas contemporáneas / Analía Melamed. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Prometeo 30/10, 2024.

Libro digital, PDF - (Estudios literarios)

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-631-6604-21-7

1. Ensayo Literario. 2. Ensayo Filosófico. I. Título.

CDD A864

Diseño de interior y diagramación: María Victoria Ramírez

Corrección: Jorge Domínguez

Diseño de portada: Renato Tarditti

Imagen de portada: "La estirga burlona", de Vladimir Tatlin.

ISBN 978-987-816-449-6

© De esta edición, Prometeo Libros, 2022.

Pringles 521 (C11183AEJ), Buenos Aires, Argentina

Tel.: (54-11)4862-6794 / Fax: (54-11)4864-3297

editorial@treintadie.com

www.prometeoeditorial.com

Hecho el depósito que marca la Ley 11.723.

Prohibida su reproducción total o parcial.

Derechos reservados.

Índice

Dedicatoria y agradecimientos.....	9
1. Introducción. Adiós al cuerpo.....	13
2. Estéticas, poéticas, antiestéticas.....	25
3. Itinerarios estéticos y filosóficos sobre una tela de araña.....	43
4. El pasado como repertorio. Apropiación, imitación y <i>kitsch</i>	55
5. Teorías y poéticas del olvido en Proust, Ricoeur y en el arte contemporáneo	77
6. Encuentros y desencuentros entre arte, filosofía y técnica	91
7. Fuera de campo	113
8. Fisiología de la cháchara. Desde Proust a Benjamin.....	125
9. Artistas del mal: sadismo y escepticismo en <i>En busca del tiempo perdido</i>	135
Referencias bibliográficas	147

Dedicatoria y agradecimientos

Este libro está dedicado a Julio César Moran. Es la memoria de un mundo común perdido y, a veces, reencontrado. Julio tenía a su cargo la escritura del prólogo, pero no le fue posible. También está presente en estas páginas mi querido amigo y artista inolvidable Alberto Dreizzen.

Agradezco a mis amigas y amigos, compañeros y compañeras de los equipos de investigación y de las cátedras de la Universidad Nacional de La Plata con los que trabajé y trabajo. A Alejandra Bertucci y a Luján Ferrari, a Cristina Di Gregori, a Leopoldo Rueda, a Tatiana Staroselsky, a Ludmila Hlebovich y a Noelia Gómez. A los y las estudiantes de los cursos y seminarios que dicto desde hace muchos años en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, en la Facultad de Periodismo y Comunicación Social y en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata. A mis amigas y amigos. A Gabriela Vigo. A Tomás Pains. Agradezco a mi familia, especialmente a mi mamá y a mi papá, Kuky y Arturo, a Marisa y Roxana, a Diego, Carlos y Fabián, a Lila, Morena, Mayu y Sofía, a Alejo, Andrés, Juan y Francisco y a Blanqui.

“... saber que la escritura no compensa nada, no sublima nada, que es precisamente ahí donde no estás: tal es el comienzo de la escritura”.

ROLAND BARTHES, *Fragmentos de un discurso amoroso*.

1. Introducción. Adiós al cuerpo

Para esta introducción retomo algunas ideas de un texto con el mismo título leído en el marco del XIX Congreso Nacional de Filosofía, en diciembre de 2019. El título y el tema del trabajo mismo se habían resignificado, inesperada y dramáticamente, pocos meses después. La posibilidad técnica de la declinación del cuerpo ante el avance de la digitalización y la virtualidad era tratada entonces como una tendencia cultural y como un fuerte rasgo de época. Sin embargo, en poco tiempo, la virtualidad devino modo de vida, salvación y pesadilla del presente. La corporalidad, por su parte, se convirtió cada vez más desde la pandemia de Covid-19 en un interrogante y en una fuente de peligros. Por eso, de todas las alteraciones que debimos afrontar, el cambio más doloroso fue el del alejamiento –definitivo, en muchos casos– de los cuerpos de los otros. Una transformación que la virtualidad ya presagiaba, pero que se llevó a cabo por un camino brutal e inesperado.

