

Universidad de Chile
Facultad de Filosofía y Humanidades
Departamento de Literatura

Memorias sentimentales de Juan Miramar:

Informe final para optar al grado de Licenciada en Lengua y Literatura Hispánica con mención en Literatura. Seminario de Grado: Vanguardia, Literatura y Cine

Alumna:

María José Jara Barquín

Profesor Guía David Wallace Cordero

2006

Epígrafe . .	1
IMPRESIONES . .	3
MEMORIA .	7
MIRADA . .	11
(SIN)ESTESIA .	17
Y/O .	21
NOMBRE .	29
(POST)IMPRESIONES .	33
(PROYECCIONES) .	35
BIBLIOGRAFÍA .	37

Epígrafe

“... mis ojos son ciegos cielos en mi impenetrable noche...”
Georges Bataille

IMPRESIONES

“Ver con ojos libres” Oswald de Andrade, Manifiesto Pau-Brasil

Entrar a un texto supone, en una primera instancia, mirarlo. Y no sólo mirarlo: nombrarlo, palparlo, en cierta medida escucharlo (y luego, más violentamente, callarlo ¹). La lectura entraña todos los sentidos posibles: se mira, se toca, se gusta. Se fuerza. Una vez hecho esto, *Memorias Sentimentales* de Juan Miramar es parte de la mirada que pretende esbozar su imagen. Porque toda imagen es, así mismo, un relato.

¿Por qué un texto y no otro? ¿Por qué sentirse dueño de ese texto para desarticularlo? ¿Por qué jugarse con lo que (no) se tiene? Responder supone el conflicto. Si leer un texto, en tanto cuerpo, comporta el placer, escribir sobre ese cuerpo ajeno resume el goce: se gusta y se sufre, se procura asir y se des-hace, se lleva a la cama ² y se despierta solo.

El tratamiento, entonces, requiere una agudización de los sentidos en la distancia. El texto es rodeado, tocado con las puntas de los dedos, lo que no impide el manoseo que procura desvestirlo, sacar lo que hay de oculto y fingir que es posible, que el texto no

¹ Es ese movimiento el “límite sin nombre contra el que viene a chocar el lenguaje [...] fondo desmesurado hacia el que el lenguaje no deja de perderse pero para regresar idéntico a sí mismo, como eco de otro discurso que dice lo mismo, de un mismo discurso que dice otra cosa”. Foucault, “El pensamiento del afuera”, en *Entre filosofía y literatura*. Barcelona, Paidós, 1999, p.316

² Benjamin hace la analogía: “Los libros y las prostitutas pueden llevarse a la cama”. Benjamin, Walter: “Nº 13”, en *Dirección única*. Madrid, Alfaguara, 1988. p. 47

tiene su propio juego de mostración y ocultamiento, que no tiene su propia legalidad que no permite resolver cuánto de ilegible porta lo legible (Derrida) y viceversa. El desvestir alude, también, al travestismo que porta la confusión de la materia con las acciones posibles: travestismo crítico (Barthes) que confunde texto con su lectura.

Se entra, entonces, a contender. En esta dirección, el gesto de gusto y violencia, de asimilación y desmiembre, es la Antropofagia. Carácter también sensorial de la metáfora devoradora de referentes. No se trata de asimilación pasiva, sino de deglución enérgica y posterior vómito de nuevos horizontes de creación, horizontes más lejanos. Materia de exportación, que no niega lo que la rodea, sino cree en sus propios medios para realizarse, invirtiendo, corriendo paralelo. Carnavalizando. Parodiando. El medio: la lengua.

Orientarse hacia la vanguardia brasilera y a uno de sus representantes principales (en tanto teórico), Oswald de Andrade, obedece a más de un motivo. Obedece, por un lado, a los sentidos. Porque Brasil no es mirado ni es tocado. Se procura, entonces, una respuesta al silencio y al gusto. Obedece, por otro lado, al alcance de su propio nombre, al movimiento antropofágico como estrategia (teoría) y táctica (erótica), en la ternura³ de la asimilación caníbal que permite gozar el texto como materia nutritiva en digestión. El gusto no pasa sólo por el pensamiento, sino por las manos.

No hay antropofagia sin viaje. Juego de cosmopolitismo y nacionalismo, de pertenecer a todos los lugares y al único lugar del que no se sale nunca. Es el paso de un lugar a otro lo que posibilita la captura de nuevos ingredientes. Y será uno mismo también un nuevo ingrediente.

El enfoque se pone en la literatura como espacio y la lectura como tránsito, como desplazamiento por ese espacio que no necesariamente es un lugar fácilmente accesible, que también puede ser el espacio de la pérdida, de la desintegración, de la diseminación. Es la experiencia estética en tanto calle (Benjamin), ciudad de trazos dibujados por un transeúnte errante, suerte de flaneur del siglo XX; por ende, más errático, más aleatorio: más eventual.

Si la calle (la ciudad en miniatura) no es sólo el medio, sino la apertura, la lectura bien puede tener su propio arte de perdición⁴; a través de sus propios ojos el sujeto se desplaza, deviene (espectro), comienza a mirarse a sí mismo en tanto objeto y la especularización que tiene toda lectura pasa a ser espectacularización de sí misma, juego por el cual ofrecerse a otros, convertida en espacio público: calle desacralizada, calle alcahueta⁵.

El sujeto diseminado se erosiona. Se acerca a la cosmética en tanto construcción de

³ “La verdadera polémica aborda un libro con la misma ternura con que un caníbal se guisa un lactante”. Benjamin, Walter: “La técnica del crítico en trece tesis”, en Op. cit. p. 46

⁴ “El arte de perderse”, según Benjamin: “(...) Importa poco no saber orientarse en una ciudad. Perderse, en cambio, en una ciudad como quien se pierde en el bosque, requiere aprendizaje. Los rótulos de las calles deben entonces hablar al que va errando como el crujir de las ramas secas, y las callejuelas de los barrios céntricos reflejarle las horas del día tan claramente como las hondonadas del monte.”. Benjamin, Walter: *Infancia en Berlín hacia 1900*. Buenos Aires, Alfaguara, 1990. p.15

un objeto que se pretende ficticio. Espectáculo.

El paso de una instancia a otra es lo que se quiere rastrear. Desde la especularización que supone todo relato sobre sí mismo, toda autobiografía, que implica la construcción de una voz que se configura a través del tiempo y que es también una desfiguración, un quitar el rostro a la imagen de subjetividad re-creada. Si, en este caso, la autobiografía es la narración de un viaje, de un viaje permanente y sin destino, ese movimiento queda explícito en el espacio de la escritura que es una sucesión de trozos que se montan, dejando el escenario dispuesto para una cinematografía de la experiencia: escritura del movimiento.

Ni la escritura ni la lectura se fijan. Lo que se muestra y se oculta entra en juego y se goza mutuamente, en esa lectura postulada en cuanto sentido que el texto re-vela: anfibología⁶ que es en sí una especularidad.

El espejo, el espectro, el espectáculo. Se procede a entrar en el juego del *speculum*.

⁵ Nuevamente Benjamin: “la primera gran sensación de placer, en la que se mezclaban la profanación de la fiesta con lo que de alcahueta tenía la calle, que me hizo presumir, por vez primera, los servicios que debería prestar a los instintos que acababan de despertarse.”. Benjamin, Walter: Op. cit. p. 44

⁶ Barthes “conserva a la palabra sus dos sentidos, como si uno de ellos le guiñara el ojo al otro y que el sentido estuviese en ese guiño, que hace que una misma palabra, en una misma frase, quiera decir al mismo tiempo dos cosas diferentes, y que se goce semánticamente de la una por la otra”. Barthes, Roland: Roland Barthes por Roland Barthes. Caracas, Monte Ávila Editores, p.79

MEMORIA

“Toda enunciación supone su propio sujeto, ya se exprese el tal sujeto de manera aparentemente directa, diciendo yo, o indirecta, designándose como él, o de ninguna manera, recurriendo a giros impersonales; todas ellas son trucos puramente gramaticales, en las que tan solo varía la manera como el sujeto se constituye en el interior del discurso, es decir, la manera como se entrega, teatral o fantasmáticamente, a los otros” (Barthes, 1994:18)

Ensayas un espacio de definición (de entrega) para tu subjetividad en su afirmación. Procuras asir aquel espacio en un límite temporal que, aún siendo limitado, se trasciende a sí mismo: constituir Memorias es delimitar el momento pasado para inmortalizarlo; es salirse del tiempo ⁷ al asignar al acto de “memoriarse” el poder de la reconstrucción al infinito.

Eres un sujeto en construcción. Hecho de lenguaje en tanto discurso: expresión lingüística de la subjetividad en el lenguaje (Benveniste, 1993). Dentro del discurso, te configuras al enunciar a ti mismo de una manera reflexiva: un yo que *dice yo*. Existes en cuanto te profieres.

