

Cuerpos escritos de dolor

EUGÉNIA VILELA

Facultad de Letras
Universidad de Oporto

*Nada ha cambiado
El cuerpo está dolorido
Porque el alma
Extranjera a si-misma
inaprehensible
está pronto insegura
mientras que el cuerpo está aquí
siempre aquí
Todavía aquí y ya no sabe donde situarse*

SZIMBORSKA

RESUMEN

Tomando como marco de referencia el análisis crítico y genealógico de Foucault sobre el discurso moderno, en este artículo se aborda el análisis del cuerpo enfermo, en su dimensión simbólica, como experiencia y acontecimiento del sujeto que sufre. Si la modernidad, bajo el paradigma occidental de la racionalidad técnico-científica, vuelve irreconcilables el tratamiento del cuerpo como objeto de conocimiento y como experiencia existencial del sujeto, el análisis de las obras de *autoficción* de Hervé Guibert —él mismo enfermo de Sida— muestra que más allá del objeto-cuerpo enfermo existe un sujeto que, consciente de la irreversibilidad de su enfermedad, puede hacer experiencia, a través de su escritura y de la filmación de su propio aniquilamiento.

ABSTRACT

Taking as reference frame the critical and genealogical analysis of Foucault on the modern discourses, in this article approaches the analysis of the ill body, in its symbolic dimension, like experience and event of the subject that suffers. If modernity, under the western paradigm of the rationality technical-scientist, the processing returns irreconcilable from the body like object of knowledge and existential experience of the subject, the analysis of works of *autoficción* of Hervé Guibert —he himself patient of AIDS— sample that beyond the ill object-body exists a subject that, conscious of the irreversibility of its disease, can make experience, through its writing and of the film of its own annihilation.

Contemporáneamente, el *campo de experiencia significativa* está desposeído de conexiones, de *pasajes* fundamentales: existe una fragmentación casi absoluta que impide la congregación de experiencias. Estas regiones de fractura son definidas e instauradas por un concepto determinado de racionalidad que nos marca desde la modernidad: la racionalidad técnico-científica.

Formando parte del *campo de experiencia significativa*, el conjunto de las experiencias del cuerpo está fragmentado en dos reductos, también ellos irreconciliables desde el punto de vista de la modernidad: el espacio del conocimiento en el que el cuerpo se concibe en la figura rígida del *cuerpo epistemológico* —o cuerpo visto como *objeto* anatómico, orgánico, social— y el espacio de la vida en el que el cuerpo se expone como *cuerpo existido* —o cuerpo vivido como angustia, como muerte, como nacimiento, como olvido.

Una de las expresiones contemporáneas de búsqueda de significación del cuerpo se manifiesta en las formas de incisión de los cuerpos-concretos-dolencia en la realidad pública, iniciándose así una relación distinta entre el cuerpo, la vida, la enfermedad y el miedo a la muerte. Hablamos del Sida, específicamente de Hervé Guibert. De la obra de Guibert. Lo que significa, aporéticamente, que hablamos de él mismo. Intentamos, pues, a partir de la palabra y de la imagen en las obras de *autoficción*, pensar las nuevas caligrafías de la muerte entendidas como narraciones que sostienen una forma sorda de *inquietud*. Como otra tentativa de comprender el vértigo de la búsqueda humana de sentido, más allá del registro de los discursos social y culturalmente legitimados. Se busca tocar una realidad más profunda de sentido, con el propio cuerpo. ¿Será ese el significado de la experiencia de la palabra? ¿Un cuerpo que tocar en la más profunda soledad?

1. Cuerpo y discurso

En el espacio antropológico de la significación, el significante *cuerpo* es una forma de *ficción culturalmente viva* en la medida en que se enmarca como sujeto social. Constituyéndose como fenómeno cultural y social, y reducto de creación y recepción de la producción de sentido, el cuerpo inserta al hombre en el *campo simbólico*, es decir, en el interior de un *espacio de relación*. Con el mundo y con los otros¹. Así, en cuanto construcción simbólica, el cuerpo es un *lugar plural*. Es un lugar de intersección de significaciones sociales, culturales y científicas que nos lleva, simultáneamente, a la imagen de las sociedades y de los individuos humanos, al centro del conocimiento y de la verdad. El cuerpo se presenta, entonces, como una *forma simbólica*².

Contemplado como territorio de mediación o como espacio de frontera relativa a una significación que siempre le es extraña, el cuerpo surge como *concepto* definido por un conjunto de prácticas discursivas que lo constituyen en objeto producido —política, social y culturalmente— por una relación de

¹ «Las disposiciones físicas del hombre se relevan de un conjunto de sistemas simbólicos. Los significados en los que se basa la existencia individual y colectiva nacen y se propagan del cuerpo. El es el eje de la relación con el mundo, el lugar y el tiempo dónde a través del rostro individual de un actor la existencia toma cuerpo. A través de él, el hombre se apropia de la sustancia de la vida y la traduce a los demás/otros por medio de sistemas simbólicos que comparte con los miembros de su comunidad». (Le Breton, 1992: 4).

² La concepción del *cuerpo* como una *forma* simbólica fue el punto de partida de mi reflexión en *Do Corpo Equívoco*: retomando el sentido otorgado por E. Cassirer a esta expresión, una forma simbólica es una forma de recepción, de organización y de objetivación de la diversidad dada en la experiencia. Lo real es conocido por mediación de la configuración de esa forma, y no de modo directo. Esto significa que una forma simbólica remite a una operación constitutiva por la cual una cultura, por la dimensión propia del arte, de la religión, de la ciencia, o del lenguaje, organiza su relación con el mundo, produciendo unificadamente su realidad: «Ora, é precisamente enquanto forma simbólica que o corpo se assume como *objecto epistémico* privilegiado da modernidade, pois, através da desconstrução do significado acoplado ao corpo, é possível analisar o movimento pelo qual se constitui um modo específico de relação com o real. Por outras palavras, pela desconstrução do diâmetro significativo do corpo é possível analisar o movimento de produção da realidade, isto é, o movimento de configuração do mundo, passível de ser definido e exposto sob diferentes expressões da racionalidade, tais como a arte, a ciência, a teoria do conhecimento, a pedagogia ou a ética. Isto porque o corpo, precisamente enquanto forma simbólica, surge como uma forma de recepção, de organização e de objectivação da diversidade dada na experiência. Assim, o conhecimento implica-se directamente no corpo, já que através da sua *configuração* o corpo surge como ocasião de conhecimento do real» (Vilela, 1998: 10).