Este texto, como este libro, se ubica en los intersticios de una situación desafiante y en la zona gris entre distintas formas de arte y la reflexión estética y filosófica. Está en esa suerte de hendidura entre pensamiento y sensibilidad en la que las crisis políticas y sociales –aún las crisis civilizatorias como parece ser hoy el caso– encuentran sus repercusiones. Es así que la administración de la experiencia y las limitaciones de la subjetividad ligadas a lo que podría denominarse el quiebre del sistema de los objetos en función de la virtualidad, entre tantas otras cuestiones, encuentran en el arte un campo de exploración y reflexión ficcional. Una zona de búsquedas y encuentros que no puede reducirse a una relación de interpretación, ni de mutua ilustración entre manifestación artística y reflexión teórica.

A lo largo de estos textos el vínculo entre pensamiento teórico y reflexión ficcional pretende ser de recíproca inspiración, de diálogo, de evocación y de complementación.

Y si estas páginas se abren con la idea de un adiós al cuerpo, es también porque esta época está marcada muy fuertemente por las despedidas. El “adiós al cuerpo” es el adiós a tantas personas y a tantas cosas, muchas de las cuales aún ignoramos si están. Es un adiós que se inspira en los indicios y en las posibilidades de una humanidad que se ve a sí misma en un acelerado proceso de metamorfosis. Pero se vincula, además, con las variaciones imaginarias con las que la ficción indaga el porvenir, a menudo lo anticipa, y, directa u oblicuamente, pone en cuestión la condición humana. En el “adiós al cuerpo” se encuentran, entonces, la muerte, la imposibilidad de su explicación, su exceso respecto de cualquier lenguaje, y aquello que, sin embargo, el arte explora una y otra vez. ¿Cómo dar cuenta de la conmoviente extrañeza de esta época? ¿Cómo referirnos a su violenta opacidad? En busca de alguna luz, de algunos hilos en esta trama, recordamos la idea de Gregory Bateson sobre que “la mera racionalidad teleológica, sin la ayuda de fenómenos tales como el arte, la religión, el sueño y otros semejantes, es necesariamente patogénica y destructora de la vida” (Bateson, 1991: 173). Por eso, también la reflexión sobre cualquier manifestación de arte nunca es solo sobre una pieza aislada, sino que convoca una trama diversa de ideas, temporalidades, fantasmas y contingencias.

Las especulaciones sobre la virtualidad y la declinación de la corporalidad no son todavía demasiado frecuentes en el campo teórico, pero sí son un tema recurrente en obras de la industria cultural que, en muchos casos, aún con el único propósito del entretenimiento, han anticipado la reflexión teórica. En películas, en series, en documentales, encontramos interrogantes acerca de la problemática intersección entre el mundo tecnocientíficamente organizado y, en palabras de Walter Benjamin, el “mínimo, quebradizo cuerpo humano” (Benjamin, 1989: 168). En este marco, a modo de ejemplo, en un pequeño corpus de piezas, mayormente de ficción, se encuentran los indicios de lo que llamaremos el desprendimiento de la corporalidad con relación al desarrollo de la técnica, la memoria y la identidad. En estas obras es posible determinar vínculos fuertes entre distopías transhumanistas y lo que Bernard Stiegler llama, en *La técnica y el tiempo*, “proceso de exteriorización”, esto es, el progresivo desprendimiento de la corporalidad, “la continuación de la vida por otros medios de vida” (Stiegler,

2002: 36). Se pone de manifiesto, así, la relación que la técnica establece con la muerte. Porque, sin dudas, como sabemos desde el mito de Prometeo, la técnica es una compensación de la incompletitud humana, un recurso para contrarrestar la fragilidad y la finitud. Pero, como forma de exteriorización y abandono de la corporalidad, es también una sutil modalidad que adopta la muerte. Y es a través de las perspectivas ficcionales sobre este tema que resulta posible advertir la transformación de la condición humana por la técnica: se ponen en tensión concepciones del cuerpo, de la memoria, de la mortalidad, dando lugar a visiones desesperanzadas y que producen, a menudo, un desplazamiento hacia estéticas de lo monstruoso, en esa superposición entre salvación y mortalidad.