“[La] inevitable tentación de reinscribir la tropología del sujeto en una modalidad especular de conocimiento que desplaza, sin superarla, otra especularidad” (Derrida, 1998:36)

La especularidad, como movimiento, es un desplazamiento ⁸.

⁷ “porque este mundo en un pasa-tiempo que tenemos y es la pura Verdá!” (50)

En el viaje en que buscas otra realización para ti mismo, pasando de estación en estación ⁹, dejas huellas y asumes en tus manos las huellas de otros, como la impresión de tactos ajenos, de otros dedos, ojos ¹⁰, bocas.

Te planteas en términos pronominales y, temporal y espacialmente, te designas por y en el lenguaje indicándote en un ahora. El desplazamiento ocurre al detectar tu voz que es capaz de decirse a sí misma y de construirte como otro: especularidad.

“[Semiotropía:] vuelta hacia el signo, es cautivada por él y lo recibe, lo trata y si es necesario lo imita, como un espectáculo imaginario. La semiología sería en suma un artista [...] representa con los signos como con un señuelo consciente, cuya fascinación quiere saborear y comprender” (Barthes, 2003:144)

¿Cuántos sujetos? ¿En qué lado del espejo te encuentras al sujetarte a otro hecho de lenguaje que se proclama real por el poder de su escritura? ¿Cómo te dices a ti mismo? ¿Cómo dices a otro?

Volver a construirte y no sólo eso: re-construirte. Monumentarte ¹¹: perpetuarte el recuerdo, legitimarte: juego de poder en el que pretendes una identidad perdurable ¹², vuelta hacia el futuro, históricamente reconocida en testimonio colectivo ¹³. Eres un poeta de la mirada y tus ojos coleccionan las poses que captan -¿lograrás captarte a ti mismo? Recuerda que la fotografía perfecta capta lo inadvertido-.

Qué lugar más ideal (por no dejar fuera a la utopía) que el espacio de la escritura: la Literatura como el Museo escritural. La colección de fragmentos discursivos te legitima como propietario.

“Pues es así como las autobiografías, por su insistencia temática en el sujeto, en el nombre propio, en la memoria, en el nacimiento, el eros y la muerte, y en el carácter doble de la especularidad, declaran abiertamente su constitución cognitiva y tropológica, están igualmente ansiosas de escapar de las coerciones del sistema. Los que escriben autobiografías así como los que escriben sobre autobiografías están obsesionados por la necesidad de desplazarse de la cognición a la resolución y a la acción” (De Man: 71, en Derrida, 1998:36,37)

Establecer tu memoria es también un re-cordarte. Traer al corazón ¹⁴, desde su etimología, volver a plantearte desde dentro; memoria y subjetividad indisolubles ¹⁵. Tus

⁸ “proseguiríamos por hoteles y hoteles, ojos con ojos, etc.” (29) “Destinos campantes como vacas se aquietaban por campos de sol parado. La vida iba lenta como ponientes y quemas” (28) “El boquete del ambiente calmado del camarote cosmoramaba trozos de distancia en el litoral” (20) “Calles cuartos la llave bar desiertos vibraciones alborotos adulterios énfasis” (18)

⁹ “Mudó catre para casa diversa y huidas de expansiones pianales y pipas a solas” (22)

¹⁰ “Dakar negreó en la pura pérdida de aquellos ojos verdes que eran mi diario de a bordo” (27)

¹¹ “tan rico monumento de la lengua y de la vida brasílicas en el principio deportivo del siglo XX” (63)

¹² “despacio por los círculos de la ciudad por las cruces de los bares en un tete-a-tete con el futuro” (19)

¹³ “¿Cómo es que el ilustre hombre patrio de letras no proseguirá con sus interesantísimas memorias?” (63) “Historia de una película histórica” (40)

recuerdos pueden ser obligados, puedes necesitar una conciencia que se niegue a olvidar. Aferrarse al recuerdo es una táctica cuando estás perdido.

Te defines en el tránsito. Yo en cuanto transitivo. En cuánto hay de discurrir, no menos de errancia¹⁶. Tu subjetividad está marcada por la calidad de viajero. Hotel no es casa¹⁷. Es éste el lugar de tu recuerdo.

Y así te planteas. Te presentas desde afuera como espectador, ajeno a ti mismo y ajeno a todos: tu nombre es Miramar, estás atisbando al horizonte, suma de todos los finales y todos los trayectos. Te presentas como fruto del evento¹⁸ maquinado, de la mención que dejó de ser inocente cuando escuchó tu propia voz. ¿Qué pretendes con tu escritura? ¿A quién quieres callar?

Y en medio del conflicto, no quedan atrás las palabras. Si la violencia es por la razón, no se puede esperar menos del estilo¹⁹ que ensayas para presentarte: para posicionarte ante todos y delante de ti mismo, creyendo en las armas de las figuras más exactas y desarmando el papel en pedazos de placer²⁰. Quieres defensa y encuentras el gusto por atacar despacio²¹.

En vista del borramiento –del afán de confusión– de la construcción sobre el trazo mutilado, te desdices en (en)claves propias²² que persiguen tu silente complicidad; no existe más aclaración que una nueva forma que asume su legitimidad en el rompimiento de antiguas medidas²³. Lo que más te importará es la forma. Sólo requieres una nueva cifra que permita el viaje hacia nuevas memorias²⁴.

“El momento especular que forma parte de todo entendimiento revela la estructura topológica que subyace a todas las cogniciones, incluido el conocimiento del self. El interés de la autobiografía, pues, es que no solo revela

¹⁴ “bien-venido” (45)

¹⁵ “Memento homo” (52)

¹⁶ “partidario de la poesía vagabunda aunque llena de alma” (18)

¹⁷ “Hotel Miramare” (63)

¹⁸ “Producto improvisado y por ende imprevisto” (11)

¹⁹ “Mi libro le recordó a Virgilio, tan sólo que un poco más nervioso de estilo” (63)

²⁰ “nueva revolución que nos presenta por vez primera el estilo telegráfico y la metáfora punzocortante” (11)

²¹ “con beca y trombón iba a partir a la conquista de Europa” (19)

²² “Glosario brasílico” (46)

²³ “se trata de una violación de las reglas comunes de puntuación. Ello acarrea lamentables confusiones a pesar de que, sin lugar a dudas, se haga sentir “la gran forma de la frase”, como dice Miramar pro domo sua” (12) “empecé a medir con manos de ocho onzas y transpiraciones enfrentadas frente a virulentos profesionales cosmopolitas” (45)

autoconocimiento confiable –no lo hace- sino que demuestra de modo asombroso la imposibilidad de la clausura y de la totalización (es decir, la imposibilidad de llegar a ser) de todos los sistemas textuales contruidos por sustituciones tropológicas” (De Man: 71, en Derrida, 1998:36)

²⁴ “Mis ojos van buscando recuerdos Como corbatas halladas Añoranzas brasileñas Son moscas en la sopa de mis itinerarios San pablo de tranvías amarillos Y romanticismos bajo árboles noctámbulos [...] Mis ojos van buscando corbatas Como recuerdos hallados.” (26)

MIRADA

El viaje revela los ojos, la mirada sorda que privilegia. Como si en el camino sólo bastase con postergar tu voz y recluirte en el espejo ajeno de un reflejo ocular que, vuelto espejismo de ti mismo, te vuelve espectro. Es como cuando subes a un tranvía y notas que todos, en su reflexión, se vuelven hacia sí mismos aunque están sentados frente a ti.

Es esa experiencia de viajes mínimos en los que el sonido es tan fuerte que no permite escuchar ni escucharte y el silencio es obligado por palabras al vacío²⁵. Maquinas que te maquinizan²⁶.

“momento tan sutil en que, a decir verdad, no soy sujeto ni objeto, sino más bien un sujeto que se siente devenir objeto: vivo entonces una microexperiencia de la muerte (del paréntesis): me convierto verdaderamente en espectro” (Barthes, 1980:42)

En el trayecto que te inventas, una imagen es proyectada y eres tú mismo: cual sujeto fotografiado, te haces *Spectrum* (Barthes); y es que “esta palabra mantiene a través de su raíz una relación con “espectáculo” y le añade ese algo de terrible que hay en toda fotografía: el retorno de lo muerto” (Barthes, 1980:35,36)

²⁵ “en la apertura explanada donde los demás boleaban caía vida del tañer de las forjas y de los tranvías en el contorno de pitos y pregones” (15) “Y se juntaban los retrasados a las filas formadas para que yo dejara de escuchar la ciudad última por detrás del mascarón en andas de los guardias” (16)

²⁶ “Y el relevo de las parejas y de los suelos Salas de espera de cine Con valsos y corazonadas Y delirios metálicos en los barrios” (44)

La Fotografía²⁷ permite que te entregues, como en un arrojito de ti en trozos de tiempo y espacio: montaje ti mismo en tu (des)aparición. Por la escritura, en el trazo gramatical, tu subjetividad *habla*: voz que se enuncia y se fragmenta hacia el vacío: enunciación y enunciado, proceso de decir y dicho proferido –que es en sí un nuevo ser nacido. Por la escritura fotográfica –cinematográfica- tu imagen se (des)monta y tú –voz ahora rostro- te desgarras cada vez que (te) dices.

