



Universidad de Chile
Facultad de Filosofía y Humanidades
Departamento de Literatura

De la imagen del cuerpo al goce del texto

*Poesía y gestos **re**-venidos/vertidos*

Informe Final de Seminario de Grado
“Ideología Estética”
para optar al grado de Licenciado en
Lengua y Literatura Hispánica con Mención en Literatura.

Profesor Guía: Dr. David Wallace Cordero
Autor: Francisco A. Coveña Mejías

Año
2012

ÍNDICE

PRAPARACIÓN DEL TRAZO	5
PALABRAS POSEÍDAS	9
I. LA IMAGEN	
II. LA INTENCIÓN	
III. LO PARTIDO	
IV. EL GESTO	
CUERPO ENSAYADO	12
CUERPO POETIZADO	13
CUERPO GRÁVIDO	14
IMAGO MUNDI	18
EL ESPEJO, EL DOBLE	20
LA IMAGEN REVENIDA	23
GIRO	27
ALGUNA TENSIÓN SOCIAL	30
GESTOS DEL AFECTO	31
ESCRITURA SACRA (EL PACTO)	33
AQUELLO ES ESTO	36
DESEO, GOCE ¿Y EL TEXTO?	38
BENEVOLENCIA	38
EL TRAZO ORGÁSMICO	40
CRISIS DEL INSTINTO	41
LA VOZ Y EL ATRAZO	43

“Que se escriba, no *del* cuerpo, sino el cuerpo mismo. No la corporeidad sino el cuerpo. No los signos, las imágenes, las cifras del cuerpo, sino solamente el cuerpo. Eso fue, y sin duda ya no lo es, un programa de la modernidad.”

Jean-Luc Nancy
Corpus

“...usted quiere que ocurra algo, pero no ocurre nada, pues lo que le sucede al lenguaje no le sucede al discurso: lo que "ocurre", aquello que "se va", la fisura de los dos bordes, el intersticio del goce, se produce en el volumen de los lenguajes, en la enunciación y no en la continuación de los enunciados: no devorar, no tragar sino masticar, desmenuzar minuciosamente; para leer a los autores de hoy es necesario reencontrar el ocio de las antiguas lecturas: ser lectores aristocráticos.”

“Texto de placer: el que contenta, colma, da euforia; proviene de la cultura, no rompe con ella y está ligado a una práctica confortable de la lectura. Texto de goce: el que pone en estado de pérdida, desacomoda (tal vez incluso hasta una forma de aburrimiento), hace vacilar los fundamentos históricos, culturales, psicológicos del lector, la congruencia de sus gustos, de sus valores y de sus recuerdos, pone en crisis su relación con el lenguaje.”

“Todo escritor, dirá entonces: loco no puedo, sano no querría, sólo soy siendo neurótico. El texto que usted escribe debe probarme que me desea. Esa prueba existe: es la escritura. La escritura es esto: la ciencia de los goces del lenguaje, su kamasutra (de esta ciencia no hay más que un tratado: la escritura misma)”.

Roland Barthes

PREPARACIÓN DEL TRAZO

Dos de los propósitos que tiene la aventura dentro de un contexto de arrojito metatextual consiste, primero, en la reflexión constante en torno a sí misma y, luego, en cómo el Cuerpo de la Escritura se deshace y rehace en su motivación por pensarse en constante estado de creación, de nombramiento. Es así como los trazos se inscribirán, a medida que se reconstruyen y exploran en distintos espacios discursivos que como ensayo y abismamiento poético comprenderán una idea de cuerpo textual. Esto ocurre en un extremo con naturalidad ya que la situación que se presenta en constante estado de tensión se desdobra en posición anagramática en tanto lo escrito se desliza íntimamente por distintos grados de apertura que en tanto imagen o en tanto enigma tiene en sí mismas.

Antes de seguir, es necesario un poco de historia. Sabemos de la trayectoria ensayística latinoamericana consolidada en su primera modernidad, desde José Martí con su enaltecida *Nuestra América* año 1891, o José Enrique Rodó con *Ariel* en el año 1900, pasamos por Pedro Henríquez Ureña, Alfonso Reyes Ochoa, al peruano José Carlos Mariátegui y sus *7 Ensayos de Interpretación de la Realidad Peruana* de 1928, por Gabriela Mistral que destaca con *Recados para América*, publicado en el año 1978 pero escrito desde 1922, y Octavio Paz, en los que destacan en este aspecto *El laberinto de la soledad* de 1950 y *Los hijos del limo* de 1974, etc. etc. Todos estos escritos muestran un juicio crítico que valorizó acontecimientos sociales en pos de identificar y renovar la identidad autóctona, el espíritu y pensamiento latinoamericano, complejo y siempre en crisis, momento en que se lo mostró siempre “incompleto” y bastante herido. Esta conciencia crítica y pasional no estuvo exenta de una lucidez sensibilizadora que intentó proponer o evidenciar un nuevo orden o problemática, antes no divisada, que se encontraba sumergida en la experiencia latinoamericana, sin ser advertida. En este aspecto, el ímpetu escritural fue enfocado en un nivel de comprensión que se dirigía directamente hacia un otro, estableciendo para la escritura una especie de diálogo, impelida a mover o punzar en el lector, buscando por medio de la persuasión integrar una forma discursiva propia para reflexionar sobre los valores convenientes latinoamericanos y no dispuestos por calcos extranjeros, extraños.

Hoy en día, nuestro ensayo toma mucho de su tradición y es inconcebible sin figuras metonímicas que, desbordadas de inquietudes reflexivas, se combinan con el dominio de los discursos simbólicos desde su sospecha a su fe profunda en la razón, digamos, logocentrista¹. El ensayo se entrega a un nuevo libre examen, en conjunto a su forma alegórica, configurándose como función subalterna que conforma una estrategia de resistencia contra el poder hegemónico, provocando alguna que otra *tensión* en el medio de éste. Es éste aspecto revolucionario el que es representado en su constante iconoclasia², en la insurrección concentrada en preceder o suceder, desmitificar o ampliar el meta-relato que construye el Estado desde el poder.

Así, el género ensayístico moderno aunó una negación de una verdad histórica oficial con una forma característica, híbrida en esencia, que se desnuda o traviste en una nueva lucidez a través de un cuerpo fragmentado. Este fragmentarismo se puede entender bajo el reflejo de un pensamiento *partido* y/o quebrado, que de hecho lo es, y que es y fue considerado secundario e incluso insignificante para la jerarquía de los grandes sistemas, sobretodo, capitalistas. Sin embargo, esta fragmentariedad se explica según una noción ampliada con respecto al pensamiento occidental, oriental y latinoamericano, y que podemos *partirlo* desde su concepción etimológica³ basada en su dimensión productiva y de apertura

¹ Jacques Derrida argumenta en *De la Gramatología* que el primer término que configura el logos de un discurso común como valoración (por ejemplo en *el discurso sobre la escritura o la presencia sobre la ausencia o la identidad sobre la diferencia o la plenitud sobre el vacío, o el significado sobre la falta de significado, o la dominación sobre la sumisión, o la luminosidad sobre oscuridad*) está clásicamente concebido como original, auténtico y superior, mientras que el segundo es considerado secundario, derivativo e incluso "parásito". Derrida cree que para superar el pensamiento logocéntrico debemos pensarnos como "una relación con el otro", es decir, como un "ahora" manifestado como significado a través de nosotros que está siempre interconectado con varios significados a través del tiempo.