Ideas y tensiones como las mencionadas pueden advertirse en *Years and years* (Russell Davies, 2019), serie de CBC y HBO que anticipa algunas posibilidades de la civilización para los próximos años y cuyo espíritu general puede sintetizarse en la afirmación de uno de sus personajes: “creo que soy transhumana... quiero deshacerme del cuerpo y volverme digital. Descargar el cerebro en la nube, vivir para siempre como información, ni femenino ni masculino, solo datos”. Así, a lo largo de la narración, cuyos episodios transcurren en un capitalismo feroz, casi contemporáneo, desde el año 2025 en adelante, se produce una suerte de disolución o degradación de lo humano, una caída de la corporalidad, que contrasta con el despliegue tecnológico. Por su parte, la película *Her* (Spike Jonze, 2013) trata sobre el romance de un sistema operativo y un humano convencional. Aquí el vínculo con un programa informático deriva en una relación amorosa en la que la corporalidad se vuelve un obstáculo y una limitación insalvable. Desde un enfoque aún más oscuro, la transformación de la experiencia cotidiana por la técnica es uno de los temas de la serie británica *Black mirror* (Charlie Brooker, Jesse Armstrong, William Bridges, 2011-2019). Y en un registro documental, *Nada es privado* (Amer y Noujaim, 2019), de Netflix, se ocupa de la nube, donde se concentran los puñados de datos que resumen todas nuestras existencias. Otro documental, *Socorro, mi patrón es un algoritmo* (TV5, Francia, 2019), describe las nuevas condiciones laborales de los trabajadores al servicio de las redes sociales. Asimismo, *Upload* (Greg Daniels, 2020), una serie de la plataforma Amazon que reúne elementos de comedia, drama, sátira y policial, se enfoca en el tema de la muerte a partir de la posibilidad de digitalizar la mente y subirla a un paraíso virtual. Aquí, de manera explícita, se enfoca el vínculo estrecho entre técnica, exteriorización y muerte.

En efecto, el mundo de *Upload*, y en eso se aproxima a *Years and years*, podría considerarse como una relectura del dualismo platónico. Por un lado tenemos la dimensión digital, bella según criterios *kitsch* en sus versiones menos sofisticadas, como puede verse especialmente en *Upload*, y, por otro lado, la vida corporal sombría donde las desigualdades se advierten entre quienes pueden pagar el paraíso y quienes deben resignarse a solo morir. La marca de lo corporal se presenta casi invariablemente con lo oscuro, lo sórdido, lo violento. Otra obra reciente, la miniserie de Disney-Marvel, *WandaVision* (Jac Shaeffer, 2021), basada en los personajes de comics de Marvel, gira también en torno a la corporalidad. Con recursos estilísticos y narrativos deslumbrantes, como la intertextualidad, la fusión de lenguajes y, especialmente, la ficción dentro de la ficción, la trama da cuenta del modo complejo con el que Wanda enfrenta el sufrimiento por la muerte de su amado Visión, de cuyo cuerpo ha sido despojada puesto que es utilizado para experimentaciones científicas. Como sostiene Luis Butiérrez (2021), en la serie resulta posible advertir múltiples afinidades con las burbujas existenciales y ficcionales ocasionadas por la pandemia. También encuentra referencias a la declinación contemporánea de la corporalidad, generada por el singular distanciamiento físico de los vínculos interpersonales mediados por las diversas formas de la virtualidad.