dependencia recíproca entre el saber, el poder y la verdad. El *cuerpo* surge entonces como *efecto* de un conjunto de discursos que definen un orden de significación legitimada. En el sentido que le atribuye Foucault, el *discurso* todavía no es algo que existe en sí mismo y que pueda ser analizado aisladamente, pero sí un conjunto de prácticas que sistemáticamente forman los objetos sobre los cuales ellas mismas hablan (Foucault, 1987); de este modo, un discurso es algo que produce un efecto —un concepto, una idea— constituyéndose y configurándose (produciendo efectos) a través de la íntima implicación que se establece entre el *saber*, el *poder* y la *verdad*. Así, para poder pensar determinadas realidades sociales en transformación —como por ejemplo la recepción de la enfermedad, específicamente la del Sida— es esencial partir de un análisis de los discursos que circulan social y culturalmente, ya que a través de su análisis e interpretación (en otros términos, analizando sus efectos), podremos identificar *el régimen de verdad* que, afirmando la forma legitimada de interpretar la realidad, define un determinado *sistema de poder*.

En este sentido, una determinada *estructura discursiva* podrá ser detectada, bien por la identificación de un conjunto sistemático de ideas, de conceptos, de modos de pensar y comportarse, que se constituyen relativamente en un contexto particular (como por ejemplo el Sida), o bien a través de los efectos de esos modos de pensar y comportarse. De esta forma, es posible reconocer la existencia de un conjunto de discursos sobre la enfermedad y sobre el cuerpo en la medida que, cuando hablan de sí mismos como enfermos, los individuos se colocan en el interior de un conjunto de parámetros que definen las fronteras relativas a las cuales se sitúan cuando piensan lo que significa estar enfermo y poseer un cuerpo. Estos encuadres discursivos se constituyen en *régimen de verdad*, esto es, en formas de discurso que, organizando y regulando relaciones de poder, se instauran como efectivas en la práctica. Comprendemos entonces que el discurso surja «como una violencia que se ejerce sobre las cosas, en todo caso como una práctica donde los acontecimientos del discurso encuentran el principio de su regularidad» (Foucault, 1971: 55).

Ahora bien, cuando constatamos que, contemporáneamente, el cuerpo se torna un referente obsesivamente presente en todas las prácticas discursivas y no discursivas del mundo occidental, podemos ser llevados a pensar que, después de siglos de descalificación, se desarrolla un proceso transparente de rehabilitación de la realidad «cuerpo», como si el discurso acerca del cuerpo interviniese en el resurgimiento de éste en cuanto *sujeto significante*. Con todo, la sobreexposición del cuerpo en las diferentes formas discursivas contemporáneas busca una distensión de la imagen del *cuerpo-objeto* a través del cual se

enuncia, todavía, una forma equívoca de redención por el cuerpo. El cuerpo se constituye como *efecto-objeto significado* por un conjunto de prácticas discursivas que, formando una forma discursiva, se fecundan entre sí formando una nueva figura antropológica dicotómica, no ya entre el cuerpo y el alma, sino entre *hombre y cuerpo*, tal y como afirma David Le Breton (2000). En este contexto el cuerpo se torna un instrumento visible de una doble desapropiación —de sentir y de sentido— en *narraciones* desencadenadas sobre un *régimen de verdad* que constituye y define la *liberación corporal como ideología*.

De este modo, reconociendo que «en toda sociedad la producción de discurso está a la vez controlada, seleccionada y redistribuida por cierto número de procedimientos que tienen por función conjurar sus poderes y peligros, dominar el acontecimiento aleatorio y esquivar su pesada y temible materialidad» (Foucault, 1971: 10-11), el cuerpo se configura, política, social y culturalmente como espacio de representación intrínsecamente ligado a los mecanismos de producción de significación. Siempre se define sobre un régimen de verdad.

Los discursos no existen en el vacío, sino que están en constante conflicto con otros discursos y prácticas sociales, de modo que «deben ser tratados como prácticas discontinuas que se cruzan, a veces se yuxtaponen, pero que también se ignoran o se excluyen» (Foucault, 1971: 54-55). Dentro de esta perspectiva, para comprender el lugar desde donde el sujeto individual y el sujeto social se posicionan para hablar sobre sus cuerpos, su enfermedad o su dolor (en el contexto de una significación mediatizada culturalmente), es fundamental pensar, genealógicamente, la forma cómo el cuerpo y la dolencia forman su significado en el discurso occidental. El *cuerpo* se presenta, por tanto, como un *mapa de los territorios discursivos* que conciben, ordenan y definen un determinado inconsciente epistémico.

2. Cuerpos enfermos: o un *otro* en *mi*

A comienzo de los años 80 se evidencia en el mundo occidental una nueva enfermedad, el Sida. Tal y como aconteció en diferentes periodos de la historia humana, la denominación de una nueva enfermedad desencadenó en el espacio público lo que Susan Sontag designa como *inflación metafórica*:

«El Sida tiene una genealogía metafórica dual. En tanto que microproceso, se lo describe igual que al cáncer: una invasión. Cuan-

do se enfoca la transmisión de la enfermedad, se invoca una metáfora más antigua, que tiene reminiscencias de la sífilis: la polución». (Sontag, 1996: 103).

Inicialmente, mostrada sobre una referencia discursiva abstracta, sin la presencia de los sujetos que le proporcionan un cuerpo concreto, la metaforización de la enfermedad contribuyó a su representación pública en cuanto *mito*. Marginación, aislamiento, anatémización. Metáfora de los criterios de verdad y de valor que caracterizan, según la expresión de Foucault, el discurso de Occidente sobre el *resto*, el *otro*, el *excluido*.

Como ya aconteció en otros momentos de la historia, el combate de la enfermedad desencadenó formas de exclusión, de aislamiento, y de vigilancia del cuerpo enfermo. Con todo, en vez de un silencio sobre la enfermedad, el sexo, o el cuerpo, la cultura occidental multiplicó las formas del discurso sobre ellos, favoreciendo una lógica perversa de apropiación de los objetos resistentes al poder. Este trabajo discursivo generaba, en un solo tiempo, las formas legítimas por las cuales la sexualidad podía aparecer y las formas marginales de pensamiento y de comportamiento sobre el cuerpo, el sexo, y la enfermedad.

El cuerpo enfermo era visto como un *objeto* en cuyo espacio se multiplicaban los trazos de la destrucción realizada por el virus, en una debilidad extrema. La desaparición de esos cuerpos en el espacio público era una exigencia propia en el campo de visión, ya que la exposición de un cuerpo en disolución era socialmente percibida como una manifestación del impudor. De este modo, la marginación ligada a la enfermedad exigía un proceso de expulsión del campo de visibilidad social y, simultáneamente, una voluntad de máxima visibilidad lograda a través del encarcelamiento de los cuerpos enfermos en *espacios de excepción*.