² Iconoclasta (del gr. «eikonoklástēs», rompedor de imágenes)

1 adj. y n. Se aplica a los *herejes que negaban el culto a las imágenes. × m. pl. Secta que formaron.

2 adj. y n. Se aplica a las personas propensas a destruir la fama o prestigio de las tenidas por sobresalientes o extraordinarias. × También, a las que rechazan los principios o normas establecidos. (Diccionario del uso del Español, María Moliner)

³ Según la Rae, *ensayo* significa entre otras cosas, *escrito en el cual un autor desarrolla sus ideas sin necesidad de mostrar el aparato erudito*. Sin embargo, *ensayo* viene del latín *exagium* que significó *peso* en el sentido de medida. Por otro lado, *examen* en castellano quiere decir *indagación y estudio que se hace acerca de las cualidades y circunstancias de una cosa o un hecho* (Rae), proveniente del latín que designó a una aguja de balanza. Esto no es extraño. Examen

aproximativa, de tentativa hacia un tema que hace de lo homogéneo, algo heterogéneo, y que siempre abierto, poseerá las posibles erratas, rectificaciones, barruntos o puntos de fuga que con otras aproximaciones no pretenderán un acabado, y mucho menos, alguna sistematización. Así, el ensayo se hace desumergir desde un adentro en una disposición explorativa, volcando la presencia de un cuerpo hacia un *otro*.



Decir y significar una palabra sólo es bordear su verdadero núcleo, de “real” esencia, ya que para expresar (representar) *dolor* sólo nos queda sentirlo. No basta con decir sufrimiento, o pérdida, o ausencia del objeto del deseo. No. Por tanto hacer significar a un Cuerpo se articulará en un ir y venir de cuerpo (de olores, caricias, miradas, voz, alimento, recuerdos, conciencia, peso, sexo, juventud, dureza, etc.) que no puede sino decir centrífugamente lo que puede ser cuerpo. Así, la palabra cuerpo es sólo un punto como significante, y existe en su enunciación en un inminente decir fracturado. El cuerpo es *como* una punta de grano, *como* un tono grave, *como* una patada en los testículos, siempre *como* un algo más.

Algo llama al fragmento, a la intersección e interrupción de los diferentes cuerpos para rodear al Cuerpo, *esta fractura de todo lenguaje donde el lenguaje toca el sentido*⁴.

proviene del verbo prefijado por *ex* (expulsión desde un interior), *agere*, quien le aporta su raíz. *Agere* es el verbo hacer, dando el resultado, *hacer cosas que salen desde un adentro*. Recordemos, *indagación*. Esta definición se puede relacionar directamente con las palabras latinas relacionadas a *exagium*; *exactio* quiere decir *expulsión* o *destierro*, *exacuo* *agudizar*, *afilar*, o *estimular*, *exagito* es *hostigar*, *perseguir*, *acosar*, *agitar* o *atormentar* y *exactum*, el cual significó, además de *medir*, *pesar*, *ajustar*, *juzgar*, *empujar* y *hacer salir*, *exigir* y *reclamar*. Otra asimilación asume considerar el ensayo como un tanteo, ya que *tantear* viene del *tantus* (tanto) latino, el cual se expresó en el contexto de las cantidades, en la medición de conjuntos, de aquí su conexión con *exagium*. Hoy, *tantear* es, según el diccionario de la lengua española Espasa-Calpe del año 2005, *reflexionar* e *intentar averiguar*. Así, *ensayar* tendrá las significaciones *escribir*, *indagar*, *perseguir*, *desenterrar* y *tantear*.

⁴ Nancy, Jean-Luc: *Corpus*. Traducido por Patricio Bulnes, Éditions Métailié, Paris, 2003, pág. 20.

Esta posición necesariamente se encuentra en un límite, en un punto de inflexión entre los géneros, entre las palabras que crecen en su propia enunciación. Son desde el vacío, este lugar otro que será el mismo límite, el mismo espacio de esta apertura que para los gestos representados, unidos a su intencionalidad, toquen al lector.

Entonces, el matiz del presente ensayo será un género de cuerpo animal, camaleónico, híbrido e intencionado, y su discurso se verá encauzado en torno a un diálogo consigo mismo que explorará el presente de enunciación no siempre presente o anticipatorio al cuerpo trazante. Se arroja el cuerpo íntimo, se expone desnudo, desvergonzado.

El diálogo intertextual se utiliza como un afluente de la reflexión y como un elemento recursivo que irá llenando de sustancia sus propios conceptos. El intertexto tanto como evocación, emulación, cita, recurso argumentativo o estético proporcionará al ensayo el sesgo interpretativo que apela a un llamamiento, desde un pensamiento que traduce la imagen/enigma y que posteriormente, al ser leído, se vuelve a traducir en un *movere* provocativo, en un *punctum*⁵ afectante en tanto puede recurrir al goce. Buen momento para entorpecernos con la estética clásica de Cicerón, ya que su celebre frase “*docere et delectare*”, junto con deleitar, asociado al gusto desarrollado por una educación estética del siglo XVIII, y con *sacudir* a través de la *voluptas*⁶, nos recuerda que la *provocación* del discurso, el cual como pez torpedo remece a su víctima con un pequeño golpe. Así, la escritura hace trampas a la lengua la cual dota de un poder anagramático a la retórica lógica desviando los significados por su significante. Es así, como el ensayo se contamina

⁵ “Esta vez no soy yo quien va a buscarlo... es él quien sale de la escena como una flecha y viene a punzarme. En latín existe una palabra para designar esta herida, este pinchazo, esta marca hecha por un instrumento puntiagudo; esta palabra me iría tanto mejor cuanto remite también a la idea de puntuación y que las fotos de que hablo están en efecto como puntuadas, a veces incluso moteadas por estos puntos sensibles; precisamente esas marcas, esas heridas, son puntos... El *punctum* de una foto es ese azar que en ella *me despunta* (pero también me lastima, me punza)” R. Barthes: La cámara lúcida. Pág. 65.

⁶ El deleite, goce o satisfacción. *Voluptate legere aliquid*: leer algo con complacencia.

e infecta con las dimensiones que tensionan el discurso en su inter-relación textual y contextual, sus virus anagramáticos.

PALABRAS POSEÍDAS

Sólo faltan las palabras que vendrán desde un allá, desde el virus intertextual, para crear en un nuevo y propio cuerpo sus propias ramificaciones. Estos nuevos brazos darán algún sentido a una parte del cuerpo, y que en figura de conceptos revendrán una y otra vez para la profundización del mismo; conceptos que dan la primera forma que explorará las diferentes dimensiones de la creación escritural y que fomentarán una comprensión ramificada del decir, la creación de su propia voz.

I. LA IMAGEN

Sabemos que la *imagen* se encuentra en relación inmediata a la mirada, y también con aquella sensación de una instantánea temporalidad en tanto nos sorprende en el acontecimiento, descubriéndose en lo que llamamos curiosidad. La afección por las vistas es una dimensión del hombre “posmoderno” que sin duda ha heredado primero desde ese mirón ficticio que está en la base de las imágenes pictóricas modernas⁷ y que luego, por su condición virtual, en tanto es constantemente invadido por nuevos códigos, símbolos, afiches, imágenes en general, caracterizarán lo que hemos llamado como sujeto semiósico⁸.