El transhumanismo, cuyo lado oscuro, implícita o abiertamente, se plantea en estas obras, confronta con la perspectiva del teórico Nick Bostrom, experto en inteligencia artificial de la Universidad de Oxford, quien sostiene que se trata de “un movimiento cultural, intelectual y científico que afirma el deber moral de mejorar las capacidades físicas y cognitivas de la especie humana, y de aplicar al hombre las nuevas tecnologías, para que se puedan eliminar aspectos no deseados y no necesarios de la condición humana, como el sufrimiento, la enfermedad, el envejecimiento y hasta la condición mortal” (Bostrom, 2003). Asimismo, la cosmovisión que proponen las ciencias y las computadoras muestra que los mundos digitales y los, presuntamente, reales se diferencian entre sí solo por la densidad con la que se distribuyen los enjambres de puntos que los componen. Según Vilém Flusser, esto impone una nueva ontología y, también, una nueva antropología, pues debemos vernos como una “dispersión digital”, una “concreción de posibilidades”, “curvaturas o convexidades en el campo de relaciones que se entrecruzan, sobre todo interhumanas”, de manera que

“los mundos alternativos que surgen de las computadoras son una puesta en práctica de esta comprensión” (Flusser, 2004: 361, 362).

Por otra parte, el ideal de eliminar el sufrimiento, la enfermedad, la vejez y, sobre todo, la muerte parece estar ligado inexorablemente al abandono del determinismo biológico corporal. Sin embargo, la idea de inmortalidad que subyace aquí parece contradecir la posibilidad de la supervivencia de alguna forma de identidad personal, que tiene sus fuentes en la memoria individual, donde radicaría la única resistencia ante la disgregación o la disolución que provoca el paso del tiempo. Este papel determinante de la memoria puede verse claramente, por ejemplo, en *Upload*, donde la lucha por la inmortalidad es una lucha por la memoria, por su almacenamiento y su exploración. También la digitalización de la memoria personal se trata especialmente en el capítulo “Toda tu historia”, de la serie *Black mirror*, en el que un dispositivo injertado detrás de la oreja permite a los personajes grabar, almacenar y proyectar para sí, y para otros, todo lo que captan sus ojos y sus oídos. Encontramos, así, que la digitalización como sucedáneo del cuerpo plantea el interrogante sobre cómo sería posible una memoria personal sin cuerpo, ya que la complejidad de los vínculos entre técnica, corporalidad y memoria son insoslayables. En *En busca del tiempo perdido*, Marcel Proust ha explorado ficcionalmente los vínculos entre memoria, inteligencia y corporalidad. Según su perspectiva, no son la inteligencia abstracta y la voluntad, sino las sensaciones, sobre todo las menos intelectualizadas como el olfato y el gusto, y la corporalidad, en todas sus posibilidades de interacción con el entorno, el depósito latente del pasado. El cuerpo almacena sensaciones elementales como los olores y los sabores en un intercambio con su ambiente que sucede con independencia de la atención y de la captación consciente, lo que da lugar a una presencia corporal latente de lo vivido. De modo que, según Proust, la memoria no es solo un hecho psicológico y admite formas de exteriorización en distintos soportes, entre ellos, la escritura, la arquitectura y el arte en general. Sin embargo, el acto de lectura y la apreciación artística, para que se conviertan en hechos de memoria, requieren una interacción con el aspecto corporal individual, una vuelta a la experiencia personal que comprende la carga de impresiones sensoriales más elementales. Esto se sintetiza en la expresión proustiana de que “todo lector es lector de sí mismo”, lo cual no remite a un acto solamente intelectual, sino a que una obra resulta una suerte de “ábrete sésamo” para que el receptor se reencuentre con su propio mundo

sensorial y perceptivo, con su pasado retenido en el cuerpo y olvidado. En contraste, desde otros enfoques sobre la memoria, como el de Bergson o el de Ricoeur, que consideran de manera predominante su dimensión psicológica o espiritual, y menos corporal, sería, tal vez, algo más plausible su “descarga” completa en un soporte artificial.

