



EL CUERPO Y SUS ESPACIOS

VICENT SALVADOR

Los simbolismos del cuerpo

El cuerpo – el cuerpo humano – es materia, volumen con un contorno definido, solidez, peso, carne. O el barro originario, condenado a convertirse en polvo... Esa materialidad irrenunciable ha sido, para la historia del pensamiento, su debilidad y su fortaleza: debilidad, desde la perspectiva de las concepciones dualistas, que lo contraponen y lo supeditan al alma etérea e imperecedera; fortaleza, desde una visión monista donde el cuerpo lo contiene todo, incluso el cerebro, esa centralita de comunicaciones que, según los neurólogos, *creó* al hombre (Damasio 2010). Por otro lado, la materialidad del cuerpo, moldeada como figura, es un potente símbolo esencialmente poliédrico, un icono polifacético y dúctil en la historia cultural de todas las sociedades.

La figura del cuerpo humano es verticalidad enraizada en la tierra pero enhiesta y orgullosa como un árbol: un árbol que puede desprenderse del terreno al que pertenece y caminar a la deriva, transterrarse en su exilio. La imagen del evangelio de Marcos (8: 24), tan citada, impregna de patetismo la escena del invidente curado de su ceguera que contempla por primera vez a las personas y las descubre “*velut arbores ambulantes*”. Carles Riba aprovecha ese patetismo del hombre errante, con paso incierto, como lema inicial de un soneto en su poemario *Salvatge cor*.

Caminar es moverse por el espacio, cambiar de lugar, interactuar con el mundo y con los otros *arbores ambulantes*. La identidad – individual o colectiva – puede concebirse como esa dialéctica entre la solidez estática del árbol y, en el otro polo, la capacidad de hacer camino e interactuar socialmente. Es la dialéctica entre el ancla que fija la barca en el fondo y el viento en las velas que impulsa la navegación.

La identidad parte de un poso de memoria vital pero se construye en la dinámica relación con los otros, en la navegación, en el viaje. Porque el cuerpo tiene memoria, como un paisaje geológico o como una ciudad que permite leer en su diseño urbano el libro de su vida. Pero también tiene, a la vez, capacidad de transformación – de construirse – a través de las relaciones humanas. Los sucesivos presentes que ha vivido se han inscrito en los círculos concéntricos de su tronco, es decir, en el archivo de su experiencia vital. Si las cicatrices son marcas de los contratiempos, la sonrisa es memoria de la felicidad vivida. La interrelación con otros cuerpos a lo largo del tiempo es la causa última de las cicatrices y de la manera idiosincrática de sonreír.

La lingüística cognitiva ha insistido, desde su constitución como rama disciplinar, en la importancia del cuerpo como fuente de metáforas que configuran el conocimiento del mundo. La mente se *in-corpora* así, se encarna “in the flesh” (Lakoff & Johnson 1999). El cuerpo propio es lo más próximo que el yo de cada uno percibe desde su nacimiento, es la vivencia primera de la persona, y por eso mismo es el primer depósito de recursos para conceptualizar las realidades y situarlas en el espacio. Las cosas, las tenemos “a mano derecha” o “a mano izquierda”, “de frente”, “a nuestras espaldas” o “a nuestros pies”. Si creemos que podemos conseguir algo fácilmente, sea un objeto o un objetivo vital, decimos que lo tenemos “a mano”, y si es un bien copioso podemos repartirlo “a manos llenas”, aunque al final se nos puede “escapar de las manos”. Lo mismo puede decirse de otras partes del cuerpo: el corazón (“el corazón de la ciudad”, “es descorazonador”) o la cabeza (“the head of the state”, “il capo dello stato”). Y cuando algo no nos parece coherente, recurrimos para expresar nuestro desconcierto a la organicidad del cuerpo humano: “no té ni cap ni peus”, “ni pies ni cabeza”. Los ejemplos serían innumerales en distintas lenguas. Y no solo por la que respecta a las partes del cuerpo, sino también a sus movimientos, sus procesos (“dar aliento a la protesta”, “hacer cundir el desaliento”, “su verborrea se me indigesta”, “el mundo va a la catástrofe”), a veces en un sentido figurado que expresa actitudes (“fer marxa enrere en un propòsit”, “hacer la vista gorda”, “mirar hacia otro lado”, “distogliere lo sguardo”). Et sic et caetera.