Ese modo de representación de la enfermedad en el espacio público tuvo como consecuencia la interiorización, en el enfermo, de una fatalidad privada durante su enfermedad concreta; casi invariablemente, el cuerpo surge como un cuerpo avergonzado.

A partir de finales de los años 80, irrumpiendo en el escenario común la teatralización de todas las formas de enfermedad que se excluyen del espacio público de visibilidad, se intenta hacer una incisión de la experiencia límite del dolor, en una realidad que se protege de cualquier forma de *contaminación* a través de la construcción de *espacios de excepción* en los que se encierran los cuerpos enfermos. Una de las expresiones de búsqueda de significado propio

del cuerpo se manifiesta en Occidente, entonces, en las formas de incisión de los cuerpos concretos de la enfermedad en la realidad pública. De este modo, los sujetos que proporcionan cuerpo concreto al *Sida* contraponen a las metafizicaciones (y a todas las formas de anatémización) una realidad concreta, lo que supone una profunda transformación de las mitologías sociales de la enfermedad. La supresión del campo de visibilidad social y política se substituye por la exposición de los cuerpos enfermos en cuanto proceso de visibilidad radical enfrentados con la perversidad del espacio político y social contemporáneo.

En la literatura, en la danza, en la fotografía y en el cine —sobre todo a partir de la década de los 90— se desarrollan diferentes formas de hablar del silencio de aquellos que sufren la muerte en el cuerpo; diferentes expresiones por las cuales se intenta hacer visibles las sensaciones, las percepciones y los sentidos no palpables; diferentes modos de transmitir el *sentimiento de urgencia del cuerpo que posemos*, tal como Bill Jones, coreógrafo y bailarín, realiza en *StillHere*, procurar pensar lo que significa *todavía estamos aquí* cuando se es seropositivo o canceroso.

Mostrando el cuerpo como un campo de batalla —a través de la palabra (literatura), de la imagen (cine, fotografía), o del movimiento (danza)— bajo una forma de *autoficción*, se desarrollan narraciones biográficas que testimonian sobre el sentido de permanencia de un ser que existe en la situación límite de una enfermedad todavía incurable. Lo marginado, lo no dicho, el silencio mudo que ronda la representación social e individual de la enfermedad, se torna una exigencia singular de denominación específica de la enfermedad, generándose en el cuerpo un sentido en espiral donde se exponen las *líneas de sombra* del problema de la supervivencia de personas en peligro de muerte.

De cara a esa nueva enfermedad, el discurso reconocido sobre el cuerpo enfermo es desajustado e in-significante. La forma dialéctica del pensamiento occidental implica, cara a la enfermedad, el desarrollo de una forma de dominio sobre el desorden característico del cuerpo enfermo, al cual se exprime por una necesaria relación de reconciliación entre la afección y la cura. El dominio del desorden de la enfermedad supone, con el restablecimiento del orden del organismo vivo, la superación de la enfermedad a través de un proceso de control por el que se recupera la identidad de un «yo» saludable.

En el proceso de relación con el Sida, la relación simbólica del sujeto enfermo con su cuerpo se transforma todavía: durante esa nueva enfermedad todavía incurable, no existe una forma dialéctica de relación entre enferme-

dad/contaminación y salud/recuperación, sino apenas la existencia de un *otro en mi*, continuo, colonizador del espacio reconocible del cuerpo singular. Otro que va marcando en el cuerpo los trazos reconocibles por él, marcando una imagen de sí poseída en un momento inmediatamente anterior.

¿Cómo poseer la muerte en el interior del cuerpo? Esta pregunta sugiere la experiencia de otra forma de relación con el cuerpo, una experiencia, una experiencia en que la identidad física es apenas el espacio-tiempo de una figura extraña de sí y que, en continua metamorfosis, posee sus propias formas irreconocibles.

Ante la realidad del dolor, del cuerpo, de la enfermedad en cuanto *otros en mi*, las obras de *autoficción* —como por ejemplo la literatura sobre el Sida, en la que se incluye la obra de Hervé Guibert— surgen como formas de resistencia a través de las cuales el cuerpo deja de ser un *objeto* y pasa a constituirse como *sujeto*. En estas narraciones, la presencia absoluta de un cuerpo que se desfigura constantemente por la enfermedad, se expone, a través de un documento literal, al *espacio-tiempo* entre la muerte y la vida. Se da testimonio del *acontecimiento* en una narración que intenta describirse en el abismo de las sensaciones que, entre la *carencia* y la *llamada*, se enraízan en el cuerpo en metamorfosis. En este contexto, el cuerpo como lugar-en-carne-viva de inquietud deja de ser una referencia categorial, para pasar a ser la expresión de una consistencia plural de los cuerpos, de su propio significado; no de un significado metafórico. En estas obras se narra y se expone un figura de *identidad* que pasa a conjugarse de una forma extraña para la racionalidad occidental: el cuerpo es un texto y el texto es un cuerpo, como una ontología de *uno* (no totalitaria, pero en continuo riesgo de no carecer de fronteras entre la escritura, el cuerpo y el yo). La recuperación del sentido se hace y gana consistencia en un nombre que *es* cada gesto literalmente narrado. El gesto de un nombre, el nombre de un gesto. En un cuerpo.

Llegamos a una dificultad fundamental: reflexionar sobre un modo de comprensión que acierte a conjugar el movimiento de la realidad y el movimiento del pensamiento de la racionalidad que, tal como afirma Foucault al inicio de *El orden del discurso*, se funda en una *inquietud*:

«Inquietud con respecto a esta existencia transitoria destinada sin duda a desaparecer, pero según una duración que no nos pertenece, inquietud al sentir bajo esta actividad, no obstante cotidiana y gris, poderes y peligros difíciles de imaginar; inquietud al sospechar la existencia de luchas, victorias, heridas, dominaciones, servidumbres,

a través de tantas palabras en las que el uso, desde hace tanto tiempo, ha reducido las asperezas». (Foucault, 1971: 10).

Al hilo de esta inquietud parece esencial encontrar un modo de aproximación que sustenta el inicio de todo discurso, es decir, el *desecho*. De esta forma, intentando recuperar el *sentido-aspero* de las luchas, de las heridas, de las dominaciones, tal vez se pueda comenzar por el ángulo inverso de las palabras legitimadas: comenzar por el estremecimiento. Comenzar por aquello que se encuentra en la espalda del cuerpo, que lo envuelve o lo ampara: la vida, el sexo, el miedo, la muerte, entendidos como lugares antropológicos en los que se juega indistintamente la sangre o el saber. Comenzar por el silencio como espacio de sentido entre las palabras y el cuerpo.