Es aquí en donde la mirada se convierte en una presencia implícita o explícita de un sujeto mirante, un posible *voyeur*, ya que la imagen se funda en la complacencia de la mirada y no busca su recursividad, ya que lo que realmente busca no es su participación sino el descubrimiento, el develamiento de alguno de estos gestos. Es el deleite que provoca la imagen la que se satisface en esta acción; en esta contemplación que gusta de los objetos o movimientos que le son propios a él mismo, y próximos aquél en el hecho de constituir una ausencia que completa su realidad.

⁷ Valeriano Bozal: *El gusto*. Madrid, Visor, 1999. pp. 39 – 41.

⁸ Humberto Eco: *De los espejos y otros ensayos*, traducción de Cárdenas Moyano, Editorial Lumen.

El mirón, luego trazador, es un espectador, un asistente, un narrador que con sólo ver encuentra sus nuevas formulas contemplativas. Así, el gusto de este mirón curiosear a través de los gestos que ve, y que luego traduce y ofrece a otros para que el mismo gusto por la reflexión de aquella contemplación se lleve a un *otro* lugar.

II. LA INTENCIÓN

Intentio significó para los latinos *tensión* y *aplicación* en el sentido de hacer un esfuerzo con el pensamiento, y de aquí también, *cogitationem*⁹, *atención*. Esta acción voluntaria nombra una tensión interior (*intus tensio*) de cada ser por empujar alguna imagen para ser comunicada. Intención, tiene también la equivalencia etimológica y semántica con *intensidad* e *intentar*, es decir, con *tantear en tensión intensamente*: Intende animun in aliquid¹⁰, intende animo aliquid¹¹.

III. LO PARTIDO

La palabra *partir* la consideraremos desde su anfibología ya que en tanto *divide*, también *comienza*. Rompe, saca, separa y reparte, como también nace, procede y se pone en camino. Partir toma también el lugar de alguna *base* o de algún *desde*. Ya a *partir* de estas reflexiones podemos indicar que como verbo transitivo, *partir*, se utiliza como estancamiento, suspensión o quiebre, y que como intransitivo funciona como *marcha*, comienzo y desarrollo, así, en conjunto, también como decisión (por su *marcha* o *comienzo*) “intencionada” (por su quiebre o caída), es decir, estado colocado en tensión.

No sólo así. El cuerpo mismo puede ser significado desde lo *partido* en tanto su inminente movimiento podemos considerarlo como una gran caída, algo que constantemente comienza pero que a la vez nos deja expuestos a su presencia en una constante caída. Es decir, siempre comenzamos a la vez que arriesgamos un acto, un gesto que no podemos pensar y que actúa como si tuviera vida propia, como si viniera de otro lugar, como si inevitablemente tuviéramos que caer para

⁹ *Cogitationem de aliqua re suscipere* quiere decir *ponerse a reflexionar sobre algo*.

¹⁰ “Presta atención a esto”.

¹¹ “Proponte algo”.

poder partir. Próximo a encontrar el gesto, el cuerpo está en la condición de su propia separación, de su propia dislocación. Es el cuerpo que deja su sitio para dejar eso de *aquí*, en un *allí*, llevándose su espacio y atrincherándose en uno nuevo; abre así su exposición en una nueva intimidad. Así, la *partida* existe como una separación de esta instancia en que su presencia, considerada aquí como un lugar de su autenticidad, de alguna apertura de su sentido, se ve expuesta, escrita (excrita), desde el cuerpo, desde su intimidad; cosa que no quiere decir que sea arrancada o sacada al exterior en tanto se ve, sino que es la misma exposición lo que revela el sí mismo, el sentido de su traducción, de su traducción puesta en escena.

IV. EL GESTO

Gestus significó en el latín medieval *ademán*, *movimiento* y *expresión*, y como verbo (*gerere*) *traer* y *llevar a cabo*. Es decir, el gesto se *carga* y de pronto se lleva a cabo, y para que complete su presencia, necesita ser percibido, leído; necesita de un otro, de un espectador. La acción de este ademán provoca una sorpresa a la mirada, la cual nota un carácter, un semblante, el aspecto y la apariencia del suceso, claro, porque se nos aparece¹². Así, el gesto puede ser considerado como una *marca* o una *huella* que encontramos en la singularidad de un camino, y que en la imagen cotidiana naturalmente se muestra fugaz. Llamaremos gesto entonces en un principio a todo aquello que deja una huella, que se manifiesta sorpresivamente y que generalmente permanece inexpresado en todo acto de expresión, pero que hace posible esta misma expresión en la medida en que instaura en ella un vacío central; una nada que completa su realidad y que impele ser traducida, expresada.

Así, el lugar o mejor dicho el tener lugar de la poesía no la encontraremos ni en el autor, ni el texto, ni en el lector, sino que en algo que está en un intermedio, en el umbral de los lenguajes, de las palabras, de los hechos, justamente, en esto que hemos llamado *gestos*. Es aquí donde el autor y el lector se ponen en juego y a la

¹² Miremos sinónimos de aparecer: surgir, manifestarse, encontrar, emerger, dejarse ver (generalmente de forma inesperada; ¿no es esta una definición de la sorpresa?) y brotar.

vez, infinitamente se retraen. Según Agamben, *el autor no es otra cosa que el testigo, el garante de su propia falta en la obra en la cual ha sido jugado; y el lector no puede sino asumir la tarea de ese testimonio, no puede sino hacerse él mismo garante de su propio jugar a faltarse*¹³. Es el juego de una presencia ausente, que capta, traduce y se esfuma, convirtiendo al sujeto autor en un fantasma invisible, y convirtiendo al lector en esta misma ausencia, que si es cómplice, se sorprenderá con esta traducción de lo que consideramos por “real”.

CUERPO ENSAYADO

Al ensayo lo infectamos de otros lenguajes, es decir, de otros cuerpos. La escritura en sí misma va tomando figura, y como cuerpo, se escribe no *desde* el cuerpo, sino *con* el cuerpo. Y si el ensayo mueve es porque toca, y si toca es porque *corporéa*. Entonces ¿qué es lo que toca? sin duda, otro cuerpo, y ¿cómo es que la mano traza para poder tocar? Dice Nancy, *cuando escribo, esta mano ajena ya se ha deslizado en mi mano que escribe*¹⁴, por lo que sin caer en las manos tramposas de la técnica o de una cierta ciencia del método escritural, diremos en principio que esta pregunta no tiene respuesta ya que responderla significaría dar a la escritura una significación de cuerpo, directa o indirectamente, es decir, como ausencia o como presencia y no como cuerpo mismo.

ρ

Si el “buen” escribir toma cuerpo¹⁵, tocar ocurre todo el tiempo en la escritura y su lectura. Escribir quiere exponer un gesto para *tocar* el *sentido*¹⁶. Y es la retención de la imagen precisa que trasporta el profundo y sencillo decir de nuestro límite el

¹³ Agamben, Giorgio: Profanaciones. Traducción Flavia Costa y Edgardo Castro. 2005. Adriana Hidalgo editora S.A. (Argentina). Pág. 93.