Las emociones pasan al proscenio

Una de las contribuciones de la posmodernidad –en un sentido lato– al conocimiento ha sido poner en valor el papel

de las emociones, no solo en la conducta humana primaria sino en los mecanismos de intelección y de argumentación. Legados como el de Hume o el de Darwin han hecho más humildes a los estudiosos de la humana condición y les han forzado a reconocer que, como mamíferos, estamos sometidos en mayor medida de lo que presumíamos a los impulsos emocionales y que, más a menudo de lo que parece, nuestra lógica no es sino una racionalización *ex post facto* de pulsiones afectivas que tienen su origen en lo somático. La situación se ha descrito muy gráficamente: “el perro emocional y su rabo racional” (Haidt 2001).

Las emociones tienen su raíz en el cuerpo, son en el fondo reacciones somáticas. A veces lo son de una manera muy inmediata: el asco, por ejemplo; pero también, en un grado u otro, la angustia, el miedo, la vergüenza, el amor... (Marina 1998). Muchos sentimientos tienen su origen en sensaciones corporales y, sobre todo, se manifiestan en señales somáticas como la sonrisa, el movimiento labial del deseo, la salivación, el sonrojo, el temblor de manos o de piernas (más incontrolable este último), la lividez, el tartamudeo, las ojeras del sufrimiento, las lágrimas, la agitación lívida de las aletas de la nariz en la ira, la crispación de puños, la manera de andar del desnortado o del deprimido, el brillo ocular de la persona enamorada.

Las emociones humanas *residen* en el cuerpo: ese es su lugar en el mundo. Los héroes de la ficción, como ocurre en la épica medieval, lloran y su llanto se residencia en los el órgano de la visión, mediante una descripción pleonástica: “pleurer de ses yeux”, “llorar de los sus ojos”. Y cuando el dolor es provocado por la separación de los que se aman, uno se desprende del otro “como la uña de la carne”. Con más matices, la novelística contemporánea apunta también esas sensaciones, como las lágrimas de Ana Ozores, la regenta, cuando empapan su almohada solitaria y su sabor salado dispara el mecanismo de los recuerdos, tal como más tarde lo haría la magdalena proustiana mojada en té. La ficción novelesca ha cultivado estos detalles como marcas de sentimientos que son reconocidas por los lectores como *efectos de realidad*. En la época de boga del behaviorismo narrativo, por ejemplo, los personajes no eran analizados introspectivamente en su nerviosismo, en su temor o en su irritación, sino que eran *mostrados* en su actuación corporal: apagaban incesantemente cigarrillos contra el fondo del cenicero, sus manos temblorosas dejaban caer al suelo las copas o bien daban puñetazos enérgicos sobre la mesa. El cine ofrece así mismo un rico muestrario de primeros planos mudos que

dan indicios visuales de la sospecha, el fingimiento, la desazón o de las miradas furtivas, en un esfuerzo por transmitir metonímicamente los sentimientos de los personajes.

Estudiosos de la comunicación no verbal como Sebastià Serrano, Fernando Poyatos o Lluís Payrató, en el ámbito hispánico, han examinado los recursos de la gestualidad y de la proxémica en la vida cotidiana, con atención a sus valores pragmáticos en la comunicación (Payrató & Clemente 2019). Dar la espalda a alguien es sin duda un gesto de indiferencia despectiva, como lo es esforzarse en no mirar a alguien que está en nuestro espacio visual, es decir, “hacerlo invisible”. A diez centímetros de distancia, explicaba ilustrativamente Serrano, dos personas no pueden exponer un teorema matemático: o están luchando o están haciendo el amor. La proximidad de los cuerpos obliga a involucrarse emocionalmente, en un sentido positivo o negativo, ya que la corporeidad y sus efluvios impiden ignorar al otro, que respira y late a nuestro lado. De ese mismo modo, la proximidad de los espectadores en la oscuridad de los antiguos cines de barrio, mientras la mirada era secuestrada por el cordón umbilical de la pantalla, generaba una extraña combinación de promiscuidad que podía propiciar ciertos contactos clandestinos. La proximidad en la oscuridad, en efecto, puede generar temor o deseo, pero nunca indiferencia porque, como reza un aforismo de Joan Fuster, “la indiferència és eminentment diürna”.