“La voz cobra boca, ojo y finalmente rostro, una cadena que está manifiesta en la etimología del nombre del tropo, prosopon poiein, conferir una máscara o rostro (prosopon). Prosopopeya es el tropo de la autobiografía, por el cual el nombre de uno [...] se vuelve tan inteligible y memorable como un rostro. Nuestro tópico tiene que ver con dar y quitar rostros, con face [encarar, arrostrar] y deface [mutilar], figura, figuración y desfiguración” (De Man: 75-76, en Derrida, 1998:39)

Todo está en los ojos. Pero es más la mirada²⁸, como si la función se abstraiera del objetivo mismo y, efecto sensible, relegara a la causa de su existencia ser el mero medio para realizarse. No procuras hacer una Historia de los Ojos, sino una Historia de las Miradas²⁹.

“Yo quisiera una Historia de las Miradas” “La Fotografía transformaba el sujeto en objeto e incluso, si cabe, en objeto de museo” (Barthes, 1980: 40,41)

¿Qué se mira a sí mismo tan fijamente como para advertir su (des)apareamiento en la misma inscripción monumental? Es más bien un desvanecimiento en fantasmal ocurrencia; eres sujeto en tu potencialidad objetiva³⁰ (no es quién: es qué). Te has ido volviendo objeto³¹. Bien puedes volverte uno de los elementos que se anexionan en tu museo novelesco³².

Museo y mausoleo no sólo se asimilan fonéticamente³³ (Adorno, 1962). Si percibes a otros como adornos museales, ¿puedes percibirte a ti mismo en ese tránsito? No olvides que entrar en el negocio de las letras es negar el placer del ocio y convertirte a ti mismo en mercancía.

“lo que está precisamente en juego es una tropología de la memoria en el

²⁷ “Provocaciones de las vocaciones fotogénicas” (45)

²⁸ “había el espacio de mis libros en un sofá frontal para que mi mamá me mirara” (16)

²⁹ “Millonarios risueños y modestos atravesaban bajo caricias de miradas las calles bursátiles emitiendo cheques cubiertos contra inquebrantables bancos” (43)

³⁰ “Fuimos devueltos en paquetes” (17)

³¹ “Salí de Doña Engracia porque gandul no podía continuar en clase de niñas. Me matricularon en la escuela modelo de listones de cuadros” (14)

³² “Y Pedro Peres Pereira que no era artista ni nada aparecía enteco y una tarde consiguió el subsidio gubernamental para estudiar por París” (18)

³³ “Durante el día almorzábamos la ciudad visitando entre jardines momias del British Museum” (24)

discurso autobiográfico como epitafio, como la signatura de su propio epitafio, si algo de esta suerte fuera posible de otro modo que mediante una figura, tropo o ficción [...] La prosopopeya [...] a partir de un discurso sobre los epitafios, llega a ser él mismo un epitafio, “y más específicamente, la inscripción monumental del propio autor o autobiografía” (Derrida, 1998:37)

Tu voz hecha cuerpo es más bien la “ficción de la voz-de-ultratumba” (De Man: 77, en Derrida, 1998:36), prosopopeya que es el tornar tu subjetividad en objetividad con tus rasgos, ocultando ese devenir de sujeto en objeto al dejar una estela invisible y fantasmagórica: la ficción de la resurrección de la imagen del cuerpo. Pero, ¿se puede resucitar una imagen? ¿Se puede resucitar una mirada?

“Aquí está la figura, el visaje, la faz y el de-facement [des-figuración], el borrado de la figura visible en la prosopopeya: la signatura soberana, secreta, discreta e ideal, y la más generosa, la que sabe como ocultarse a sí misma” (Derrida, 1998:38)

Definir un espejo por la imagen que proyecta es definir la invisibilidad. Cristal que deja de ser perceptible y se vuelve ojos, rostro, cuerpo; sin asumir cuán material es, cuánto de cristal hay en la luna, cuánto de objeto hay entre el sujeto y la reflexión de su mirada.

La imposibilidad se acentúa más porque un sujeto no se puede hacer cargo de su mirada: no puedes contemplarte a ti mismo en el acto de mirar, de mirarte.

Pero si te sales de ti mismo, si logras encontrar la manera –o crees encontrar la manera– de convertir el acto en un auto-miramiento; si conviertes la reflexión en un juego de dialécticas oculares³⁴: te miras mirar –te miras mirarte–, ya no estás frente a una especularización, sino a la espectacularización³⁵ de la mirada.

El salirse de ti mismo te convierte en fantasma de tu propia (des)aparición: un desdoblado.

“es fantasmático, deriva de una especie de videncia que parece impulsarme hacia adelante, hacia un tiempo utópico, o volverme hacia atrás, no sé adonde de mí mismo: doble movimiento” (Barthes, 1980:74)

Pero un fantasma no se refleja. Si no hay reflejo, si sólo hay conciencia de una superficie de proyección, miras, entonces, la imposibilidad de esta última mirada como en los espejos de un caleidoscopio³⁶: juego interminable de cristales vueltos hacia sí mismos, donde ya no hay ojos, ni rostro, ni cuerpo. El circo³⁷ te gusta en su “estética de lo inacabado, de lo imprevisto, de lo indeterminado” (Andrade, 2001: 7).

Al mirarte te lees³⁸. Texto en tanto tejido unido por los puntos en los que reparas, intertexto que es un mosaico de citas (Kristeva).

³⁴ “litografías convexas” (24)

³⁵ “Agora vamos filmar un encuentro de ustedes para El Intimorato Marinero” (45)

³⁶ “El circo era un globo encendido con música y confites a la entrada. Y equilibristas caballos payasos descerrajaron desarticulaciones carcajadas” (14)

³⁷ “Y equilibristas caballos payasos descerrajaron desarticulaciones carcajadas para mi palo de trono con gente en torno” (14)

En la figura caleidoscópica más te des-escribes, como una escritura que se va desvaneciendo a lo largo de una página de silencios o se escucha a lo lejos como un sonido oscuro. Sinestesia que provoca la experiencia moderna: experiencia abismada por antonomasia.

Fundamentas, en tus Memorias, tu escritura en la percepción visual, en lo que fotográficamente plasmas a modo de fragmento escritural y das cuenta de un recorrido que, si bien traza una dirección cronológica (a modo de diario de viaje), no llega a concretar un destino: Memorias contrariadas.

¿Qué miras Mira-mar? ¿En qué sentido es el mar objeto de tu mirada? ¿Cómo descubrir que, en el intento de asumir tu subjetividad, te trasladas a la categoría de objeto que no se trasciende a sí mismo? ¿Cómo entender tus memorias sino como un monumento que se arruina en su imposibilidad de establecerse para el futuro sino sólo para el presente?

Esa imposibilidad es la causa y no el efecto: intransitividad en tanto portas en tu mismo nombre la paradoja. Transitas por las ruinas del tiempo y conviertes tu recorrido en experiencia velada (anestesiada). En co-relato obsceno.

“cerrar los ojos es hacer hablar la imagen en el silencio” (Barthes, 1980:94)

Tus Memorias re-velan. Anfibología dispuesta a desplegar el sentido, a ser luz y oscuridad, visión y ceguera. (I)legibilidad asumida en la lectura que postulan: en tanto signo si/anestesiado³⁹; eres, desde un principio, objeto –un producto– de la sociedad que vive dicha experiencia, que se fundamenta en la violencia desde el caos de una guerra que no se termina y que provoca el cambio de estética, de estilo, de forma de asumir que la información se bombardea violentamente⁴⁰ y sobre todo se desdice⁴¹ en la escritura misma, en el silencio, en lo que se adivina y en lo que no se deja (se puede) leer.

“los ojos aún ven [...] ven demasiado y no registran nada” (Buck-Morss, 2005:190)

El problema de tu registro pasa por lo que no imprimes en la retina por no pertenecer a la esfera del deseo (goce), sino del gusto indolente. La (i)legibilidad del texto y de ti mismo como voz (in)inteligible se articula según la violencia que se despliega y se valida en tanto sientes: cuánto dueles, cuánto vales. Cuanto más profunda tu herida, más provoca el texto, más sugestiva se vuelve la especularidad en la que se manifiesta (i)legible.