Los cuerpos ven así abrir el lugar de otro posible saber. Siendo simultáneamente actor, texto, escenario, el cuerpo no es un fenómeno mudo: es *objeto* resistente al régimen moderno de la verdad, espacio de ruptura, historia donde se representa y existe el sentido plural de la realidad. Traduce su existencia en esa *línea de sombra* que traza una realidad definida entre la pérdida y lo posible. Sobre el fondo de una racionalidad abierta.

En cuanto tal, una reflexión crítica sobre el cuerpo supone, por un lado, la lucha de las narrativas que generan un discurso sobre el cuerpo y, por otro, la posibilidad de traducir el lenguaje del propio cuerpo. Para un pensamiento crítico ligado a una exigencia genealógica, es necesario, en un segundo movimiento, pensar los espacios de sentido que circulan entre los diferentes discursos, pensar la *inquietud*, con otras palabras, pensar el *entre-deux*. Porque es fundamental atravesar con el cuerpo los discursos e interpretarlos.

Vamos a intentar, entonces, pensar la dimensión simbólica de la relación del hombre con el sentido concentracionario de sí mismo y de lo real, a través de la relación con el *cuerpo*. Pero ¿cómo pensar esos cuerpos? ¿Será posible? ¿Cómo testimoniar esa experiencia? ¿Cómo interrumpir lo real? ¿Cómo comprender la dignidad de un cuerpo enfermo que se expone sin mediaciones? ¿Cómo mirar esos cuerpos? ¿Cómo entender el testimonio biográfico? ¿Cómo comprender que ese testimonio pueda permanecer indecible ante la imposibilidad de hacer que el sufrimiento salga de su cuerpo al reencuentro con la vida? ¿Cómo reconocer los sentidos generados/poseídos/rasgados/infiltrados de un cuerpo en el ínfimo momento en que es extrae la fuerza de la vida, por ejemplo en el más frágil movimiento de un cuerpo que danza? ¿Cómo encarar un aprendizaje que se realiza en el tiempo y en el espacio indistinto de un *cuerpo-acontecimiento*?

3. El cuerpo como campo de batalla: la autoficción en Hervé Guibert

Hervé Guibert, escritor y fotógrafo francés, nació en París en el año 1956. Enfermo de Sida, describe en sus obras de *autoficción* la experiencia límite de un hombre que posee (¿o es poseído por?) una enfermedad incurable: en *À l'ami que ne m'a pas sauvé la vie* (1990), narra la toma de conciencia de la enfermedad, una descripción de una enfermedad que posee lentamente el cuerpo y el alma y la afirmación de que no volverá a escribir; año y medio después, período durante el cual vive «el tiempo de la renuncia a la escritura, el de la experiencia», escribe *Le Protocole Compassionnel* (1991), la continuación del libro anterior. En él mantiene los personajes: Hervé, el escritor enfermo de Sida, sus allegados, la comunidad de enfermos y de aquellos que los tratan. A partir de la aparición de un nuevo medicamento —el DDI— difícil de obtener y todavía en estado de experimentación, que le permitió sobrepasar el agotamiento físico y continuar escribiendo, Guibert «cuenta el extrañamiento y el dolor, la rabia y la tristeza de un hombre de treinta y cinco años en el que se ha prendido el cuerpo de un anciano»; en *Cytomégalo virus* (1992) escribe el diario del internamiento en el hospital. En todas esas obras, la descripción de un miedo creciente. De este modo, en la imposibilidad de remisión del propio dolor, en un modo literario que revoluciona las fronteras tradicionales entre ficción y realidad, se inaugura una nueva forma de escritura a través de la cual se plasma la narración de un hombre que vive con la muerte en el cuerpo. Guibert murió en París en el año 1991, a los treinta y seis años.

3.1. *Las palabras en la escritura de la vida*

Un día, a cualquier hora del día, la noticia. Y de repente, todos los comienzos se vuelven finales:

«Durante tres meses tuve Sida. O, más exactamente, creí durante tres meses que me hallaba condenado por esa enfermedad mortal que llaman Sida. (...) lo padecía realmente, lo probaba el test, que había dado positivo, al igual que los análisis que habían demostrado que en mi sangre se iniciaba un proceso de destrucción» (Guibert, 1990: 9).

En la duración de este tiempo impreciso el mundo se torna un lugar donde el *exilio* se mezcla con el miedo y la esperanza, la condena y el resta-

blecimiento. Guibert vive entonces un tiempo en el que el pasado, el presente y el futuro no se distinguen y se reenvían a formas que se excluyen entre sí:

«Varios meses después de esos tres meses durante los cuales, plenamente consciente, estaba seguro de hallarme condenado, y de los meses siguientes en los que creí, gracias a esa casualidad extraordinaria, haberme librado de esa condena, hoy, entre la duda y la luz, oscilando entre el desaliento y la esperanza extremos, no sé tampoco a qué atenerme sobre nada respecto de esas cuestiones cruciales, de esa alternancia entre la condena y el restablecimiento (...) no sé si es ridículamente humano creer en esa gracia y en ese milagro» (Guibert, 1999: 10).

Habitando un sentido contradictorio, una profunda extrañeza frente a sí mismo se disemina en el espacio del mundo empujándolo a un movimiento en fuga, con un movimiento paralelo de pérdida de los lugares en sí reconocibles: el cuerpo es la enfermedad como un *otro en sí*. Siente el impulso de partir a otro país, en contra de todos:

«Hoy, día en que comienzo este libro, el 26 de diciembre de 1988, en Roma, adonde he venido solo contra viento y marea, huyendo de ese puñado de amigos que, inquietos por mi salud moral, han intentado convencerme de no hacerlo, hoy, día festivo en que todo está cerrado y en que cada transeúnte es un extranjero, en Roma, lugar donde compruebo definitivamente que no amo a los seres humanos, y donde, dispuesto a todo para huir de ellos como de la peste, no sé con quien ni donde comer» (Guibert, 1990: 10).

Dentro de su cuerpo en sufrimiento el único lugar posible existe en la soledad de la escritura (interior) y en el silencio seco para los hombres (exteriores):

«...yo que acabo de descubrir que no amo a los seres humanos, no, decididamente no les amo, les odio más bien, lo cual lo explicaría todo, ese odio tenaz que he sentido desde siempre... Comienzo un nuevo libro para tener un compañero, un interlocutor, alguien con quien comer y dormir, al lado del cual soñar y tener pesadillas, el único amigo que en este momento puedo soportar» (Guibert, 1990: 12).