De hecho, la oscuridad que impide la visión, como en la ceguera, aviva otras sensaciones como la del tacto o el olfato. La literatura y el cine han escenificado varias veces esa idea, como por ejemplo en *Profumo di dona* de Dino Risi. O en las numerosas referencias al tacto de los ciegos, como el personaje que el poeta catalán Vicent Andrés Estellés construye en *El gran foc dels garbons* como dotado de una rabiosa sensualidad que compensa el sentido perdido por medio de la intensificación de otros tipos de percepción y palpa con avidez, o así lo imagina, los volúmenes del cuerpo femenino. En cambio, para otro poeta catalán contemporáneo, Miquel Martí i Pol, los ojos son un emblema de su identidad (“Salveu-me els ulls quan ja no em quedi res. Salveu-me la mirada”), que funciona como el canal que alimenta con datos externos a la imaginación – la verdadera fábrica de sueños. La visión mide las distancias con gran finura, sitúa los objetos y las personas circundantes en el espacio, en una actividad topografiadora del mundo visible.

En otro orden de cosas, la mirada puede ser retratada como indicio de deseo. Un caso muy sugestivo es el de la

mirada de los ancianos jueces que espían jadeantes a la casta Susana, el personaje del bíblico *Libro de Daniel*. En efecto, la mirada libidinosa de los viejos voyeurs disputa el protagonismo al desnudo femenino en algunos de los numerosos cuadros que representan la escena, frecuentes sobre todo en la pintura del renacimiento y el barroco. La referencia tiene su trasunto literario en distintos autores, como vemos en un soneto de Jorge Guillén titulado “Susana y los viejos” que se inicia así: “Furtivos, silenciosos, tensos, avizorantes, / se deslizan, escrutan y apartando la rama / alargan sus miradas hasta el lugar del drama”. La mirada pecadora, cuyos actores se esconden tras los arbustos, aparta los obstáculos intermedios para deleitarse, a través del espacio del jardín, en el cuerpo apetecido de la dama que ignora – si no es que intuye o hasta provoca – el deseo de los ancianos.

Ahora bien, si la mirada es la búsqueda proactiva de los datos del mundo exterior, además de un riquísimo recurso de comunicación interpersonal y eventualmente de seducción, la voz es otro instrumento comunicativo importante que opera, no solo por medio de los signos verbales que el lenguaje configura, sino también como manifestación del tono emocional del hablante, desde el susurro al impropio, o al grito como gesto acústico no verbal. La célebre imagen de *El grito (Skrik)* de Munch representa el culmen de la expresión de la angustia humana mediante una voz no articulada en signos lingüísticos. La voz del personaje, que se representa visualmente por el gesto retratado, expande su corporalidad por el espacio abierto del atardecer mediante un alarido desgarrado que apunta hacia los corazones de los espectadores del cuadro. Casi los invita a que le hagan el eco en un desahogo imperioso de su angustia interior, como en un juego de *neuronas espejo* (Iacoboni 2009).

El cuerpo como maniquí o lienzo

La casta Susana del *Libro de Daniel* se bañaba en su jardín babilónico y por ese motivo estaba desnuda o semidesnuda, para goce no solo de los ancianos sino también del público de la escena pictórica, que era así beneficiario de una coartada esgrimida por los pintores: el origen bíblico de la fábula. Pero el desnudo, en largas épocas de la historia del arte, no era la norma, sino que la iconografía artística prefería los personajes ataviados con las más variadas piezas vestimentarias. Al fin y al cabo, la vida social en los países de nuestro entorno mantenía el tabú del desnudo.