La violencia que arrostras ocurre por el lado del *punctum*, que “viene a perturbar el *studium* [...] es también: pinchazo, agujerito, pequeña mancha, pequeño corte, y también casualidad [...]es ese azar que en ella *me despunta* (pero que también me lastima, me

³⁸ “Entonces un gesto más, una mirada sepa usted, hizo reatar el hilo roto” (39)

³⁹ “hombre moderno” (11)

⁴⁰ “Noveles oportunantes ametrallaban maratónicas máquinas de escribir en pequeñas salas promisorias de vastos almacenes” (43)

⁴¹ “las noticias de la guerra mutiladas como soldados en fuga” (35)

punza)” (Barthes, 1980:59). Studium: “aplicación de una cosa, el gusto por alguien, una suerte de dedicación general ciertamente afanosa, pero sin agudeza especial” (Barthes, 1980:58). Y también “el campo tan vasto del deseo indolente, del interés diverso, del gusto inconsecuente [...] pertenece a la categoría del *to like* y no del *to love*; moviliza un deseo a medias, un querer a medias; es el tipo de interés vago, liso, irresponsable” (Barthes, 19890:59,60). “Nunca es mi goce o mi dolor” (Barthes, 1980:61).

Te vuelves cuerpo lastimado y eres víctima del poder de los ojos: la “mirada insistente” que desarrolla lo indesarrollable: la “esencia (de herida)” (Barthes, 1980:87).

Eres cuerpo lastimado y, una vez que devienes objeto, (re)cubres tu herida ⁴² y te transformas en ilusión ⁴³ totalizadora. Todo por cuanto puedes definirte tiene eso de muñeco perfecto, de muñeco parlanchín que requiere una voz ajena porque está hueco.

“Al fin y al cabo tenía que presentar un sensorium que le sacase encantos a lo deteriorado y podrido” (Benjamin, 1998:75)

(En)cantos que, en su fragmento, son bombardeados hasta parecer un todo que se aísla en su ilusión de cuerpo integral.

Tu fantasmagoría como “tecnoestética” (Buck-Morss, 2005:196)

⁴² “La vida de abordo se puso rouge para la cercanía de Barcelona” (21)

⁴³ “Abría títeres de sueño organillo rítmico y quebrantador de valeses en el aire estrellado” (18)

(SIN)ESTESIA

“Aisthítikos es la palabra griega antigua para aquello que “percibe a través de la sensación”. Aisthisis es la experiencia sensorial de la percepción. El campo original de la estética no es el arte sino la realidad, la naturaleza corpórea, material. Tal como señala Terry Eagleton: “La estética nace como discurso del cuerpo”.” (Buck-Morss, 2005:173)

Qué discursas sobre el cuerpo es también qué sientes, qué gustas. Tu modo de conocimiento -el saber- no se desliga del aspecto sensorial –el sabor- (Barthes, 2003).

“¿si el conocimiento mismo fuese delicioso?” (Barthes, 2003:37)

Tu experiencia del cuerpo es así inseparable del carácter espectral al colocarse el sensorium al nivel de la experiencia cognitiva (la memoria)⁴⁴. Es ese “lugar fantasmático por excelencia, es decir, el cuerpo humano” (Barthes, 2003:146).

“El placer del texto es ese momento en que mi cuerpo comienza a seguir sus propias ideas –pues mi cuerpo no tiene las mismas ideas que yo” (Barthes, 2003:29)

Una vez homologadas, experiencia sensorial y cognitiva –sabor/saber-, participas (a estas horas espectral) de un sistema nuevo: nueva forma de percepción del mundo en tu trayecto: recorrido sinestésico⁴⁵. ¿No has llamado a tus Memorias, “sentimentales”?

⁴⁴ *“Mens sana in corpore sano. ¡Aquí no se leen novelas de baja calaña literaria ni versos futuristas!” (61)*

⁴⁵ *“Rumbo sensorial” (18)*

“Llamaremos “sistema sinestésico” a este sistema estético de conciencia sensorial descentrado del sujeto clásico, en el cual las percepciones externas de los sentidos se reúnen con las imágenes internas de la memoria y la anticipación”. “... la subjetividad [...] juega el rol de mediadora entre las sensaciones internas y externas, las imágenes de la percepción y las de la memoria” (Buck-Morss, 2005:183)

Sinestesia: sentidos en desorden organizado: tanto la conexión de un sentido con otro, como la anexión de un particular efecto en un miembro que no es tal: miembro fantasma que se siente en cuánto hay de ausencia.

Suprimir el sentido supone activar en otro lugar la significación de esa carencia. Si dejas las palabras, las imágenes se vuelven signos y duelen su cuerpo escritural. Sujeto (tú) –y texto– deviene fantasma. Eres capaz de suprimir las diferencias. Te travistes ⁴⁶. Esa confusión es totalmente moderna (en tanto civilización en ruinas).

La supresión es por la mirada: tu mirada es de niño, percibes la espacialidad sensitiva y sensualmente en la imagen de la madre, que es el cuerpo de la mujer ⁴⁷, depositario del erotismo exacerbado que es también el movimiento del mar. Única religiosidad ⁴⁸ en un mundo al revés.

Las sensaciones desde un primer momento no responden a la lógica: la superposición te crea una permanente sinestesia ⁴⁹: tu mirada descompone la realidad, como si de un espejo roto se tratara, embriagas la realidad ⁵⁰. La voz se carga con la impresión de la luz o la oscuridad del recuerdo ⁵¹, voz de luto, la contradicción surge del silencio que adquiere musicalidad ⁵² ... ruidos mecánicos se corresponden con revelaciones telúricas.

La literaturidad del mundo que planteas está llena de metáforas que chocan y desplazan el sentido.

Cual “caleidoscopio provisto de conciencia” (Buck-Morss, 2005:188), en un movimiento “tecnoestético”, tu subjetividad es completamente desplazada y en su lugar,

⁴⁶ “... nunca vi un espíritu civilizado como el de ellas. Pues como no tienen muchachos para enamorar se enamoran entre sí. Todas tienen un novio como ellas dicen y es otra muchacha: una hace de él y otra de ella.” (16)

⁴⁷ “El señor sea con vosotros, bendita sois entre las mujeres, las mujeres no tienen piernas, son como el maniquí de mamá hasta abajo. Para qué piernas en las mujeres, amén.” (13)

⁴⁸ “San Marco era una luz eléctrica nocturna de baño turco” (24)

⁴⁹ “sonidos de colores” (20)

⁵⁰ “Y la tierra natal espío por un faro en la noche borracha” (27)

⁵¹ “Durante el desmoronamiento de la comida nocturna la voz toda de negro de mamá me iba a buscar para el rezo del Ángel que cargó a mi padre” (14)

⁵² “En el silencio tic-tac del comedor le informé a mamá que no había Dios porque Dios era la naturaleza” (15)

el artificio que se crea a sí mismo se condice con el tránsito de la especularización a la espectacularización. Eres un sujeto diseminado. Tu espejo no garantiza reflexión: tu memoria deja de proveer el espacio para tu monumentalización eterna, es más un lugar vacío donde el recuerdo no punza.

“Sin la profundidad de la memoria, la experiencia se empobrece. El problema es que en las condiciones del shock moderno –los shocks cotidianos del mundo moderno– responder a los estímulos sin pensar se ha hecho necesario para la supervivencia” (Buck-Morss, 2005: 188)

Un sujeto fantasmático no existe en tiempo real. El tiempo se desmiembra⁵³ como parte del proceso de desaparición. Tu mirada se transforma en mirada de ojos cerrados: es más un sueño⁵⁴. Pasas por los mismos lugares, que después de tanto tiempo, no reaccionan tu recuerdo. Y en tu sueño no hay memoria.

“Ser “defraudado en su experiencia” se ha convertido en el estado general del hombre moderno, en tanto se ordena al sistema sinestésico que detenga los estímulos tecnológicos para proteger al cuerpo del trauma de accidente y a la psique del shock perceptual. Como resultado, el sistema invierte su rol. Su objetivo es adormecer al organismo, retardar los sentidos, reprimir la memoria: el sistema cognitivo de lo sinestésico ha devenido un sistema anestésico” (Buck-Morss, 2005:190)

Tu cuerpo es atravesado sin inmutarse. La rabia en contra de un sistema que no responde (¿Recuerdas, acaso, la pregunta?) la concentras en nuevos golpes. Y es que, frente a un cuerpo desligado, no existe más desmembramiento por hacer; quizá el que asumieras la fragmentación sería el modo de afectación.

No hay espejo que provea la imagen de tu individualidad negada y ya espectacularizada al hacerte espectador de ti mismo.