En ese libro que pasa a ser su interlocutor privilegiado, la narración se constituye exposición literal de los acontecimientos tan concretos como la descripción del virus que destruye el sistema inmunológico de un *cuerpo con órganos*:

«La evolución del virus en mi cuerpo, el Sida no es realmente una enfermedad, pensar que lo es simplifica las cosas, el Sida es en realidad un estado de debilidad y de abandono que abre la jaula de la fiera que todos llevamos dentro, a la que yo estoy obligado ahora a dar plenos poderes para que me devore, a la que permito hacer sobre mi cuerpo vivo lo que se disponía a hacer más tarde sobre mi cadáver para desintegrarlo» (Guibert, 1990: 17).

Concreta, la enfermedad ahonda una identidad equívoca. Al mirarse, Guibert ya no sabe qué imagen es la que le identifica: «si tengo treinta y cinco años como en mi pasaporte u ochenta como en mi cuerpo». La descripción literal del progreso del virus en su cuerpo y la descripción pormenorizada de los efectos de la enfermedad parten de una voluntad de decirlo todo, como el diario de un viaje imposible: aquél que describe el recorrido de un exilio interior en el paisaje de sí:

«No había día en que no descubriera una nueva línea inquietante, una nueva ausencia de carne (...) la piel refulgía tras el hueso, que la empujaba. Esa confrontación todas las mañanas con mi desnudez en el espejo era una experiencia fundamental, todos los días renovada, no puedo decir que esa perspectiva me ayudara a salir de la cama. Tampoco puedo decir que sintiera piedad por ese tipo, depende de los días, a veces tengo la impresión de que va a salir del apuro, puesto que hubo quienes regresaron de Auschwitz, otras veces esta claro que está condenado, va camino de la tumba ineluctablemente» (Guibert, 1991: 18-19).

Paradójicamente, Guibert habla de lo más íntimo de sí como si hablase de otro que existe en sí, invadiendo un espacio que ya no es su espacio reconocible. Escribir y situarse entre dos mundos —de las palabras, de los nombres, de los fluidos de la sangre. El cuerpo y las palabras en metamorfosis se sitúan entre aquello que se siente y aquello que se quiere nombrar. En el encuentro entre ellas —en el espacio en blanco de los pasajes— se forja otra realidad: la escritura de los cuerpos indistintos.

Enfrentándose a su desnudez en el espejo todas las mañanas, Guibert tiene la experiencia fundamental de su cuerpo y de la enfermedad como un *otro en sí*. En la desnudez de la sangre se marca una definición improbable de sí; existe en la condición de *moribundo*.

«Bastante antes de tener la certeza de mi enfermedad, confirmada por los análisis, sentí de repente que mi sangre se hallaba destapada, desnuda (...) A partir de entonces he tenido que vivir con esa sangre desvestida y expuesta a todo, como el cuerpo desnudo que debe atravesar la pesadilla. Mi sangre desenmascarada, por todas partes y en cualquier lugar, y para siempre, a no ser que se produzca un milagro gracias a improbables transfusiones, mi sangre constantemente desnuda, en los transportes públicos, por la calle cuando paseo» (Guibert, 1990: 14).

El *cuerpo desnudo que debe atravesar la pesadilla, la sangre desvestida, desenmascarada, desnuda*, trazan en sí la condena a una visibilidad inquietante: «¿Acaso se nota esto en los ojos? Me preocupa menos conservar una mirada humana que adquirir una mirada demasiado humana, como la de los prisioneros de *Nuit et brouillard*, el documental sobre los campos de concentración» (Guibert, 1990: 14). El alma es un cuerpo que posee una mirada demasiado humana. Y un miedo profundo se instala en las imágenes devueltas, en el espejo y en los ojos de los demás: «Sentí acercarse la muerte en el espejo, en mi mirada en el espejo, mucho antes que se instalara realmente en mi cuerpo ¿Arrojaba ya esa muerte por mi mirada a los ojos de los demás?» (Guibert, 1990: 15).

Y el miedo desencadena una necesidad compulsiva de sentido, aunque todavía no transformado en la conciencia de la carne:

«Ahora temo a la sexualidad, independientemente de todos los impedimentos debidos al virus, como se teme al vacío, al abismo, al sufrimiento, al vértigo» (Guibert, 1991: 104).

Se vuelve necesario un mapa del *sentido que resta*, y por eso Guibert escribe rascando en las raíces del dolor, leyendo los síntomas en las alteraciones de la piel. Intenta describir el *acontecimiento* hasta el límite que se desencadena en su cuerpo; esa descripción se convierte en la narración literal de un cuerpo que, desde el interior, se degrada orgánicamente:

«Mi masajista hace en mi un trabajo de una gran generosidad, una generosidad sublime... Volvía a encontrarse con un cuerpo enfermo, debilitado, descarnado... Y mira por donde ahora debía trabajar con una especie de esqueleto sobre el que colgaban unos escasos jirones musculares, pliegues de piel como destripados, pero estaba acostumbrado a ejercitarse con viejos y cuando me presenté enteramente desnudo ante él, me dijo que para él un cuerpo nunca era nada más que un cuerpo o siempre nada más que un cuerpo, es decir, una materia, un material más o menos indiferente» (Guibert, 1991, 17).

En la degeneración de la enfermedad, el cuerpo se rinde:

«Me tiro todo el día dormitando en un sillón del que me cuesta gran esfuerzo alzarme, ya no aspiraba sino al sueño, me dejaba caer sobre la cama, pues ya no puedo meterme en ella o salir de ella con el esfuerzo de mis músculos, o me agarro los muslos con las manos para hacer de palanca o me echo de costado para acabar sentado tras haber dejado caer las piernas, el sueño era la última cosa voluptuosa ahora que la deglución me da un dolor horrible y cada bocado se ha vuelto una tortura y un tormento y resulta que, desde hace tres días, el simple hecho de estar acostado en la cama me causa dolor, porque ya no puedo darme la vuelta, tengo los brazos demasiado débiles, las piernas demasiado débiles» (Guibert, 1991: 13).