El fenómeno de exteriorización mediante la técnica es una tendencia que se puede constatar a lo largo de la historia. Y, verdaderamente, la dificultad del vínculo entre técnica y memoria ha sido una fuente de preocupación ya desde la antigüedad, como puede leerse en el *Fedro*, de Platón. Allí, a propósito del surgimiento de la técnica de la escritura, Platón sostiene que “producirá en el alma de los que la aprendan el olvido por el descuido de la memoria, ya que, fiándose a la escritura, recordarán de un modo externo, valiéndose de caracteres ajenos; no desde su propio interior y de por sí” (1985: 205, 275, b). Pero no solo alarma a Platón el avance del olvido por falta de ejercicio de la memoria, sino que lo que realmente ocupa el centro de la crítica es la suerte de distancia que la escritura supone respecto de la experiencia singular de la que surge, su separación de lo que llama el “discurso vivo y animado”, la pérdida del autor del control de su texto. Por eso afirma que “una vez que han sido escritos, los discursos circulan por todas partes, igualmente entre los entendidos que entre aquellos a quienes nada interesan, y no saben a quiénes dirigirse y a quiénes no” (Platón, loc. cit., 275, e). Sin dudas, en el proceso de exteriorización técnica, que podría pensarse que comienza con la escritura, hay un distanciamiento progresivo de lo sensorial y corporal. En el discurso vivo hay un excedente de la comunicación ligada al cuerpo, como la gestualidad, la textura de la voz, la entonación de quien emite ese discurso que la escritura pierde. Del mismo modo que el texto impreso supone la pérdida de la huella de la mano en el manuscrito, del registro del pulso y del trazo personal del escritor. Y en la digitalización se pierde el contacto con el papel y la tinta, sus texturas, sus olores, etcétera.

Walter Benjamin, en *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*, expone una resumida historia del arte planteada desde la perspectiva del desarrollo de las técnicas de reproducción. La culminación de este proceso en la fotografía y en el cine tiene como consecuencia que “por primera vez, la mano fue exonerada de las obligaciones artísticas más importantes que incumben, de allí en adelante, solo al ojo” (2019: 86). En esta línea, el autor advierte el hecho decisivo para el arte y la cultura contemporáneos que con-

siste en que la práctica artística se distancia de la corporalidad del artista. Por su parte, en el excurso “Odiseo o mito e iluminismo”, de *Dialéctica del iluminismo*, Adorno y Horkheimer retoman el pasaje donde Ulises manda a taponar el oído de los remeros y se hace atar para que, aún exorcizado por el canto de las sirenas, no pueda ceder ante ellas. “Con toda la violencia de su deseo, que refleja la de las criaturas semidivinas, no puede reunirse con ellas, porque los compañeros que reman, con los oídos taponados, no están sordos solo para las Sirenas sino también para el grito desesperado de su capitán” (1988: 78). Se anticipa aquí la idea de que la humanidad, como los remeros, avanza a fuerza de hacer oídos sordos a la naturaleza. Asimismo, la meditación heideggeriana sobre la técnica gira en torno a su relación con el olvido como destino, y aquí olvido puede ser interpretado también como alejamiento de estratos de corporalidad. Este problema del olvido, que resulta central en el pensamiento heideggeriano, se liga con su dimensión histórica, pues la historia del ser es su inscripción en la tecnicidad, lo que equivaldría a decir, en el olvido. La Modernidad, época marcada por la técnica, no es para Heidegger solo la transformación instrumental-tecnológica de la realidad, como desarrolla en la conferencia de 1953, “La pregunta por la técnica”; la técnica moderna es un modo de “manifestar, descubrir e interpretar” la realidad, regido por la “calculabilidad, utilidad y rendimiento” (Heidegger, 1958: 62, 63). La técnica, en este sentido, es una consecuencia del olvido del ser, lo que supone el olvido de su verdad.