El calzado era una de las piezas habituales de la indumentaria, tanto por motivos funcionales como estéticos. Incluso por motivos morales, habida cuenta de que el pie, y en especial el femenino, es un miembro con cierta aura erótica. Por todas esas razones, el pie descalzo es un motivo marcado, una pequeña anomalía en las representaciones del cuerpo-maniquí, dispuesto para ser vestido. Un film de Mankiewicz – famoso y hasta escandaloso en los años cincuenta, protagonizado por el sex-symbol de la época Ava Gardner – se titulaba *La condesa descalza* (*The barefoot contessa*) y reescribía con final trágico la historia de una especie de cenicienta moderna. El motivo del calzado femenino, que era relevante en las sucesivas versiones del cuento, también lo es en la citada obra cinematográfica, tanto por constituir el título del film como por la función argumental de una escultura de la protagonista con los pies desnudos. Pero sin duda el motivo es polisémico: carga de erotismo, alusión a la libertad de conducta moral, origen humilde de la condesa consorte... En todo caso, la falta de calzado en la imagen de la aristocrática dama es una metonimia de su desnudez, con una mezcla de valor erótico y de desvalimiento frente al mundo.

No se puede afirmar, obviamente, que en los versos de la poeta catalana Maria-Mercè Marçal (1952-1998), la referencia a los pies descalzos (“la meva solitud sense sabates”) provenga de la mencionada película, pero el simbolismo parece remitir a esa misma combinación de valores. El pie descalzo, en contacto directo con la tierra, es más libre y más atractivo pero está más desprotegido, es más vulnerable. Tal como la soledad a la que hace referencia la poeta.

Si el cuerpo puede contemplarse como maniquí, con una desnudez destinada a ser cubierta por la ropa, también es cierto que puede convertirse en lienzo hecho de epidermis humana que parece reclamar algún tipo de inscripción tal como los muros desnudos de los barrios están esperando los grafiti o como la página en blanco tienta al escritor provocándole a vestirla de palabras. Ciertamente la tendencia a decorarse la piel con imágenes coloristas, iconos simbólicos o *piercings* es muy antigua en la historia, pero en tiempos recientes el fenómeno del tatuaje ha cobrado intensidad y difusión. Distintas modalidades del discurso social han contribuido a *iconizar* este hábito, bien sea la copla desgarrada que Concha Piquer popularizó en la España del franquismo, la novela *Tatuaje* de Vázquez Montalbán o sus frecuentes representaciones en el cine y en los medios de comunicación. Es como si la epidermis-lienzo se avergonzara de su desnudez en una especie de *horror vacui* y sintiera la necesidad de

mostrar en ella las propias señas de identidad. Y el cuerpo se convierte así en página, espacio de una semiótica multimodal que combina las letras y las imágenes.

En otros casos no se trata de una voluntad propia de *grafiar* el cuerpo, sino de la consecuencia de acontecimientos de origen externo, como ocurre con las cicatrices o los estigmas. Las primeras son el resultado de accidentes, de heridas fortuitas, sean quirúrgicas o bélicas, fenómenos sobrevenidos al individuo que, con un valor positivo o negativo, lo singularizan, razón por la cual adquieren una función identitaria como traza de una trayectoria biográfica personal. Piénsese en el patético general Millán Astray, el “novio de la muerte” que lucía sus marcas corporales como medallas, tan bien caracterizado en el cine por Alejandro Amenábar en *Mientras dure la guerra*. La carga emocional y biográfica no es menor en un ejemplo de la ficción novelesca de Herman Melville: el rostro estragado del capitán Ahab por su obsesión con la caza de la ballena blanca.

Las inscripciones corporales no voluntarias pueden consistir, cuando se trata de *estigmas*, en señales físicas que caracterizan a una persona como excepción social, bien por ser marcas de exclusión (deformaciones, huellas de enfermedades graves, mutilaciones o, como símbolo moral, la pertenencia a un colectivo anatemizado) o bien, al contrario, por ser huellas de una herida provocada por Dios, como en las llagas de los místicos tocados por la elección divina. Lo cierto, en todas estas ocasiones, es que las marcas -voluntarias o sobrevenidas- convierten el cuerpo en escenario de una representación cultural de las identidades personales o de grupo y, en ese sentido, entran de lleno en la semiosis social y merecen un capítulo en la *historia cultural del dolor* (Moscoso 2011).