“La estética permite anestésicar la recepción, contemplar la escena con placer desinteresado” (Buck-Morss, 2005: 218)

El saber es falso y el sabor es tan dulce⁵⁵ que no permite reconocer cuán amargo es su constituyente. Tu cuerpo ya no es más unión, es más bien disyunción solapada. Pero no duele.

Especularización deviene espectacularización. Estetización (Benjamin). Estética deviene cosmética⁵⁶. En ese momento eres parte de tu propio montaje. Te vuelves, incluso, un pastiche. No importa si no hay contenido, mientras quedes escrito.

“¿Por qué siempre buscaron ordenar el mundo, que de otro modo habría quedado fragmentario?” (Deotte, 1998:111)

⁵³ “Durante el desmoronamiento de la comida nocturna” (14)

⁵⁴ “La tierra después de diez días tenía negros qué-tales humanos. Catalejos sintetizaron la ciudad durmiendo para nuestra presencia. Ruidos rápidos de chicharra anclaron al navío nocturno” (21)

⁵⁵ “en Río nuevas lunas melaran para siempre nuestros destinos entrelazados como bejucales” (30)

⁵⁶ “cosmético de sonetos” (32) “floridas ramificaciones por la política y por la literatura” (61)

Y/O

La especularización supone el establecimiento de tus recuerdos para la posteridad⁵⁷, en la visión de estos recuerdos y el reconocimiento de ti mismo⁵⁸. Los sentidos se activan reafirmandote que eres tú el que siente, el que rememora.

Mirar se convierte en consumo⁵⁹. Es tu acto vital que produce a medida que se empapa de cuantos consumidores lo preceden⁶⁰.

Tu consumo es nuevamente un gesto contradictorio: gasto y desgaste⁶¹. ¿Sabes que en ese movimiento en el que te afirmas, te pierdes?

⁵⁷ *"Y el pasado volvía en la brisa de vaharadas agradables"* (30)

⁵⁸ *"Maleconábamos en auto por el espejo de alquiler arbolado de las avenidas marinas sin sol. Rombos tenues de oro banderacionalizaban el verde de los montes interiores"* (30)

⁵⁹ *"Y mis ojos morenos procuraban almorzar los ojos de la prima Zelia"* (27)

⁶⁰ *"Una vez me miró demasiado, dejó el taburete y en un gesto esbelto, se descubrió toda llevando hasta los hombros en el ligero ropón que la envolvía. Y blanca y desnuda de los pequeños senos en relieve a los muslos cerrados sobre la floritura dorada del seco, permaneció en una postura inocente de ofrenda."* (40)

⁶¹ *"Encontraba infalibles en una mesa promiscua del Pinoni en un azúcar de ópera a Perez-Atroz y al Lic. Pilatos. Y maldecíamos con musical whisky y soda"*(40)

Es un reflejo que entra en relación con tu escritura y con la lectura de los trozos de ciudad que se arrojan hacia la superficie que has pretendido inmortalizar.

Es la idea de construcción de la subjetividad por el estatuto lingüístico (Benveniste) que le subyace. En la medida en que un puedes pronunciarte, eres. Que digas *yo* implica una dialéctica –polaridad- con un *tú* que es también eco de este *yo* posicionado ante sí y ante el otro. Decir *yo* es validar una lectura que es diferente a esa otra: *tu* lectura.

“todo sujeto no dibuja en él más que un pliegue gramatical” (Foucault, 1999:317)

La ciudad es el libro⁶² y tu vida, experiencia de lectura (recorrido⁶³). Lo que dices sobre lo que visitas. Caminar posibilita el extravío y es por medio de la lengua. Partes desde la enunciación metadiscursiva: la más explícita declaración utópica de concretar el camino que te has dibujado, sin saber si ese camino mira hacia afuera o hacia adentro (hacia la realidad o hacia el sueño), y terminas determinando el derrotero como el lugar del obstáculo⁶⁴: es tu dirección única porque es ése precisamente el signo de la modernidad que avanza sin un final a la vista y todo ahoga en ese avance. Tu rumbo se sumerge en sensaciones cada vez más superpuestas.

Sentido primordial: ¿Qué miras Mira-mar?

El mar como imagen contiene tu significancia de sujeto (“¿Qué es la significancia? Es el sentido *en cuanto es producido sensualmente*” (Barthes, 2003:100)). He ahí el guiño: te has vuelto también paisaje en una relación dialéctica con el objeto de contemplación.

Ironizas una pasividad épica⁶⁵ (en ese trayecto antiguo que también imitas, porque no niegas las historias que te alimentan: el viejo ciego te contó el cuento hace ya mucho tiempo y, de paso, te han contado otros⁶⁶) que no así desliga al paisaje dormido, embotado, de su esencia furiosa⁶⁷ que configura el vacío más adornado, como si la nada contuviese el miedo a sí misma.

“Abismos cubiertos de flores”⁶⁸. El lugar donde aprender el camino anticipa tus viajes de aventuras (también sabes de las historias en las que los libros son la

⁶² “La ciudad de São Paulo en Sudamérica no era un libro que tuviera cara de alimañas extrañas y animales de historia” (13)

⁶³ “Elocuentes citas decían sabios labios de jóvenes de nervios. [...] intermitencias de progreso y regreso, círculos de principios que son el cimiento de nuevas babeles” (31)

⁶⁴ “Partíamos en dirección de la vida – sendero donde debíamos encontrar muchas veces abismos cubiertos de flores” (17)

⁶⁵ “La calma mar descrita por Homero” (27)

⁶⁶ “Su marido, señora mía, es como Telémaco según Fenelón en la versión portuguesa en quien era de admirarse tanta fecundia en tan verdes años” (32)

⁶⁷ “despertó el paisaje del mar” (27)

⁶⁸ “Zelia era rica, yo pobre. Ahora que, con los doscientos por ciento que de seguro rendirían los filmes en los que entré de socio, me haría más rico que Zelia. Entraba conmigo en el desarrollo de la Gran Empresa, [...] el macanudo bandorienteal Banguirre y Menudo, surgido del suelo milagroso” (41)

perdición⁶⁹).

El mar es el espacio erótico en tu despertar. Despertar previo al adormecimiento. Tu otro lugar significativo: la madre⁷⁰ : el origen. Mar/Madre⁷¹ es tu punto de partida en un viaje que se vuelve paradójico: el dinamismo es sólo una ilusión. El movimiento pasa por el despliegue de figuras en su detención: movimiento detenido.

“El Texto contiene en sí la fuerza de huir infinitamente de la palabra gregaria (la que se agrega), e incluso cuando ella persigue reconstituirse en él, este rebrota siempre lejos –y es este movimiento de espejismo lo que traté de describir y de justificar hace un momento al hablar de la literatura-, rebrota más allá, hacia un sitio inclasificable, atópico, si puede decirse, lejos de los tópoi de la cultura politizada” (Barthes, 2003:139)

Tu mirada se conecta con el acto de partir, de partirte⁷² , de convertirte en un fragmento más que se dispersa desde su centro y que es susceptible de naufragar⁷³ : utopía a la deriva (Barthes).

Todo viaje implica necesariamente la posibilidad de que naufragues. El mar es capaz de tragarte. El canto del mar es capaz de perderte⁷⁴ ... si no bloqueas tus sentidos.

“la operación fundamental de ese método [desbaratar, desprenderse o aligerar el poder] consiste en la fragmentación si se escribe o en la digresión si se expone o, para decirlo con una palabra preciosamente ambigua, en la excursión” (Barthes, 2003:145)

El lugar ideal que demandas por la utopía se desplaza al espacio definido por su carácter de no-existente: lugar del no lugar: atopía. El libro de viajes que sueñas permanentemente y sólo se actualiza por medio de una escritura que se des-hace⁷⁵ . (in)comunicación. No comunión. Tu discurso amoroso se fragmenta (Barthes).

“El texto caduca las actitudes gramaticales” (Barthes, 2003:28)

La des-escritura acusa tu borramiento: carácter difuso que será posteriormente intransitivo. Tus ojos encuentran en la noche su designio⁷⁶ .

Tu noche se vacía y vacía los signos. ¿Recuerdas ese hombre que cayó del cielo? ¿Que se repetía en su balbuceo? ¿Le tienes miedo a las alturas? ¿Le tienes miedo a la

⁶⁹ “Pandillas encabritaban salones blancos y corredores perfectos con estentóreo fumoir en el aula de dibujo de Don Quijano” (15)

⁷⁰ “Y mi madre cubierta de besos dejó que fuera a ver en Santos el mar de los embarques” (19)

⁷¹ “Y mi madre entre médicos de un lecho de crisis decidió mi intempestivo conocimiento viajero del mundo” (19)

⁷² “Frente el gran mar melenudo como Herodes, ella hacía composiciones y danzaba” (40)

⁷³ “Las antenas rojizas del capitán del Martha sondeaban naufragios en los peñascos de Madame de Sevrí” (20)

⁷⁴ “Matemáticos ancas midinettes de piernas al aire sobre peces circulares en un océano aéreo de armónicas” (26)

⁷⁵ “La costa brasileña después de un salto de faro desapareció como un pez. El mar era oleoso azul. El sol ahogado oteaba rascacielos de nubes. Dos puntos mancharon el horizonte chispeando lejanos buenos días sin hilo” (20)

noche? Mira-mar: a través de la noche no ves más allá de lo que la oscuridad posibilita. Lugar del obstáculo: lugar de la mirada: lugar de tu propio nombre imposibilitado.