¹⁴ Nancy, Jean-Luc: *Corpus*. Traducido por Patricio Bulnes, Éditions Métailié, Paris, 2003, pág. 18.

¹⁵ Pronto hablaremos de estética.

¹⁶ *Ibíd.*

que muestra el extremo de las palabras que tocan con su incorporalidad el *sentido* haciéndolo un toque.

ρ

Quien escribe no puede tocar en el sentido de agarramiento o de captura, como si de algún modo fuera a apoderarse de algo de él, sino que más bien lo que toca es el mismo modo de dirigirse, del enviarse en un toque, desde un afuera para llegar a un otro. Escribimos desde un afuera para exponer el ser, accediendo a nosotros mismos desde lo que no somos, es decir, en tanto que soy para mí mismo un afuera, un desconocido que (se) escribe. Mi cuerpo está como en un afuera (desde el pensamiento), y el esfuerzo por tocarlo es siempre desde un afuera y no desde adentro. No es posible tocar aquella interioridad primera sin ese yo que esté en la exterioridad para poder tocarse. Expuesto a tocarse, expuesto a tocar(te).

ρ

Si a la salud puede llamársele *silenciamiento* de los órganos es porque del silencio sale una verdadera intimidad, que no siempre está ahí, pero que cuando se siente, de alguna manera nos hace unos desconocidos ante nosotros mismos, y como si estuviéramos en un afuera, cambiamos, temperamos un nuevo ser, un cuerpo único con una voz siempre distinta. Es decir, existe un espacio saludable para encontrar esa palabra que rescate al gesto; este es, la soledad, la intimidad del silencio, el cual nos desplaza de nuestro común actuar y pensar ya que creamos “algo” nuevo, no sólo en las palabras, sino también en nuestro ser. Por lo tanto en toque, su toque, viene a serle retirado, dejando un espacio, un aparte, un nuevo puesto dispuesto para *partir*. Lo que adviene es un extraño, un contacto extraño con el cuerpo hecho letra, de una letra hecha cuerpo. Escribir es dirigirse, partir a lo que nos separa, a lo que nos hace extraños cuando dejamos ese antiguo lugar en una caída.

ρ

Desde el cuerpo del texto me dirijo a mi¹⁷ cuerpo, en donde los gestos de la escritura serán enviados a otros cuerpos “sintientes”. Mi cuerpo se convierte de repente en extraño a mí, es expropiado, el extraño de un allá que lejos (pues me es extraño) sin embargo está aquí. Es un aquí y un allá, un cuerpo escrito y separado, abierto y cortado, dirigiéndose de un allí lejos en el aquí mismo de su enunciación. Así, la escritura se escribe con el cuerpo que tenemos pero que en alguna medida no somos. De aquí, dice Nancy, *que no sea posible escribir “al” cuerpo, o escribir “el” cuerpo, sin rupturas, cambios de parecer, discontinuidades, ni tampoco inconsecuencias, contradicciones, desviaciones dentro del discurso mismo*¹⁸.

CUERPO POETIZADO

A la palabra *poesía* la entenderemos bajo el alero autosuficiente del conocimiento, del poder, del abandono y la contemplación. La poesía, en principio, es algo volátil, que está, y que debe ser percibida. Sin cuerpo, toca los momentos, los sentimientos y las sensaciones, y sin embargo aún no tiene forma. ¿Dónde es que encuentra esta forma sino en el Arte? No lo sé. Sin embargo, esta pregunta no nos es atingente por ahora, porque lo que realmente debe importarnos, es decir qué representa la palabra *poesía*¹⁹ en su contacto con el hombre. En primer lugar, al momento poético lo definiremos como el modo de habitar el espacio en una disposición creativa del lenguaje, en esa disposición inaugural, el gesto inaugural, en donde este vínculo originario del hombre con el mundo, mediado a través del lenguaje, hace erguir mundos posibles que dan sentido a la “cosa”, a esa cosa que antes estaba oculta y que a través de esta disposición llenamos de *sentido*. La paradoja es justamente esta: No hay un desocultamiento que no sea otra cosa que el *sentido*, esta es la *aletheia*. Sin embargo, nunca hubo algo de tras de eso, como si tuvieran un velo, ya que detrás de eso no había nada, ya que lo que desocultamos es lo que

¹⁷ Digo mi cuerpo, pero también es el tuyo. Aquí y a continuación, la primera persona es un rasgo de estilo conveniente.

¹⁸ Ídem. Pág. 19.

¹⁹ Aparte de considerarla en su uso común como una capacidad expresiva, estética, de sensibilidad y encanto que tiene una obra, o persona, o imagen, etc. como en el ejemplo: *Mira! Qué paisaje más lleno de poesía.*

creamos desde la disposición inaugural. Es decir, en la cosa no había otra cosa que la cosa... esa "otra" cosa que la cosa, se la ha puesto el lenguaje del hombre en la disposición mitopoiética conectada a un gran sentir, a un ronroneo en donde el mundo te comunica la música, el ritmo, el trazo de la danza que se traduce en un eco profundo por un perseguir decir, y que de cierta manera, corresponde a una cualidad de los objetos, de los paisajes o de los gestos y que, de alguna manera, nos tocan, suspendiéndonos contemplativamente o hiriéndonos el cuerpo con su toque²⁰. La poesía también tiene un cuerpo, esta vez, in-corporal ya que en su ejercicio espiritual existe un método de liberación catártica desde nuestro interior. Y se revela un mundo, y se crea otro. El decir aísla, pero también aúna, es una invitación de la aventura, la inspiración y respiración, también, como cuerpo, ejercicio muscular. En fin, la poesía toca tanto a la experiencia como al sentimiento, a la emoción, a la intuición o al pensamiento no dirigido. Sin embargo, la poesía pide forma, pide un cuerpo.

δ

Según M. Heidegger y esta reflexión, el arte deviene en obra tal como el ensayo deviene en cuerpo, o la poesía en poema, entregándonos una verdad o sentido en donde el *mundo* y la *tierra* formarán parte de la revelación. Gracias al mundo circundante de lo que puede ser una obra y al plano remisional al cual refiere (unos zapatos, la imagen, la seducción, el cuerpo), la obra revela, desoculta, abriendo algo

²⁰ "Reconocemos a la "cosa como símbolo", como "signo", y por ello únicamente el qué de la cosa se muestra en su "sentido"; a tu decir: "no hay en la cosa más cosa que la cosa" (sentido fenomenológico del Fenómeno). Sin embargo, inversamente el sentido supone a la cosa, y no es que el mundo esté vacío y el poeta lo llene de sentido. El sentido también le pertenece de algún modo a la cosa, y por ello es "cosa verdadera". Al decir de Tristán Tzara "la poesía está en las cosas". Y por ello el mundo se les presentaba a los griegos como "mundo verdadero", cismundano, seguro, cierto, "duradero" (lo que dura, lo hace porque acaba). Tragedia entonces, la de saber que las cosas mueren. Pero no su sentido. Aunque, precisemos, no es que el sentido sea algo que le pertenezca a las cosas como una propiedad cerrada, tampoco lo inventa el hombre y lo injerta a la cosa, insípida entonces, al modo de la prótesis. No. No está ni adentro, ni afuera. La unidad mínima de la realidad es el Sentido. El hombre habita "en-medio-del-mundo", no presencia su surgimiento y tampoco su fin (amén de tranquilidad. No basta con la escatología). El sentido se le presenta como algo previo en cada caso, y, por igual, es él el que en una disposición originaria sale al encuentro (quizá para nosotros, aunque no sé para los griegos), al modo de una promesa, de dicho sentido, que ya no puede ser él mismo. Lo creativo de la poesía no es una operación ni en la conciencia subjetiva ni en las "cosas del mundo", lo creativo en ella es el "disponerse original" a esa "cosa que no es otra cosa que ella misma". Juan Carlos Vergara.