La escritura de la narración del acontecimiento lo remite a su propio cuerpo, una descripción del imposible encuentro con un deshecho anterior:

«Ya no me doy baños, porque no podría alzarme de la bañera, y no me acucillo bajo la ducha, como me gustaba hacer para entrar en calor al despertar, pues la tensión de las piernas, incluso un poco cruzadas, y de los brazos sobre los bordes de la bañera no me basta ya para salir (...) tengo la impresión de que el edredón me aplasta y de que mis miembros son de acero, hasta el reposo se ha vuelto una pesadilla y ya no tengo otra experiencia vital que esa pesadilla, ya no follo, ya no tengo la menor idea sexual, ya no me masturbo» (Guibert, 1991, 13).

En Guibert acontece una convulsión visceral del dolor en la escritura. Sobre el cuerpo, como en la pintura de Turner *La Mort sur un Cheval Pâle*, una claridad plomiza quema la desnudez:

«Esa noche volvía a pensar en esa imagen, se me aparecía muy precisa en su galope, en su locura, era yo mismo ese cuerpo volcado sobre la montura, con esos jirones de carne que se agarraban a los huesos (...) ese cadáver vivo inmerso en esa furia que penetra la noche (...) El espectro, sobre su desnudez de esqueleto, lleva una diadema» (Guibert, 1991, 176).

La narración de la experiencia de ese cuerpo enfermo —la presentación de *su cuerpo*— surge como un aprendizaje de lo extraño, de lo radicalmente *otro* en mí: *regresar* es el continuo acontecer del miedo en desequilibrio de un cuerpo desnudo. Un cuerpo que se define precariamente en los días y noches cubiertos por la voracidad del tiempo. Los ojos de transforman en desierto y el acceso a la enunciación se hace en carne viva. Sin verdad prevista:

«Entreveo la arquitectura de este nuevo libro que he retenido en mí durante estas últimas semanas, pero ignoro cuál será su desarrollo completo, puedo imaginar varios finales, todos los cuales dependen por el momento de la premonición o del deseo, mas el conjunto de su verdad permanece oculto para mí; me digo que este libro sólo tiene su razón de ser en ese margen de incertidumbre que es común a todos los enfermos del mundo» (Guibert, 1990: 10-11).

De este modo, en esta escritura que genera un nuevo género literario entre la *ficción* y la *verdad*, entre el *yo* y el *otro en mí*, entre el *cuerpo* y el *texto*, la tragedia gana una forma concreta sobre el que se abate la violencia de un poder latente que une, en un solo movimiento, la vida y la muerte. Sin distinguirlas en una infinita vulnerabilidad.

Escribir se vuelve una expansión orgánica del miedo, de la enfermedad. Un instinto de vida sin espacios intermedios. Sin lengua posible, a no ser esta escritura que se hace por dentro del cuerpo. Una escritura a la que se intenta regresar en el tránsito entre la voz y el dolor, desde dentro de las venas quemadas por la xilocaína, como en la descripción del tratamiento en el internamiento hospitalario:

«Tres horas en la sala de operaciones en vez de los tres cuartos de horas previstos. Un juego a lo grande: veinte punciones profundas con agujas gruesas y la xilocaína que me quema, una arteria atascada a milímetros de la aorta y de la yugular, la anestesia transpiraba mucho, y dije: 'Paramos, voy a beber un café, ya se puede continuar'»

(después pensé: ¿Alcohol, droga?), siguieron haciéndome una radiografía en el cuello (...) la aguja entró a la primera, sentí en la piel la incisión del bisturi, había pedido que la anestesia fuese de fiar, hemorragia, les digo que me siento muy mal» (Guibert, 1992: 61).

Su cuerpo no se inscribe ahora en un enredo, él mismo y ese enredo. Inclusión de la carne y de las palabras, indistintas:

«Al dormirme, vuelvo a pensar en lo que he escrito durante el día, ciertas frases me vuelven a la mente y me parecen incompletas, una descripción podría ser aún más verdadera, más precisa, más económica, falta en ella tal palabra, no me decido a levantarme para añadirle, me cuesta, la verdad, bajar de la cama, buscar a tientas en la oscuridad la linterna por entre el mosquitero, arrastrarme de costado al borde del colchón, como me ha enseñado el masajista, y dejar caer despacio las piernas, hasta buscar la página correspondiente en el manuscrito, perfeccionar mediante una adición o una tachadura la frase de que se trate. Si no, ¿recordaré mañana la palabra que faltaba?» (Guibert, 1991: 144).

No existe una disyunción entre el espacio físico y el territorio de la escritura. Apenas piel y carne: como texto y evidencia empírica. No existe una línea de circunvalación entre el *sujeto autor* y el *sujeto empírico*, apenas uno:

«Ya hace cinco días que tomo el medicamento del muerto, antes de ayer me sentí un poco mejor desde la mañana y emprendí este relato que, aún siendo siniestro, me parecía presentar cierta alegría, ya que no viveza, que se debe a la dinámica de la escritura y a lo mucho que en ella puede haber de improviso. No hay libro sin estructura inesperada, que se perfila con los azares de la escritura. Pero ayer volví a verlo todo negro y no escribí una línea». (Guibert, 1991: 24).

Guibert acerca, así, el texto y el dolor. Vive, en el espacio entre la vida y la muerte, un *exilio* que no es deriva melancólica, sino que es, en verdad, una presencia extraña que crece desde dentro:

«El libro lucha contra la fatiga que produce la lucha del cuerpo contra los asaltos del virus. Sólo dispongo de cuatro horas de validez al día, tras levantar las inmensas persianas de la cristalera, que son el potenciómetro de mi aliento que se debilita, para volver a hallar la luz

del día y ponerme a trabajar de nuevo. (...) Este libro que cuenta mi fatiga me la hace olvidar y a la vez cada frase arranca a mi cerebro — amenazado por la intrusión del virus, que penetrará en él en cuanto el pequeño cinturón linfático haya cedido— no hace sino aumentar las ganas que tengo de cerrar los párpados» (Guibert, 1990: 69-70).

La textura de la tragedia se expone en los momentos en que Guibert rompe el dolor imposible y, en un solo tiempo, rasga con la escritura el absoluto silencio:

«Y escribo mi libro en el vacío, lo construyo, lo reequilibro, pienso en su ritmo general y en las roturas de sus articulaciones, en sus rupturas y en sus continuidades, en el entrelazado de sus tramas, en su vivacidad, escribo mi libro sin papel ni bolígrafo bajo la carpa del mosquitero, hasta el olvido» (Guibert, 1991: 174-175).