“[...] no tiene nombre [...] es un Él sin rostro y sin mirada, no puede ver más que por el lenguaje de otro al que pone a las órdenes de su propia noche; de este modo se aproxima lo máximo a aquel Yo que habla en primera persona y cuyas palabras y frases retoma en un vacío ilimitado; y sin embargo no tiene ningún lazo [...]” (Foucault, 1999:316)

Nueva paradoja que se revela en lo que tiene de romántica: la noche sucede a la noche: noche dispersada. La luz ya no despeja a esa noche que deja su oscuridad en tus ojos. El revelar⁷⁷ se vuelve un volver a cubrir cada vez más espeso⁷⁸, sin que eso resuelva la oscuridad.

“noche a la que le falta la oscuridad, sin que la luz la despeje” (Blanchot, 1990:10)

Tus ojos que se fragmentan y ven la conjugación de un lenguaje que deja de plasmar la realidad, deja de escribir, deja de reflejar. O precisamente refleja, pero en su vacío. Tu lenguaje va cayendo. También balbuceas⁷⁹.

En tu reflejo vaciado, la distancia con la superficie de reflexión es tan grande que logra invertirse y da lugar a la carnavalización de la mirada, ligado más bien al espectáculo⁸⁰ en esta vacuidad. Tus relaciones privilegian el escenario, pero mueren fuera de él. El amor de las actrices no dura para siempre.

“[...] en nuestro tiempo, el Carnaval se convierte en “espectáculo”, y sus participantes ya no pueden mezclarse y comunicarse en la forma “libre y familiar” que Baktin describe. Los contactos se intelectualizan y se formulan en un discurso vacío que preserva sólo los signos (pero sólo los signos) de una situación carnalesca que ya no existe” (Jenny: 19-36, en Rodríguez Monegal, 1979: 403)

Si la vida se vuelve escenario⁸¹, condiciéndose con el oficio que eliges, es desacralizada⁸²: efecto moderno en el recorrido hacia tu memoria como fundamento. Antropofágicamente, la subjetividad se alimenta de sí misma, hasta quedar vaciada. En el camino de la asimilación, te has devorado a ti mismo mientras te (des)escribes.

⁷⁶ “La noche El sapo el perro el gallo el grillo Triste tris-tris-tris-te Uberaba-aba-aba Ataque y el reloj tic-tac Faldas gordas y cigarros” (28)

⁷⁷ “midiendo al compás la tortura de una revelación más” (40)

⁷⁸ “El viento sacudía la madrugada como un marido. Aunque ella escudriñaba lo obscurecido obstinado” (27)

⁷⁹ “Alemania era una litografía gutural” (22)

⁸⁰ “arenas inspiradoras de escenas peliculares. Descalzábamos la vida para velados días marinos de promesas y besos. Y frente al gran mar emergido de un peñasco y de la isla desgredada de los buitres, éramos el paisaje en el paisaje” (45)

⁸¹ “a mi cielo de cine un sino invencible de letra de cambio” (21)

⁸² “un circo vago y sin misterio” (13)

Nuevo momento: la (des)escritura se convierte en des(h)echo. ¿Recuerdas que eres un consumidor?

Anfibología: la contradicción surge de la exposición – representación - de tus recuerdos y las visiones re-veladas: permanente te ocultas en el desdecir. La sobreexposición de (i)legibilidades coarta tu posibilidad de asir una experiencia. El recorrido que trazas es anulado por tu disposición de pasos dados que se montan unos con otros⁸³ y que no permiten correr el velo de la experiencia.

El viaje, la memoria del viaje, se vuelve re-velación en tanto se omite como monumento. Tu visión es espejismo⁸⁴ : revelación hasta que tus ojos se ajustan a un poco de luz disfrazada de imagen.

Tu relación con la mujer también es espejismo. Una vez desaparecida, hay omisión de ti⁸⁵ . ¿Cómo sabes que existes? Curiosidades de la necrología. La biografía es una `necrografía`. Tu trazo (tu huella) denota el arruinamiento, el desaparecimiento. Recuerdate como ser moderno, fundamentado en la ruina. Eres un objeto de museo/mausoleo. Ese es el lugar de la ruina colectiva. He ahí tu encriptamiento.

Vuelve el espectro: fantasmagoría creada por la ilusión de la permutación al infinito de la imagen del deseo. De la imagen de tu cuerpo en su totalidad, que no sucede sino por la mixtura⁸⁶ : la sobre-exposición de fragmentos estimula la mirada-lectura y anestesia toda percepción de lo externo a tu mismo cuerpo desintegrado.

“El texto tiene necesidad de su sombra: esta sombra es un poco de ideología, un poco de representación, un poco de sujeto: espectros, trazos, rastros, nubes necesarias: la subversión debe producir su propio claroscuro” (Barthes, 2003: 53)

Ya no existe tránsito: intransitividad: vuelves sobre ti mismo sin llegar a la concreción de la memoria en un monumento para el futuro.

“¿Qué ha sido de una época, la nuestra, que no puede establecer memoriales para sus acontecimientos? ¿Producir obras-memoriales para sus acontecimientos? ¿Producir obras-memoriales para la memoria intencional? ¿Cuál será la responsabilidad de aquello que ya no puede tomar figura, accediendo a la similitud?” (Déotte, 1998:41)

Similitud es más bien simulacro. Recuerda que el objeto de deseo eres tú y te fabricas como tal.

Y/O: unión en la disyunción. La fragmentaridad acusa el implante protético para tu

⁸³ “Obscuros salones conducían por guarda-ganados unidos y furtivos farolitos reveladores”(41)

⁸⁴ “Porque nosotros, mis colegas amigos míos, ¡en este valle de emociones, de apogeos y de caídas de Ícaro, vivimos tan sólo el romance de la eterna búsqueda, de la eterna mohína del espejismo! Pero no nos quedemos en la visión tan sólo de este deseo de lo imposible que a todos nos inquieta y conmueve. ¡Prosigamos en la realización de lo Inhallable, de lo Irrealizable, de lo Increíble, alcanzamos la promesa lentejuelante del Nada! ¡Por la mujer! Yergo mi copa de vencido...” (59)

⁸⁵ “Doblan campanas por Doña Zelia” “[...] era hija [...] era cuñada [...] hermana [...] y prima” (59)

⁸⁶ “mezcolanza de cuerpos” (26)

subjetividad (des)figurada. El espacio queda susceptible a la artificiosidad⁸⁷ que marca su condición espectacular.

Se mira, pero no se siente. Un sentido anulado porque no es real. Y como personaje te vuelves caricatura de ti mismo⁸⁸. Como un elemento seriado que responde al manual de su fabricación. El espacio⁸⁹ participa en el borramiento que signa la vacuidad⁹⁰ de los sistemas de representación⁹¹. ¿Preguntas por la (est)ética?

“retención del espectáculo que llamamos “meta-lenguaje” [...] lo que estoy condenado a asumir al hablar de signos con signos es el espectáculo mismo de esta rara conciencia, de este estrabismo extraño que me emparenta con los hacedores de sombras chinescas, que muestran a la vez sus manos y el conejo, el pato, el lobo cuya silueta simulan” (Barthes, 2003:143)

Escenario de la desmemoria: te pierdes en la contemporaneidad peligrosa, en el sistema de representación vacío que es un nuevo orden: cinematografía que es escritura de un movimiento que está a punto de ser denunciado en su falacia detenida⁹². Has vuelto de un viaje del que consumiste y te consumieron. Eres un producto nuevo. Has crecido y sabes que crecer significa tu propio uso hasta el cansancio⁹³. Sólo en el cine y en las letras se es eternamente joven.

El movimiento vaciado es tu discurso póstumo que se queda pronunciado como un eco al infinito⁹⁴. Bien puede hablarse de tus propias Memorias póstumas, Memorias de espectro. Buscas la perpetuación en otro porque tú ya desapareces. En lo que viene después de ti.