Si la historia de la humanidad puede entenderse, desde la escritura, e incluso antes, como el desarrollo de formas de exteriorización y del consiguiente abandono de formas de corporalidad, sin embargo, la ilusión de una humanidad sin cuerpo, en la que este desarrollo parece converger, y que resulta fascinante para la ciencia y la ciencia ficción, parece ubicarse en el límite de lo representable. Porque ¿cómo dar cuenta en un lenguaje artístico del abandono del soporte de lo sensible, es decir, del cuerpo? ¿Cómo reconciliar inmortalidad, abandono del cuerpo, memoria y olvido? Como respuesta a estos interrogantes, las obras sobre los motivos transhumanistas o de exteriorización técnica, a menudo, deben poner en juego una poética de lo monstruoso. No necesariamente, sin embargo, esta poética implica un encuadrarse en el sistema cultural que Gilbert Simondon, en *El modo de existencia de los objetos técnicos*, ha caracterizado como de defensa contra la técnica (2007: 31). Más bien, hay una suerte de monstruosidad específica que resulta de ese encuentro con lo irrepresentable y lo aporético.

Según Omar Calabrese (1994), a diferencia de los monstruos del pasado que consistían en una suma de propiedades inaccesibles entre sí, pero reconocibles –alas de murciélago, cabeza de león, cola de reptil, etcétera–, lo monstruoso contemporáneo se funda en la desmesura, en la irregularidad, en la excedencia espiritual. En este sentido, las ficciones mencionadas que rodean la idea del transhumanismo, desde la perspectiva de sus recursos demostrativos y ficcionales, se diferencian, por ejemplo, de las poéticas del autómatas como expresiones del terror romántico a la técnica. La especificidad de lo monstruoso contemporáneo parece ser su sustracción a cualquier estabilización lingüística o valorativa, su constante metamorfosis, como el monstruo de *La cosa* (1982), de John Carpenter. Lo monstruoso ahora resulta lo fundamentalmente informe, que aparece una y otra vez en las ficciones que hemos mencionado: en la nube o en el elemento líquido en la cual sería posible descargar el cerebro en *Years and years*, en el sistema operativo de *Her*, en las redes y circuitos donde se acumulan nuestros datos o en el paraíso digital de *Upload*. También el fenómeno de una memoria absoluta como registro posibilitado por la técnica cae en lo monstruoso, como en el mencionado “Toda tu historia”, de *Black mirror*, donde las consecuencias de la imposibilidad del olvido y la memoria convertida en información pública son devastadoras, como una suerte de combinación entre “Funes el memorioso” de Borges, “Las babas del diablo” de Cortázar y la película *Blow up* de Antonioni, basada en ese mismo cuento de Cortázar.

Lo monstruoso ficcional, sin duda, dice algo sobre el estado de la cultura y las sociedades en las que surge, de sus miedos y de sus puntos ciegos. Los monstruos contemporáneos, además, se insertan en esta compleja relación entre lo humano y la técnica, un vínculo de interdependencia, de complementación y de múltiples riesgos. Simondon afirma que la técnica es una realidad humana y que la oposición entre cultura y técnica es falsa y sin fundamentos. Solo recubre, según sus términos, ignorancia, resentimiento y constituye una variación de la xenofobia primitiva. Sostiene que la memoria del ser humano y la de la máquina no son reemplazables la una por la otra, sino complementarias. Las significaciones por las que funciona la memoria humana, dice, se detienen allí donde comienzan aquellas según las cuales funciona la memoria de las máquinas. El ser humano tiene que ser capaz de asumir la relación entre su condición de viviente y la máquina que fabrica. Debe llevar a cabo una vida, a la vez, técnica y natural. “La vida técnica no consiste en dirigir máquinas sino en existir en el mismo nivel que