Dolor, enfermedad y muerte

La lírica de Maria-Mercè Marçal, que tiene una raíz manifiestamente somática, nos presenta ejemplos muy interesantes de señales corporales profundamente autobiográficas que simbolizan el dolor, la enfermedad y la muerte (Salvador 2003). En especial en su último libro de poemas, publicado póstumamente con el título de *Raó del cos*, hay referencias a la cicatriz resultante de un cáncer de mama que acabaría poco después con su vida. La cicatriz se visualiza ahí muy gráficamente como una “cremallera de carn mal tancada pero inamovible” que divide en dos su axila, una imagen con la cual la poeta combina la referencia quirúrgica con su apología fe-

ministra de tareas domésticas como la costura. En otro poema del mismo libro, la autora transforma esa imagen y la convierte el huevo blanco de la muerte que incubaba en el nido de su axila: “covava l’ou de la mort blanca / sota la aixella, arran del pit / i cegament alletava / l’ombra de l’ala de la nit.”

La lírica, como es obvio, abunda en este tipo de reflexiones donde las experiencias corporales son expresadas directamente por el yo poético, en principio sin la intermediación de personajes de ficción. La misma escritora que se acaba de citar ofrece en *La germana, l’estrangera* una visión del parto – el de su hija – como una especie de mutilación sorprendente provocada por un tiburón (“com si un tauró m’arrenqués una mà”) pero, aquí, con una dimensión positiva, al ver que la mano separada del cuerpo de la madre inicia su propia andadura vital como ser autónomo. La paradoja que contrapone la extirpación violenta y el nacimiento de un nuevo ser está formulada desde una perspectiva de la experiencia específicamente femenina – y feminista – que, a través de la creación poética, se ofrece a los lectores (Climent 2008).

Otro poeta catalán del siglo XX, Màrius Torres, médico de profesión muerto por tuberculosis, escribe preciosos poemas situados en el sanatorio donde vivió recluido sus últimos años, pero lo hace mediante una estrategia de sublimación que no refiere literalmente los signos de su enfermedad, mientras que en otros textos de carácter privado – su epistolario – sí que se anotan las observaciones propias del médico que era. En cambio, Blai Bonet, escritor mallorquín que sufrió la misma dolencia, presenta en sus versos una auténtica patografía, además de describir en su novela *El mar* el ambiente del sanatorio donde pasó un tiempo de su vida. Su testimonio literario del lugar de reclusión de los cuerpos enfermos se inserta en la tradición de obras de la literatura contemporánea como *Pabellón de reposo* de Camilo José Cela o *La montaña mágica* de Thomas Mann (Kotatkova 2017).

Un testimonio diferente de la decadencia del cuerpo – aquí no por enfermedad sino por efecto de la edad – es del ya citado Vicent Andrés Estellés cuando en el poemario *Exili d’Ovidi*, hace que su personaje protagonista, el poeta latino con una aura erótica sobre el cual se proyecta el autor, mantenga un diálogo con su miembro viril, ya flácido y poco operativo sexualmente.

Este mismo poeta ha dejado innumerables versos sobre el tema de la muerte donde se describen una serie de lugares y objetos que amueblan la escenografía mortuoria. El cuerpo del fallecido o del moribundo es ahí el eje que articula una ambientación con todo su atrezo, muy efectiva líricamente,

que comprende en conjunto desde el lecho de muerte en la propia casa o el velatorio nocturno hasta el ritual del entierro y el espacio del cementerio. El cuerpo del difunto se aloja así en la última morada que es el féretro y el nicho. Pero la ingeniería lírica del poeta proyecta la imagen de estos receptáculos de base rectangular sobre la de un claustrofóbico ascensor – que transporta cuerpos a lo largo de una axialidad vertical, entre la tierra y el cielo – y, como última operación analógica, sobre otra figura de perfil rectangular: el soneto como molde expresivo donde el poeta *entierra* la memoria de su vida. Con todo ese montaje de imágenes que se transforman amuebla Estellés su propia *casa de la muerte* (Mira-Navarro 2016, Salvador & Mira-Navarro 2020)