del mundo que se sustenta en una tierra que como naturaleza generalmente se nos cierra a nuestra comprensión, convirtiéndola esencialmente en un enigma, dice Heidegger: “*La obra pertenece como obra únicamente al ámbito que se abre (inaugura) por ella misma. Porque el ser-obra de la obra esencia y esencia sólo en tal apertura.*”²¹ Es así como la obra nos mostrará una superposición de planos, en donde el ser cuerpo del cuerpo²² llegará a su propia desocultación. Así, podremos “ver” la esencia del cuerpo, lo que en verdad es, la esencia del arte que se muestra en la verdad de lo siente, apareciéndonos el ser de lo siente y del cuerpo convertido en un objeto real para su sentido. La obra de arte hace participar al *mundo* y la *tierra* para formar una posible unidad contradictoria tocada por la poesía. Acudiendo como antagonistas, el mundo se funda en la tierra y la tierra atraviesa al mundo: “*El mundo trata en su reposar-sobre la tierra de sobrepasar a ésta. No tolera, en cuanto lo que se abre, nada cerrado. Pero la tierra, en cuanto entrañante, tiende a incluir y retener en sí en cada caso al mundo.*”²³ La obra de arte nos mostrará un mundo y nos pondrá frente a sí a la tierra, tierra que en su autonomía constante a cerrarse, alzará al mundo no logrando privarse de lo abierto del mundo. Mundo y tierra, serán conceptos que se relacionan con la verdad de lo siente y que se muestran cuando resplandece el sentido y cuando la tierra se muestra, al mismo tiempo, en su apertura y cerrazón.

δ

Se pretende en la apertura de esta obra, que el mundo resplandezca en los sesgos esenciales que conforman nuestro existir, habitar y sentir en tanto *Dasein* y decisión. Una decisión planteada en un modo de *habitar*, que brota desde la tierra, pues toda decisión es posibilitada desde la inseguridad, desde un arrojamiento, oculto y no dominado, una aventura de cada siente en tanto que se cierra. Finalmente, la esencia del ser-obra se le atribuye a uno de los modos de verdad, en cómo se desocultaría una verdad, esta es, la belleza.

²¹ Heidegger, Martín: *Arte y poesía*. 1958. Traducción de Samuel Ramos. Fondo de cultura económica.

²² Útil del útil diría Heidegger.

²³ Ídem. Pág. 44.

La poesía ya tiene un cuerpo, se *parte* la obra.

CUERPO GRAVIDO

Un paso antes de una escritura hechizada, Atlas carga con las ideas e impresiones²⁴ temperadas que inician el pacto textual: se *parte* una obra. Y si bien se propone dar testimonio de su individualidad se encuentra de pronto irremediablemente frente a la aporía²⁵, a lo innominable de todo un mundo que le es un fuera de sí mismo, ajeno y también cercano, funámbulo entre fragmentos que espejean el cosmos y lo vivido, se sitúa en *relación y tensión* con el presente y su propio espectro.

Observa y fantasea imágenes en su modo de mirar, después toma parte de algunas relaciones verbales desarrollando sus potencias intuitivas y expresivas, y de aquí que su relación con el presente se encuentre en un (aparente) estado transparente en donde su afinidad con aquello, lo “real”, se vislumbra como algo fútil, efímero y casi siempre de cómoda interpretación. Y piensa: aunque a algunos toda una vida les (a)parece comprensible a través de un (in)cierto *logos*, sé que el ser se me oculta, naturaleza que reclama siempre permanecer bella y enigmática. Existe un goce por el lenguaje que habita en el misterio. Todo pesa, el cuerpo lo carga.

²⁴La diferencia entre *impresiones* e *ideas* las entenderé desde Hume quien reduce todas las percepciones de la mente humana a estos dos conceptos. La diferencia entre ambos consiste en los grados de fuerza y vivacidad con que inciden sobre la mente y sobre cómo se abrirían camino en nuestro pensamiento o conciencia hacia una acción “real”. Así, las percepciones que entran con mayor fuerza y violencia las denominaremos impresiones; e incluyo bajo esta denominación nuestras sensaciones, pasiones y emociones. Por este lado, la intensidad de las impresiones tienen más fuerza y vivacidad que las ideas, las cuales entenderemos como imágenes “débiles” de las impresiones, como cuando pensamos y/o razonamos. “*Tratado de la Naturaleza Humana*” I, 1, 1.

²⁵Si nos adentramos en los escritos griegos originales (*Platón, Menón-80c7*) nos encontraremos con la palabra **aporón** que es traducida generalmente por *problematizado*. **Aporón** procede del griego **aporía** (de a, sin, y poros, salida) significando, entre otras cosas, en sentido propio, dificultad para salir; en sentido figurado, duda, problema sin solución.

IMAGO MUNDI

Cómo es que Atlas *comprende* el mundo en *relación* con él: seguro piensa con signos, símbolos y metonimias, y aún más, de manera alegórica y mítica, develando que todo lo que construye ese “algo” participa directamente con el mismo instante vivido. Así entonces, todos los sistemas verbales son interpretantes semióticos en una *imagen* vivida en constante movimiento²⁶.

Vamos entonces por la Imagen. Existen distintas y variadas significaciones para su sentido, así, debemos recordarla como *representación* de un objeto o de una idea en un dibujo, escultura, pintura, poema, o como imagen mental, imagen en movimiento, imagen especular, frase, de todo aquí, considerada figura real que evocamos o figura irreal que imaginamos. La imagen es también el *aspecto* de un paisaje o de un objeto (in)animado. Por ejemplo, en la frase “los actores cuidan mucho de la imagen”, la palabra imagen es considerada como un respeto por una estética que se producirá ante la mirada de un espectador, también como un pensamiento *sobre*, alrededor *de*, siempre en actitud de estimación o respeto hacia una cosa o persona, una idea o una ocasión, incluso, en este ejemplo, como intención de proporcionar goce o placer del arte.