“repetir hasta el exceso es entrar en la pérdida, en el cero del significado [...] el estereotipo es la palabra repetida fuera de toda magia, de todo entusiasmo, como si fuese natural...” (Barthes, 2003:68, 69)

Tu recorrido se convierte en su mismo eco⁹⁵:

⁸⁷ “aburrido y paisajal” (30)

⁸⁸ “Zelia era un circo. Los amigos respeteabundos se transferían para la oficina de caricaturas paredales y poker en la bursátil Calle Quince en balcón de hormigón armado divisor de febriles Barrios fabriles” (32)

⁸⁹ “ciudad borrada” (40)

⁹⁰ “Las academias orientalistas me abrirán las puertas, ¡oh! ¡ah!” (37)

⁹¹ “creía en la gramática, guturando opiniones lastimantes que la desfachatez de las jóvenes de hoy substituyera lecturas de arte y sueños de amor por el fox-trot y por el tenis” (46)

⁹² “nítida y póstuma visión” (60)

⁹³ “Encontré al nuevo Paquito flaco y opuesto a todas las visiones de la infancia y de la adolescencia epistolar lejana. El trabajo rabioso lo había hecho hombre” (60)

⁹⁴ “Miramar la vida es relativa Lo sucedido no hubiera sido Si nacieras solo Sin la madre que te ofreció virtudes calladas Lo sucedido te ofreció La hija de ojos claros Abiertos para los días por venir Eres eslabón de una cadena infinita” (60)

“Recorridos. Recorridos. Recorridos. Recorridos. Recorridos. Recorridos. Recorridos.” (Andrade, 2001:41).

Y es precisamente en el decirse tantas veces que la voz ⁹⁶ queda desgarrada ⁹⁷. Las letras son infinitas. ¿Crees poder trascender tus palabras? Te gastaste en tus palabras. Te disuelves ⁹⁸.

“Tal vez haya aquí un medio para evaluar las obras de la modernidad: su valor provendría de su duplicidad, entendiendo por esto que tales obras poseen siempre dos límites. El límite subversivo puede parecer privilegiado porque es el de la violencia, pero no es la violencia la que impresiona al placer, la destrucción no le interesa, lo que quiere es el lugar de una pérdida, es la fisura, la ruptura, la deflación, el fading que se apodera del sujeto en el centro del goce” (Barthes, 2003:16)

Tu obra moderna se valida a sí misma en cuanto *partida*. Violencia contra sí misma y contra todos. Pero la ruptura es también apertura: la lectura es también violencia (Nietzsche) sobre lo (i)legible.

Lo oculto en el proceso de re-velación es lo que constituye el escenario de lo aparente en su mostración. Nueva paradoja: escena obscena ⁹⁹.

“¿El lugar más erótico de un cuerpo no está acaso allí donde la vestimenta se abre? [...] es ese centelleo el que seduce, o mejor: la puesta en escena de una aparición-desaparición” (Barthes, 2003:19).

Erótica literaria (Barthes, Sontag): el texto te provoca: te pasan cosas con él. El texto te punza. El punctum se traslada desde ti, en tu devenir a objeto, hacia la voz misma despojada de dueño, porque es sólo lenguaje lo que sobrevive ¹⁰⁰.

Si el lenguaje posibilitaba la subjetividad, ahora tu yo diciendo yo se transforma en eco vacío. Hablar ya no es existir de quien autoriza el decir. Hablar ya no es *tu* existir. Estás desapareciendo. ¿O ya desapareciste? El *hablo* es distinto al *pienso* (Foucault). No se erige como conciencia.

“Ya no hay discurso mi comunicación de un sentido, sino despliegue del lenguaje en su ser bruto, pura exterioridad desplegada; y el sujeto que habla ya no es tanto el responsable del discurso (aquel que lo detenta, que afirma y juzga en él, representándose a veces con una forma gramatical dispuesta para ese efecto), cuanto la inexistencia en cuyo vacío se prosigue sin tregua la expansión indefinida del lenguaje” (Foucault, 1999:298)

⁹⁵ “estación del infinito” (13)

⁹⁶ “Era íntimo y me hablaba de la inmortalidad de la poesía y de la mortalidad de los poetas incluso él mismo” (39)

⁹⁷ “miopía inenarrable” (61)

⁹⁸ “Y fue mi turno de oír en una novela naturalista el dossier dactilado de mis detallados desvíos” (54)

⁹⁹ “El combés se encapotaba de sombras” (25)

¹⁰⁰ “que el arte era todo y que la vida nada” (17)

Experiencia del afuera (Foucault): no la interioridad construida, sino la erosión. La reciprocidad en la relación *yo/tú* -el espejeo- se rompe y en su lugar sólo queda el espacio en el que se habla desde otro lugar que es más el lugar de la otredad que de la subjetividad. Ya no hay centro, tampoco comunicación ¹⁰¹.

No hay un monumentarse, tampoco experiencia colectiva. Sólo queda un presente de dispersión por el texto caminado ¹⁰². Es puro discurso.

“Carácter asocial del goce. Es la pérdida abrupta de la socialidad, y sin embargo no se produce subsecuentemente ninguna recaída sobre el sujeto (la subjetividad), la persona, la soledad: todo se pierde integralmente. Fondo extremo de la clandestinidad, negro cinematográfico” (Barthes, 2003: 64)

La intransitividad es eso: lenguaje remite lenguaje: retórica que es en sí una erótica. No es posible separar a la literatura y a su crítica del carácter retórico que juega consigo mismo, que se mira a sí mismo para validarse.

Pero, ¿existe el presente?

¹⁰¹ “Como alma que lleva el diablo vi bajar la primera Navidad lejos de casa con el consuelo de una dedicatoria de fotografía” (19)

¹⁰² “Adversos a los favores de la ciudad íbamos pasos allí pasos allá” (18)

NOMBRE

Nombrarte ¹⁰³ entraña la posibilidad de que en un momento en que ya no existas, pueda sobrevivirte la huella de tu firma. El nombre y la memoria, en ese caso, tienen como punto de concordancia a la anticipación de la muerte (De Man). El nombre tiene el poder sobre la muerte, en el carácter tropológico de tu voz espectral. El poder de la memoria es, también, el poder sobre el tiempo: al nombrarte, miras hacia ese futuro en que existes escrituralmente, invalidando la misma muerte en un gesto fantasmático permanente.

Tus Memorias te sobreviven. La lectura de esas Memorias vacía la presencia de su presente y se extiende al lugar de la especularidad eterna.

La especularidad no se resuelve en su espectacularidad, signa, más bien, su apertura retórica (erótica) de convertirse en una “genealogía de genitivos” (Derrida, 1998:95): Memorias sentimentales de Juan Miramar, de... el gesto antropofágico que no se interrumpe, ni siquiera por la constante muerte de la voz que autoriza su propio sacrificio.

Si la muerte no existe, sólo quedan sus figuras (Derrida) y, por lo tanto, la retórica que supone la muerte empedernida que postula cada lectura, cada re-escritura ¹⁰⁴.

El texto es placentero en su movimiento de consumo a sí mismo ¹⁰⁵, comportamiento activo y pasivo a la vez. Cuando muere el sujeto, averiguar el origen es averiguar el gesto

¹⁰³ “a París conmigo, el amigo y joven poeta Juan Miramar” (17)

¹⁰⁴ “Soñamos un libro de viajes” (22)

de aparecer y desaparecer.

“Paradójicamente (en tanto es de consumo masivo), es un placer mucho más intelectual que el otro: el placer edípico (desnudar, saber, conocer el origen y el fin) si es verdad que todo relato (todo develamiento de la verdad) es una puesta en escena del Padre (ausente, oculto o hipostasiado)” (Barthes, 2003: 20)

Ya no valen las Memorias para develar el origen porque este origen es en sí mismo una desaparición (Benjamin); es su carencia. Memorias constituidas por un sujeto que aparece en la medida en que deja de ser ¹⁰⁶ : el aparecer/desaparecer ¹⁰⁷ es un proceso con una política cenicienta (Deotte).

Es como una estrella (vedette) que re-vela su caída en aparente lejanía ¹⁰⁸ : todo astro guarda en sí la posibilidad de haber desaparecido y ser solo imagen desfasada. Imagen del deseo hasta el infinito.

“goza simultáneamente de la consistencia de su yo (es su placer) y de la búsqueda de su pérdida (es su goce). Es un sujeto dos veces escindido, dos veces perverso” (Barthes, 2003: 25). “bello movimiento dialéctico de síntesis, es una “contradicción viviente”: un sujeto dividido que goza simultáneamente a través del texto de la consistencia de su yo y de su caída” (Barthes, 2003:35)

Texto de goce ¹⁰⁹ : “el placer en pedazos; la lengua en pedazos; la cultura en pedazos” (Barthes, 2003:83).

“Todo se juega, se goza, en la primera mirada” (Barthes, 2003:84)

La mirada predomina, pero esta vez se vuelve perversa. Es un miramiento desde un afuera que se sabe insondable: es más fácil ejercer violencia desde el extrañamiento.