Para concluir

Hoy la *espacialidad* se ha convertido en una perspectiva epistemológica altamente productiva, tanto o más que la temporal, a la cual sin duda va estrechamente ligada (Salvador 2018). El cuerpo, como base material de la identidad, ocupa el punto cero de las coordenadas espaciales, es el lugar del yo en el mundo, su anclaje. Lo es tanto en la semántica del habla cotidiana como en la religión y en las diversas figuraciones de la literatura o de otras artes. Es la sede de las emociones y a su alrededor se teje una red de conexiones que lo relacionan con los objetos, los otros lugares y las personas que habitan el mundo. En cierta medida, podemos decir que la temática del cuerpo humano – su origen, su ser y su devenir hacia la vejez y la muerte – subyace a toda la historia del pensamiento como una clave que, a través de la sucesión de las sociedades humanas, ha suscitado un profundo interés de tipo sanitario, psicológico, estético o ético. Cada sociedad construye para su propio uso un *modelo cultural* del cuerpo, lo piensa y lo representa de maneras complejas que tienen siempre una dimensión constitutivamente espacial. Indagar en esa problemática, con una visión interdisciplinar libre de prejuicios de todo tipo, es uno de los retos más sugestivos de nuestro tiempo.

VICENT SALVADOR
(Universitat Jaume I)*

* Trabajo realizado en el marco de los siguientes proyectos de investigación: *L'espacialitat com a construcció cognitivoemocional en l'àmbit literari*, financiado por la Universitat Jaume I (UJI-B2018-73) y *La construcción discursiva del conflicto: territorialidad, imagen de la enfermedad e identidades de género en la literatura y en la comunicación social*, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación (FFI2017-85227-R).

Referencias bibliográficas

- CLIMENT, L., *Maria-Mercè Marçal, cos i compromís*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, València / Barcelona, 2008.
- DAMASIO, A., *Y el cerebro creó al hombre*, Barcelona: Ediciones Destino, Barcelona, 2010.
- HAIDT, J., "The emotional dog and its rational tail: a social intuitionist approach to moral judgment", *Psychological Review* 108 (4): 814-834, 2001
- IACOBONI, M., *Las neuronas espejo Empatía, neuropolítica, autismo, imitación, o de cómo entendemos a los otros*, Katz editores, Buenos Aires, 2009.
- KOTATKOVA, A., "El sanatori en la novel·lística contemporània: El mar de Blai Bonet", *Mètode. Revista de difusió de la investigació* (Universitat de València) 96: 86-92, 2017.
- LAKOFF, G. & JOHNSON, M., *Philosophy in the Flesh. The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought*, New York: Basic Books, New York, 1999.
- LLUCH, G. & SALVADOR, V., "La Cenicienta, un mito vigente". *CLIJ* 130: 44 – 54, 2000.
- MARINA, J. A., *La selva del lenguaje. Introducción a un diccionario de los sentimientos*, Barcelona, Anagrama, 1998.
- MIRA-NAVARRO, I., "Els espais de la pèrdua: la mort i el dol en Vicent Andrés Estellés", *eHumanista/IVITRA* 10 : 234-24, 2006.
- MOSCO, Javier, *Historia cultural del dolor*, Madrid: Taurus, 2011.
- PAYRATÓ, L. & CLEMENTE, I. *Gestures We Live By. The Pragmatics of Emblematic Gestures*, Berlin: De Gruyter Mouton, 2019.
- SALVADOR, V., "Cos i mirada en l'escriptura de la dona: la literatura segons Maria-Mercè Marçal", in *Professor Joaquim Molas: memòria, escriptura, historia*, Barcelona: Universitat de Barcelona, vol. 2, pp. 931-946, 2003.
- SALVADOR, V., "Malaltia i emocions en la lírica:exemples de tematització del propi cos en la poesia catalana contemporània", *Catalonia* (Les conférences du SEC) 14 [http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/Catalonia-14.html], 2014.
- SALVADOR, V., "Espacialitat i construcció d'identitats en la literatura", *Zeitschrift für Katalanistik* 31, pp. 151-171, 2014.

SALVADOR, V. & MIRA-NAVARRO, I., "The scenography of death in contemporary poetry: The case of Vicent Andrés Estellés", in V. Salvador, A. Kotatkova & I. Clemente (eds.), *Discourses on the Edges of Life*, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, pp. 147-166, 2020.