En un movimiento de la escritura en que la palabra y la sangre sustentan tiempos fundamentales en la narración, surgen nuevas figuras de sentido: el *cuerpo/texto*, el *yo/Otro*; la *ficción/verdad*. Aquí los márgenes de sentido son definidos sobre la base de una polarización indiferente entre el exterior y el interior. Quizá se trata de una metamorfosis de las fronteras que definen otra configuración del discurso y de la existencia:

«Me gusta el lenguaje fluido, casi hablado, y me me gusta ahora también llevar mi sangre (...) Me gusta que circule lo más rápidamente posible entre mi pensamiento y el vuestro, que el estilo no impida la transfusión. ¿Sorportareis un relato con tanta sangre? (...) Ahora me gustan los libros llenos de sangre, tendría que correr a borbotones, que cree charcos, lagos, piscinas, que inunde el texto» (Guibert, 1991: 123).

En el lenguaje se genera una indistinción con las torsiones del cuerpo. Carne y escritura se reconvierten, no se distinguen, inseminan violentamente el sentido. Último. Y la vida se define en el movimiento de un lenguaje que se vierte en los gestos lentos de la escritura. Primera:

«Es cuando escribo cuando me siento más vivo. Las palabras son bellas, las palabras son justas, las palabras son victoriosas» (Guibert, 1991: 44).

Con todo, a pesar de la pormenorizada descripción de la corrosión del cuerpo por la enfermedad, a pesar del lenguaje que abre literalmente las heridas del sentido, Guibert define una narrativa de silencios. El sentido imposible se enuncia en un lenguaje apenas formulable por la fusión de la escritura y del cuerpo. No existe la posibilidad de una frase/palabra final: «La muerte es la reconciliación. Es sobre esta frase que desearía terminar mi libro. No llegaré a hacerlo», escribe Guibert al final de *Le protocole compassionnel*. Por eso «hoy, 13 de agosto de 1990 termino mi libro. (...) He comenzado comenzado a rodar una película. Mi primera película».

3.2. *Las imágenes en los ojos de la muerte*

Sabiendo, tal y como pensaba Rimbaud, que todo regreso es imposible, Guibert asume radicalmente el cuerpo y no le ahorra una infinita lucha de reconocimiento. Después de la escritura, la necesidad de otro lenguaje narrativo —el cine— como devolución de una imagen resistente a la apropiación identitaria. La imagen de su propia muerte filmada en *La Pudeur ou l'Impudeur*, sin condescendencia, «da a la muerte el tiempo de vivir». En esta película no existe el tiempo de la escenificación, basta con tener la cámara girada sobre sí para exponer la iconografía concebible del dolor.

Durante la máxima exposición del cuerpo en sufrimiento, *La Pudeur ou l'Impudeur* no nos coloca sobre la lógica de las políticas contemporáneas de lo visible. El deshecho subyacente es otro. El *cuerpo desnudo* que estas imágenes presentan sobre una visibilidad extrema no define la revelación absoluta (l'impudeur). Ese cuerpo resiste a su exposición (la pudeur), pues en estas imágenes la desnudez y la muerte surgen como prueba de la verdad de un cuerpo en vida.

El realismo extremo de estas imágenes —exponen, con máxima visibilidad, un cuerpo que se aniquila— se acerca a una voluntad de sentido en el límite de todos los sentidos reconocibles. No existen normas para ordenar estas imágenes; con esta visión que, paradójicamente, acoge/recoge en su visibilidad extrema el lugar de la profunda invisibilidad; el espacio de silencio entre las palabras y el espacio de silencio de solidez entre los cuerpos. Entre los cuerpos y las palabras, en nombre del miedo.

Nos enfrentamos a lo inclasificable: un cuerpo que se filma en una desnudez absoluta, como otro en mí; un cuerpo en el que el sentido se marca en los mapas sin sentido de la enfermedad, una vez que la reconciliación con las

defensas inmunitarias está perdida; y, paradójicamente, existe en estas imágenes un sentido nómada. Se documenta el trabajo de destrucción del cuerpo por el virus, la muerte es nítida, pero la vida está allí, atravesando las imágenes, los espacios entre aquél cuerpo y nuestros propios cuerpos, sin que, al final, pertenezcan a nadie.

En un espacio contrario a los discursos que se gravan como significaciones legitimadas en los cuerpos anónimos, estas imágenes rompen los límites de la categorización entre «ficción» o «documento». Son, tal vez, *testimonio* donde el cuerpo surge como *paisaje*: primero, un otro exterior, después, otro en mí, un «yo», un vértigo entre el lenguaje, la sangre y el sentido.

Guibert busca una memoria de la muerte que irrumpe en su cuerpo. Se trata de generar un sentido a partir de la *línea de sombra* que la muerte instituye en el espacio de la realidad, procurando en la imagen devuelta por la película, en un solo tiempo, una devolución de una *figura de sí* continuamente *otra* y la devolución de una figura en la que el cuerpo es, en sí mismo, el rescate de la memoria.

El cuerpo-que-muere de Guibert no es una metáfora (un *tropo* en el que la palabra se traslada a otra por una relación de semejanza, donde un sentido se traslada a otro), sino la coincidencia del cuerpo moribundo con él mismo en un momento dado; el instante que antecede a la muerte, el momento del dolor y de la desrealización de la imagen de sí. *El momento de* significa la duración del instante que figura, la opacidad de su instante; un absoluto e incondicional continuo presente:

«¿Escribir en lo negro? ¿Escribir hasta dónde? ¿Finalizar para no llegar a lo peor de la muerte?» (Guibert, 1992: 93).

Y, súbitamente, nos damos cuenta que, en la presentación de la imagen singular y silenciosa de un *cuerpo-que-muere*, exponiéndose un dolor como fractura a cielo abierto, llegamos casi a la abstracción. Una abstracción que nace desde dentro de la fisicalidad irreductible ya que el *cuerpo-que-muere* es el cementerio de conceptos anónimos: él posee la fuerza de un concepto; en sí mismo es un concepto. Aquí los conceptos se hacen de carne, ya que el saber se graba en el cuerpo: de ahí la extrañeza que un sujeto empírico sea el propio concepto de dolor, de la muerte, del sufrimiento. En la descripción hiperrealista del cuerpo que sufre, el exceso de sentido puede herir la misma realidad.

La escritura y la imagen son, entonces, una búsqueda. En el límite de lo imposible. De nuevo el verbo se hace carne; pero ahora sin trascendencia, sin

visitación divina. Sólo la trascendencia del dolor. Hay un cuerpo envolvente — una enfermedad que contamina— que perturba el sentido de cada descripción, de cada gesto, de cada narración, de cada palabra o de las imágenes fijadas aisladamente. En esa caligrafía de la muerte, aún se expone un sentido de supervivencia: un lugar donde el tiempo distiende la vida en el espacio del cuerpo; no sobre una significación en extensión, sino sobre un significado en intensidad. En este sentido, el cuerpo es la *palabra total* que, paradójicamente, es símbolo. Vivo. Densidad inquietante.