“el placer es decible, el goce no lo es” (Barthes, 2003:35)

Lo que no se puede decir: lo indecible. Es también lo que no se puede leer, ilegibilidad que está en lo legible. Es esa la paradójica escena obscena: co-lección, co-relato. Desde el mismo comienzo, una voz anónima ¹¹⁰ (d)enunciaba la verdad.

“La ficción consiste pues no en hacer ver lo invisible, sino en hacer ver hasta qué punto es invisible la invisibilidad de lo visible” (Foucault, 1999:303)

Es éste el “Formidable reverso de la escritura” ¹¹¹ (Barthes, 2003:65): cual positivo que acusa un negativo re-velado: imagen latente que es en sí el silencio que retiene al reino

¹⁰⁵ “Chicas callejuelas ostentaban durante el día un comercio completo de ciudad visitada con serenatas nocturnas” (24)

¹⁰⁶ “Cisne gentil que se semidesnudaba en el chalet de baños” (49)

¹⁰⁷ “Cuarto oscuro en el cuarto día y él en la sombra” (49)

¹⁰⁸ “Estelario Corazón esperaba esperanzoso Comienzo claro de la noche urbana Retazos grandes de nubes Y dos estrellas vivas Ferro-encarrilado con mi estrella Orillando la vida fabricadora Del Brás a la Luz Rolah estrellaba en el Hotel Helvético” (39)

¹⁰⁹ “Y lo oscuro de la escalera subía caídas al séptimo piso” (22)

¹¹⁰ “Y si encuentra que hablo oscuro no me tache, ya que el tiempo anda cargado; encienda una veladora en el entendimiento...” (11)

de la palabra en su suspensión ¹¹² (Foucault).

“finalmente dejar hablar tan solo [...] al lenguaje mismo –el que es de nadie, que no es ni de la ficción ni de la reflexión, ni lo ya dicho ni lo nunca dicho todavía, sino “entre ellos, como ese lugar con su gran aire inmóvil, la retención de las cosas en su estado latente”” (Foucault, 1999:304)

¹¹¹ *“Mister Penélope vecino mientras la mujer viajaba a Australia estornudaba como un payaso en un circo con consonancias de trombón” (60)*

¹¹² *“Altavociferábamos para disfrazar. Ella corría los dedos por el teclado haciendo resonar una escala vaga por la casa” (39) “ventanas cerradas y encendidos silencios” (58) “después de los treinta y cinco años, mezzo del camin di nostra vita, nuestra actividad sentimental no puede ser escandalosa” (63)*

(POST)IMPRESIONES

Cuando sólo queda la memoria, cuando se prescinde de la voz, se niega al sujeto que la construye, mientras, de paso, se construye a sí mismo. Una vez que es borrado, el discurso creado queda a la deriva, a disposición de todo el que quiera usarlo, porque no se puede desligar al discurso del cuerpo, del consumo de sí mismo, del desgaste que supone hacerlo vivir.

El lenguaje se usa a sí mismo. Se explota.

El placer que proviene del espectáculo tiene su propia máxima: “Se mira, pero no se toca”. Placer vuelto industria, tan caro a la sociedad moderna, y que ya se anticipaba con los primeros juguetes fotográficos para la contemplación privada, junto con tantos otros espectadores privados que volverían pública la mercantilización del deseo.

La impresión pública de una imagen supone el ansia de perdurabilidad, desde el momento en que la intención de captar el objeto se superpone a la presencia tangible. Capturar el tiempo es como asir en un nombramiento la existencia y dar cuenta de que la posibilidad de dejar de existir es tan factible como enunciarse a sí mismo. Es esa doble posibilidad el (des)aparecimiento de un sujeto en tanto objeto capturado, testimonio también de la vocación de observador distanciado, voyeurista solapado, deseador, en su mirada, de miradas ajenas. He ahí la erótica¹¹³ de la mirada.

¹¹³ “Una fotografía es a la vez una pseudopresencia y un signo de ausencia. [...] La percepción de lo inalcanzable que pueden evocar las fotografías se suministra directamente a los sentimientos eróticos de quienes ven en la distancia un acicate del deseo”. Sontag, Susan: Sobre la fotografía. Buenos Aires, Alfaguara, 2006. p. 33

Es una nueva sinestesia: tocar con los ojos.

Los suplicios de la distancia dilatan la relación con el texto y le confieren un grado de imparcialidad ¹¹⁴ necesaria para dejarlo hablar, sin que eso signifique también una cierta violencia, pues hay un juego de poder envuelto, indirecto pero factible en su rodeo.

El nombre y la memoria, juntos, posibilitan el referirse y anticipar, dentro de la instancia presente, un momento de ausencia; es una relación con el futuro y no con el pasado, que disloca la relación temporal.

Coexisten, de esa manera, dos momentos escriturales en un texto que se espacializa como signo de la modernidad que precisamente embota la percepción y dispersa el sujeto al vacío: (i) legibilidad que es re-velación como escritura. La violencia del ocultamiento en la misma superficie de inscripción se plantea como transparencia y simulacro, cristal y espejismo, visión y ceguera.

¹¹⁴ “Entre el fotógrafo y el tema tiene que mediar distancia. La cámara no viola, ni siquiera posee, aunque pueda atreverse, entrometerse, invadir, distorsionar, explotar y, en el extremo de la metáfora, asesinar: actividades que a diferencia de los empujes y tanteos sexuales pueden realizarse de lejos, y con alguna imparcialidad”. Op. cit. p.29

(PROYECCIONES)

Buscar un camino a seguir resulta complicado cuando hay tantas opciones. Es precisamente ese el mejor medio de aprender el arte de perderse.

Una de las opciones al dar tantos pasos (progresando y regresando) fue asimilar **Dirección única**, de Benjamin, a las **Memorias Sentimentales...** Todavía en movimientos de perdición, apareció un interesante comentario:

“Calle de dirección única lo hace prácticamente [redimir a la alegoría], y en el proceso transforma el significado de la redención. Se redime no el objeto alegórico, sino la práctica alegórica.”¹¹⁵

Revisar las **Memorias Sentimentales...** a la luz de esa práctica, en su estética vanguardista, delimitaría también la práctica fragmentaria. Es la materialidad vista como experiencia, acción sobre el lector, no sólo desde el punto de vista de los sentidos, sino de la actividad cognitiva. En relación con el largo estudio sobre la alegoría que el **Trauerspiel** de Benjamin significa.

Estética modernista de la representación. Del emblema. Actualización de la alegoría y actualización de la melancolía.

“El modo alegórico le permite volver visiblemente palpable la experiencia de un mundo fragmentado, en el que el pasaje del tiempo no significa progreso sino desintegración”¹¹⁶

Sería interesante el vínculo. Es imposible no deberle a tantas ideas la ilusión de

¹¹⁵ Buck-Morss, Susan: *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*. Madrid, Visor, 1989. p.35

creación.)

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Theodor W.: Prismas: la crítica de la cultura y la sociedad. Barcelona, Ariel, 1962
- Andrade, Oswald: Escritos antropófagos. Laera, Alejandra y Gonzalo Aguilar. Buenos Aires, Corregidor, 2001
- : *Memorias sentimentales de Juan Miramar*, en en Obra escogida, Caracas, Ayacucho, 1981
- Barthes, Roland: El placer del texto y Lección inaugural. Buenos Aires, S.XXI, 2003
- : La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía. Barcelona , Paidós, 1994
- : Roland Barthes por Roland Barthes. Caracas, Monte Ávila Editores
- Benjamin, Walter: Dirección única. Madrid, Alfaguara, 1988
- : "La Obra de Arte en la Época de su Reproductibilidad Técnica en Discursos Interrumpidos I. Buenos Aires, Taurus, 1986.
- : Poesía y capitalismo: Iluminaciones II. Madrid, Taurus, 1998
- Benveniste, Emil: *De la subjetividad en el lenguaje*, en Problemas de Lingüística General I. México, S. XXI, 1993
- Blanchot, Maurice: La escritura del desastre. Caracas, Monte Ávila Editores, 1990

Buck-Morss, Susan: Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes. Madrid, Visor, 1989

-----: Walter Benjamin: escritor revolucionario. Buenos Aires, Interzona, 2005

Déotte, Jean-Louis: Catástrofe y olvido: Las ruinas, Europa, el Museo. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 1998

Derrida, Jacques: Memorias para Paul de Man. Barcelona, Gedisa, 1998

Foucault, Michel: "EL pensamiento del afuera", en Entre filosofía y literatura. Barcelona, Paidós, 1999

Rodríguez Monegal, Emir: "Carnaval / Antropofagia / Parodia", en *Revista iberoamericana*, XLV, nº 108-109 (1979), pp. 401-412

Sontag, Susan: Sobre la fotografía. Buenos Aires, Alfaguara, 2006