Ψ

²⁶ Nos es imperante perfilar conceptualmente esta idea, ya que la imagen en movimiento será un lugar recurrente de nuestras reflexiones. Siguiendo las ideas de Gilles Deleuze en *La imagen-movimiento*, diremos que el movimiento es un estado de presente puro, un acto de recorrer. Este momento es por sí indivisible, o bien, no se puede dividir sin cambiarlo de naturaleza. También podemos considerarlo como una dialéctica de las formas, o sea, como un paso regulado de una forma tras otra, es decir, como un orden de las *poses* o de los instantes privilegiados, como en una danza. Estos instantes privilegiados pueden ser cualquiera, lo que sucede, simplemente, es que el instante cualquiera puede ser regular o singular, ordinario o señalado, dependiendo en este sentido del lector. Es también definido como un *corte móvil* de la duración, es decir, del Todo o de un todo. Así se nos expresa algo aún más profundo: la imagen movimiento es un cambio en la duración o en el todo. Que la duración sea cambio forma parte de su propia definición: ella cambia y no cesa de cambiar. Es la materia la que se mueve, pero no cambia, sin embargo la duración muta. Ahora bien, el movimiento expresa un cambio en la duración o en el todo, por tanto puede ser una *traslación*, suponiendo una diferencia de potencial que se propone calmar. Cuando Aquiles pasa a la tortuga, si es que la pasa, lo que cambia es el estado del todo que comprendía a la tortuga, a Aquiles y a la distancia entre ambos. El movimiento siempre remite a un cambio total. Y lo mismo sucede en el caso de los cuerpos: la caída de uno supone otro que lo atrae expresándose un cambio en el todo que los comprende a ambos. Finalmente, el movimiento se establece entre los cortes móviles e inmóviles de las imágenes y expresa el cambio del todo en relación con los objetos; él mismo es corte móvil de la duración.

La palabra imagen cobra principal interés en el terruño de la pisque, y que su relación directa con el exterior sean los ojos, la mirada, nos indica que debemos pensar en la interdependencia entre el referente²⁷ y el sentido subjetivo que se le entrega *a y en su intención*. Ver la imagen de una imagen es “tocar”, “tocándome” perceptivamente, reclama representación y alguna interpretación mental. Esta misma representación combina fácilmente contradicciones y diferencias, enfrentando y/o aliando términos sólo en apariencia irreconciliables, sometiendo a una cierta unidad la pluralidad de lo real.

Ψ

Siguiendo a Lihn²⁸, la pasión por la imagen convoca una especie de perversidad en tanto el mirar sin ser visto, y en el límite de serlo, sustituye al sujeto por un *fantasma* de carne y hueso en una pura ausencia interpretativa. Al contrario de la mirada transitiva en tanto instauro su relación y participación en torno al acto, a las pasiones o las ideas, la mirada intransitiva contempla *sólo* aquellas imágenes, haciendo evasiva e invisible esta mirada “vacía” y distanciada, convirtiendo el espacio en un simulacro, en un espectáculo que retiene de la vida eso que lo hace ser un objeto de autoerotismo.

*La mirada como espejo de nada y a la vez registro, y no dilucidación, de las condensaciones de la ambigüedad*²⁹.

Sin embargo, esta mirada, o punto ciego, logra captar un duplicado “vacío” de lo “real”, convirtiendo la imagen concreta en gestos de lo que ve, traduciendo justamente lo que pasa, lo que ocurre. Así, la pregunta del mirón trata sobre cómo es que miramos o nos referimos al mundo del aquí y el ahora. Nos excita ser fantasmas, espías y perseguidores de los gestos; sin embargo, se necesita de un medio para traducir esta ausencia que desvista aquello que nos devuelve la mirada,

²⁷ El contenido, el blanco, aquello fotografiado, el pequeño simulacro, el *spectrum* barthesiano, el espectáculo.

²⁸ En: Enrique Lihn: *Textos sobre arte. El voyeur*. Santiago, Ediciones Universidad Diego Portales, 2008. pp. 365 – 367. Texto datado en diciembre de 1981 y publicado en el díptico de la exposición de Óscar Gacitúa, Galería del Cerro, Santiago, agosto – septiembre de 1982.

²⁹ Ídem. Pág. 366.

aquello agresivo del mundo en su ya común ceguera funcional. Así, el mirón es nuestro cómplice, un juez imponente, antipatizante de lo que se vive allí afuera, esto es, lo que simplemente vive.

η

El énfasis de la relación que se establece entre la imagen y la tensión escritural se soporta por un lenguaje que naturalmente se va desfigurando soportando un imposible verosímil. Se escribe corriendo, deslizándose y sumergiendo letras, en la micro, llenándolas de pinceladas y de una posible impresión. Y cae el autor sobre un gesto, o de otro modo, el gesto cae sobre el autor deslizándose el texto como serpientes cazadoras tras el lector.

EL ESPEJO, EL DOBLE

Partamos la imagen pensando³⁰ en un espejo³¹. La apariencia de esta nos enseña lo “real” traduciéndose en una no-dimensionalidad. Desprovista de toda su dimensión pone en evidencia su insustancialidad en donde la metáfora se nos aparece como la

³⁰ El acto mismo del pensar es un simple pensar por el pensar: tantear, entendiéndolo como un procedimiento de imágenes que fluyen en los procesos psicológicos racionales y subjetivos de la mente.

³¹ Cabe decir que el espejo como signo o simplemente como imagen refleja presenta complicaciones conceptuales las cuales quisiera señalar. Desde Lacan se sugiere que la percepción y la experiencia especular van a la par dejando atrás y anulando la pregunta por sobre quién fundaría la relación entre la percepción y la semiosis. La semiosis la entenderemos por tanto, similar a Umberto Eco en su ensayo *De los espejos*, como el fenómeno típico del ser humano por el que entran en juego uno o los signos, su objeto o contenido, el blanco, y su interpretación. Esta tríada será pronto puesta en juego con la relación aún más general (lo Real/Imaginario/Simbólico) en donde el espejo representaría el fenómeno-umbral que marca los límites entre el imaginario y lo simbólico. Es decir, considerando las primeras experiencias especulares de cualquiera de nosotros con origen pleno en el imaginario de cada una de estas experiencias, aquí es donde comienza su re-construcción mental a partir de la matriz simbólica del mundo que entrena al sujeto para (re)conocer el objeto, o la emoción, etc. para lograr (re)afirmarse en el ejercicio para un sujeto sujeto *en lo universal*. Así, el yo entraría, restituiría, reafirmaría, a su forma primordial de lenguaje, mostrando un viraje del yo especular a un yo social. Es ésta restitución lo que, según Eco, puede ser propia a cualquier proceso semiótico, incluso aunque no sea verbal. Seamos aún más claros; pensemos la ocasión cuando especulamos ante un sonido, ruido en principio sin un enlace directo de sentido; el principio simbólico manifestaría las posibles soluciones que nuestra mente requiere para, con suerte, pronto descubrirlo. Así, el momento en que se perfila el viraje del yo especular en yo social podemos asociarlo al espejo, objeto de encrucijada estructural, fenómeno que funciona como umbral, reflejo, o restitución.