3.3. *En nombre del silencio*

En al obra de Guibert las imágenes y las palabras recusan, visiblemente, la conjunción metafórica de los cuerpos. Aquí, la imagen, las palabras y los cuerpos no son disueltos en la estética. Son órganos ontológicos. El cuerpo es, en sí mismo, un mensaje:

«Me digo parafraseando a Duras: 'Que le corps aille à sa perte, qu'il aille à sa perte, c'est la seule solution'. Je suis un scarabée retourné sur sa carapace et qui se démène pour se remettre sur ses pattes. Je lutte. Mon Dieu, que cette lutte est belle» (Guibert, 1991: 175).

En la resistencia a una muerte que rompe los músculos, los órganos y las venas, se genera una lógica propia de aprehensión de la visibilidad real del ser humano. Y precisamente en ese espacio en blanco que el cuerpo constituye como poseedor de un significado propio, el discurso se construye como herida expuesta. Por eso Guibert no es un autor condenado a la cita. La única cita es su propia piel: en ella, el dolor se graba como único texto posible; la cita es interior, el texto es la carne. Se trata, al final, de otra forma de pensar: recogiendo lo que el dolor transfiguró, es el régimen de verdad no destruido.

Estamos en un *lugar* donde todos los gestos son paradigmas de sí mismos: un lugar donde se significa con el cuerpo en la muerte y se lucha con el cuerpo en la vida. El cuerpo, así escrito o filmado, es un lugar en que cada forma, cada gesto, cada volumen, a cada movimiento contiene en sí una paradoja: en la narración de la muerte, se exponen los sentidos insistentes de la vida. Se vive más allá de las categorías: todo es espacio íntimo sobre el desmantelamiento del lenguaje. El sentido está en decirse a muerte, con un margen para que exista lo contrario de ella.

Aquí, la literatura se define en un territorio en el que el cuerpo es un texto primero —un texto de piel, de músculos y de órganos donde se enraizan significaciones profundas. La exposición del cuerpo como *límite* cobra un sentido donde todo se convierte, se de-significa y re-significa. La voz, la escritura, los gestos, las palabras, los rostros, las manos son —todos ellos— *textos* que se confunden en un *cuerpo-que-muere*.

Y así, sobre la apariencia de una circularidad, el *cuerpo /escritura /imagen* (como una imagen que, en sí mismo, es el comienzo simbólico de la memoria) nace para unir los sentidos por su propia presencia. Se construye un sentido como una fractura expuesta; en éste, la complejidad del saber y la inconmensurabilidad del miedo se manifiestan sobre la no linealidad de los espacios y de los tiempos. Se traza un movimiento de *pensamiento en espiral*, pues nunca se regresa al punto de partida.

Como un aprendizaje de la interrogación en el límite de la existencia, en el cuerpo se genera otra forma de interrogatividad donde la pregunta se formula no sobre la muerte, sino sobre la conciencia de mortalidad. El cuerpo es la exposición interrogativa de la conciencia de mortalidad. Pero el cuerpo se asume como anti-destino, la última manifestación de la vida. Es un cuerpo que sobrevive como *significante último del movimiento de la pasión*.

En el *cuerpo-texto* y en la *escritura-cuerpo* todos los sentidos se confunden en un juego coreográfico. El enredo —en el que la muerte es una infinita presencia— expone la lucha de un cuerpo desplazándose entre lo cotidiano y la tragedia, en los combates que nos llevan a pensar sobre la materia de que el sentido es realizado. Se crea un nuevo lenguaje donde el cuerpo, la escritura y el silencio se constituyen como un todo. En ese movimiento, los sentidos que regresan en desorden en el *cuerpo-símbolo-concreto-existido* hacen de él, incondicionalmente, el *lugar de lo posible* para esas personas sin patria reconocible.

Son textos donde los cuerpos se escriben de dolor. Pero ¿será que todos los discursos nacen en el momento de su descripción? ¿O existen discursos que se confunden con la materialidad de su exposición, para situarse más allá de cualquier sentido anterior, poseyendo apenas un sentido interior, subsistente en el acto de su propia existencia? ¿Será el cuerpo la materia de que está hecha la soledad? ¿Será posible construir una gramática del miedo? Y sobre el cuerpo que muere, ¿qué justifica el silencio?

En el movimiento violento de las convulsiones de un cuerpo rebelde a la apropiación, la extrema visibilidad del cuerpo en sufrimiento surge como una expresión radical de *realismo*. Y en una resistencia, en carne viva, a la apro-

piación social de los discursos, el cuerpo surge como un campo de batalla. En él se desenvuelve el teatro del miedo sin mediación y sin distancia. Pero el *paisaje* es extremadamente íntimo. Lo que supone que, subterráneamente, el realismo puede significar la voluntad de una trascendencia inmanente: aunque se de la soledad radical de un cuerpo desnudo.

La superficie de la piel se vuelve tierra común del miedo, aquéllo que se sitúa más allá de esta superficie y es la dimensión simbólica del sentido, en un grito que atenaza la garganta. Ahí se vive una lógica paradójica: la lucha es absolutamente solitaria, la resistencia es intransmisible y, simultáneamente, la lucha y la resistencia suponen una comunicación donde el sujeto asegura su palabra en la palabra de otro, su afecto en el afecto de otro, su cuerpo en el cuerpo de otro. En el límite, quizá se busca, al final, un sentido comunicable. Porque es necesario continuar viviendo como por primera y última vez.

(Traducción: Fernando Bárcena).

Referencias bibliográficas

- Foucault, M. (1971). *L'ordre du discours*. Paris: Gallimard.
- Foucault, M. (1987) *Arqueología do saber*. Rio de Janeiro: Editora Forense-Universitária.
- Guibert, H (1992). *Cytomégalo virus. Journal d'hospitalisation*. Paris: Seuil.
- Guibert, H. (1991). *Le protocole compassionnel*. Paris: Folio.
- Guibert, H. (1999). *À un ami que ne m'a pas sauvé la vie*. Paris: Gallimard.
- Le Breton, D. (1992). *La sociologie du corps*. Paris: P. U. F.
- Le Breton, D. (2000). Le délire de la volonté de puissance. *Libération*, Dossier *Chantiers pour un Nouveau Siècle: «Modifier son corps»*, 16 septembre 2000.
- Sontang, S. (1996) *La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas*, Madrid: Taurus.
- Vilela, E. (1998). *Do corpo equívoco*. Braga-Coimbra: Angelus Novus.