figura de esta imagen que describe el mundo, lo muestra. Esto es *como* aquello. Así, los objetos o las sustancias que se reflejan, incalculables desde el espectro del observador, inevitablemente consiguen una interpretación contextual. (Y cualquier imagen que presente un contrario, una alarma, atenta contra los fundamentos de nuestro común pensar, ya que el mirar en el reflejo algo que no forma parte de nuestro mundo, nos parece extraño, muchas veces, ominoso)³². Los objetos, así, reflejados (traducidos) por el espejo (o la mente), no pueden ser considerados meras sustancias, ya que esconden en su relación física y mental todo un misterio. Y por más que la física haya intentado “demostrar” el funcionamiento de lo real a través de paradigmas cuánticos y fuerzas deformantes del tiempo y el espacio, conviviendo con probabilidades atómicas y con aquella materia oscura que impulsa a los astros a desplazarse unos de otros contradiciendo a la profunda gravedad, este misterio aún queda lejos de ser resuelto. Por otro lado, intentando develar y corporeizar espiritualmente esta noción, se han llenado múltiples libros de alquimia por siglos, entregando una mirada mística hacia la poesía, la inspiración o el ritmo: el “*ritmo, rythmos, no significa, entre tanto, flujo (río) y fluir, sino el quicio. El ritmo es lo reposante, que enquicia el movimiento del danzar y el cantar y lo deja, así, reposar en sí*”³³, todo hacia la *absoluta* imagen, la posible revelación poética, y feliz de los bienaventurados, el salto a la otra orilla para contemplar trascendentes imágenes:

El misterioso velado
de un ruido ronco
que sin tener en cuenta
es una sílaba impenetrable
suavemente por el cabello
sobrio y de piedras
en tu mundo de árboles
un espectro incalculable

³² Como en *Donnie Darko* (película escrita y dirigida por Richard Kelly en el año 2001.): sorprende e inquieta terriblemente ver este objeto que no pertenece, que no encuentra su hábitat natural. Así, un televisor sin enchufes en el cuarto de baño es raro, familiar y a la vez extraño, insólito y grotesco quizás. Y no preguntémonos por la cabeza de conejo que de repente ocupa el lugar de nuestro rostro.

³³ Heidegger, *Das Wort*, en *Unterwegs zur Sprache*, 1971, pág. 230.

*“La magia de los espejos consiste en que su extensividad-intrusividad, no sólo nos permite mirar mejor el mundo, sino también mirarnos a nosotros mismos tal como nos ven los demás: se trata de una experiencia única y la especie no conoce otras semejantes.”*³⁴

Volvamos al espejo. Esta imagen completamente insustancial hace coincidir su espectro con su especie sustancial, virtualizando su representación³⁵. Así, su continua génesis de ser-imagen abre un misterio al asomar su presencia-ausencia en la capacidad de ocultamiento y develamiento del mundo al que se le expone. Entonces, aunque el reflejo registre lo que incide en él tal como en él incide, existe en él una distancia entre el objeto y su propia imagen manteniendo en suspenso su propia identificación ya que no puede ser más que su propia esencia, a la vez que su espectro, su doble sin sustancia, un cuerpo sin órganos. Y pongámonos frente al espejo y observemos nuestro propio rostro. Esta mirada que generalmente se haya oculta para nosotros mismos en su cotidianeidad, ¿no constituye una mirada única que desnuda nuestra propia imagen de sí? Quizás sí, ya que puede parecer que nos cueste saberla nuestra justamente cuando continuamente nos desconocemos a sí mismos considerándonos otro. De otro modo, existe esta distancia entre nosotros y nuestra propia imagen la cual mantiene en suspenso nuestra identificación, ¿soy yo esta imagen? ¿de mí qué gestos hay en esta clara superficie? ¿poco? Mirarse es no poder encontrar ese algo de yo que resuena en mi ausencia. En cambio, sí desconociéndonos, nos identificáramos con la imagen, ¿no significaría pensar en la inmutabilidad del yo?, y peor aún, ¿no dejaríamos sin energía a nuestro propio amor? En efecto, pienso que cuando amamos, es justamente ahí cuando la imagen se desafía constantemente entre ese vaivén del carácter y la sorpresa, entre la creatividad y la reversibilización. Si nos identificáramos plenamente con nuestra u otra imagen corremos el riesgo de calar en el tipo de angustia en la cual soy *para los otros y/o para mí parte de eso*, aquello definido y marcado por el símbolo.

³⁴ Eco, Humberto: *De los espejos y otros ensayos*, traducción de Cárdenas Moyano, Editorial Lumen, 1985.

³⁵ No olvidemos la posible ilusión de ser-imagen. A veces, confundimos la imagen como por ejemplo cuando atribuimos cuerpo a las sombras, o al *ver* linternas en vez de luciérnagas, y más próximo a la especulación (en sentido especulativo), cuando atribuimos importancia a cosas que no la tienen, o incluso, cuando nos preocupamos de peligros o amenazas que son más imaginarios que “reales”.

LA IMAGEN REVENIDA

La imagen sigue siendo significativa y promete comprensión. Podemos llamarla intención percibida. Y cuando entre la sorpresa y la contemplación suspendemos la mirada ante aquella imagen en movimiento, reconocemos el gesto, la manera de ser que se muestra en su solapado y profundo decir. La imagen ya no es cualquiera, es *mí* imagen, mí profundo interés por captar al otro. Fue del otro y ahora es mía. Imagen no esperada, que surge, sorprende, hace del sentido un toque, otra acción.

σ

El presente constituye alguna verdad en tanto las cosas ocurren, encontrándose continuamente relacionado al sentido o a la interpretación que se le otorge. Sigamos a la imagen y a su significante³⁶, el referente³⁷, hacía su sentir: esta verdad del presente se traduce como una emoción oculta, no pudiendo ser simbólica; es una constante, y no continua fascinación, en tanto encanta y también engaña, y en tanto es percibida y atravesada por nuestra propio sentir. Es lo innominable del sentir, que por su esfuerzo interpretativo, llama a la especulación o impresión de ser lo que fue. Especulamos sobre el pasado, entonces, qué fue del presente. Sin duda, un enigma, una pura sensación de abismo de nuestro cuerpo y su identidad que va por delante del pensamiento.

- el presente sólo existe cuando somos capaces de significar los sucesos.
- así es.
- ¿pudiendo entonces "padecer" como experimentación pura y por esto "atravesada por nuestro propio sentir"?
- ?
- sin embargo, eso me deja algo extraño. Por una parte creemos, en este caso, que existe si es que es significado, sin embargo, la significación implica

³⁶Según el dicc. de uso del español de María Moliner (2001), *significante* tiene esta primera acepción: 1.-adj. Significativo. * Gram. Se emplea para distinguir las palabras que tienen significado autónomo y no sólo como partículas de enlace o afijos.

³⁷El blanco, el objeto. También situacional; *movimiento*, hecho.

interpretar, dar sentido a través de la simbolización y otros mecanismos. Los cuales nos.... ay, ¿cuál es la palabra?... distancian de la experiencia misma, del padecimiento, de la sensación...

- entiendo a lo que vas, el asunto que siempre significamos en el algún grado si...
- de estar en la verdad del presente
- calma
- la última frase no la entiendo
- si no lo hiciéramos, quedaría solo en el pasado y en el olvido.
- *“Y aquí esta su mismo horror y que depende del objeto, ya que nuestra forma de observarlo estará en relación a su ser como objeto, conduciéndonos perversamente o cómicamente a lo “real” de su presencia. Es esta realidad la del presente, poco simbolizada en la sorpresa, y lo bastante imaginaria para conducir a su sentido perverso y quizás ominoso.”* aaa, por supuesto.
- lo complicado es que, claro, a veces el presente es difícil significarlo.
- no en el olvido... si en el pasado. Pero de eso se trata nuestra existencia constantemente constituida de recuerdos.
- el objeto o la acción puede ser de difícil asimilación, ya que se nos escapan factores, etc, etc... si la significas, es seguro que la olvidas.
- son fugaces los momentos en los que existimos, en el sentido de experimentar el presente mismo, la verdad del presente que dices.
- espera, la palabra experimentación creo que nos produce un problema, pero creo a lo que vas... vivir el presente puro, tiene poco que ver con significar esos momentos fugaces. Es como si nuestra intuición se adelantara a la significación, y lo hace bastante bien.
- mmm
- ahora, esta intuición se llena de experimentación, o sea, mirar, observar, escuchar, etc, etc... como si se cargara. Ahí hay un problema porque, qué es la intuición entonces?

- si
- recuerdos? carácter? intención?
- ¿q es la intuición?
- pelúo
- peludísimooo... es todo eso pero con un "talento de observador", dependiendo de los aspectos que constituyan la situación, en relación a la experiencia y al conocimiento de quien se trata.
- talento de observación, y un carácter que accione espontáneamente en pos a su intención.
- aún no me encaja este concepto en la idea planteada.
- cual?
- lo de la intuición en la significación, adelantándose a ésta, cómo es eso?
- intuición es, digamos, significar velozmente
- aaaahaaa
- no completar su sentido
- me lo imaginé
- o si, quizás
- si... demás q si
- ahí, después vendría la simbolización de ciertos hechos o gestos
- :-/
- la maquina mental
- si, estamos de acuerdo.

Y aquí esta su mismo horror y que depende del objeto, ya que nuestra forma de observarlo estará en relación a su ser como objeto, conduciéndonos perversamente o cómicamente a lo “real” de su presencia. Es esta realidad, la del presente, poco simbolizada en la sorpresa, y lo bastantemente imaginaria para conducir a su sentido perverso y quizás ominoso.

σ

En la frase “*se mece un árbol hacia el viento*” la imagen se encuentra en relación directa al sentido de la mirada, y relaciona la interpretación (tensionada entre el “mecer” y el “hacia”) con la contemplación, el sitio templado de un presente. También muestra la aparente contradicción con su *hecho* real. Si el árbol se mueve es por su roce contra el viento, no siendo posible que se acune *hacia* el viento. Es la potencia expresiva, enigmática del lenguaje, la que *parte* la expresión lógica en el momento en que la tensión entre el presente contemplado y su emocionalidad amplifica el entusiasmo por comunicar la suspensión del ánimo, la desfiguración del mismo. Algo impele ser dicho, algo quiere ser expulsado.

Δ

La imagen cuando ya no es mera imagen muestra una especialidad común, pudiéndose comprenderse como el *eco de un gran sentir*.

Así, en principio, el antiguo Pseudo-Longino, pensó la imagen *sublime* como aquella que se desviste en el argumento de su recepción: es decir, en el juicio y el asentimiento de muchos es que se confiere la trascendentalidad a la imagen sublime. Es decir, el ser-imagen sublime correspondería a una especie de imagen especial en donde habita un modo de ser especial, ya que coincidiendo la imagen con su género, su génesis y su propia naturaleza de grandiosidad, el abismo visual y especular interrumpen el discurso simbólico suspendiendo la mirada a un lugar otro, encontrando en su propia grandiosidad, inmensidad, su propia desaparición, la pérdida de sí mismo y que desplaza al único sentido, este es el gran cambio “posmoderno”; el no tener uno fijo. Y si no tiene un sentido fijo, esta imagen se

adopta como detalle singular del llenado que confiere su trascendencia. El detalle es nuestro, la púa subjetiva de la imagen.

δ

A veces me entorpece, y me entrego, herido. Otras, produce en mí lo contrario, una agitación, una fiesta, también una actividad, ~~otra vez lo digo~~, la presión de lo indecible por querer ser dicho. *Con tenuidad* debe ser habitable, no visitable. Es el azar quien me despunta, quien me punza y lastima en mi tranquila continuidad biológica. Siento afecto por la imagen, me adviene su cuerpo desnudo.

δ

Esta simple y pura revelación otorga sentido a la imagen en tanto logra existir por este lenguaje y se demuestra en su *potencia expresiva* o abertura discursiva conforme a su propia valentía, temperancia y virtud. *Es nuestro temple de ánimo el que nos coloca ante nosotros mismos, traicionando algo de las secretas profundidades de nuestra verdadera situación.* Es el gesto de la imagen el que puede ser una cualquiera, y que sin embargo, para el pluriverso subjetivo de cada hombre, *única*. Intachable en su verdad, y más significativa mientras más persuasiva y emotiva, torna a enaltecer las ideas del hombre, significándolas en la siempre búsqueda de una verdad profunda, de comunicación y elevación verbal.

δ

La imagen especular ya no es sólo sublime cuando se siente lo inabarcable, si no que también cuando nos lastima.

GIRO

del texto. La imagen es algo que no es, ya que esta imagen *única* comunica lo incomunicable, devela el sentido de su presencia: por tanto funciona como un soporte para la poesía, como magia de lo espiritual, (in)corpóreo, anuda un cordón

de lo real. El texto no sobrepasa el límite de sus palabras cancerígenas, bordea el sentido; no soporta todas las contradicciones, sólo aquellas profundas en sentido y que alcanzan el éter, los efluvios de una tradición antepasada. El genio es un dios y nuestro cuerpo su templo. La imagen bella, se hace nostálgica, enferma y elevada.



Un modo de ser que tiene la imagen corresponde a aquellas que nos resultan en apariencia transparentes y también bellas, y más especialmente, las que protestan su singularidad, las cuales nos arrebatan en su fascinante contemplación, haciéndonos esperar y sentir la carga que expresan. Muestran en su novedad, en su advenimiento nunca clasificado, una simple señal en un furioso gesto, un ejemplo que se enseña.



La *tensión* de un posible presente presiona haciendo caótico el plano de la “razón” con el de la intención, haciéndolos explotar en una u otra pasión confusa. Manan las emociones, y el ánimo se potencia, el cuerpo se habita, se concentra, y a veces, la vehemencia puede llegar a su más completo exceso. Esta tensión del ir y venir de una supuesta *autenticidad*. ¿Cuándo es que somos auténticos? ¿Cuándo es que la *ocasión* como posibilidad de ser, se carga de espontaneidad, de plenitud, de libertad creativa y esencialmente libre y justo? ¿Cuándo decimos que somos auténticos?

El último canto de un fantasma

Un pie en una línea
 el ojo horizontal se tambalea
 desliza mansamente hacia atrás los codos
 corriendo por el cerro alegre de wiski
 Le arrimó el viento a caer occidentalmente,
 de sin querer,

sin mirar atrás
 o mejor dicho mirando hacia atrás
 sin la cabeza
 sumergido en lo inconmensurable.

Y de lo callado de los pensamientos e intuiciones
 cae sin peso
 con el dolor de una extraña soledad,
 y sólo sabe sobrellevar las ansias de su instinto corrosivo,
 que cuando se muestra aislado
 más mágico lleva
 y el tiempo muerto
 se siente hermosamente vivo ya que canta
 y lastimosamente ausente
 Qué hacer con la mirada de la luna,
 del cielo, de la brillante estrella
 caer en sus brazos
 en la espesura delgada de las letras
 que son el cuerpo, este,
 su ausencia mirante de lo nunca verdadero
 y se dice:

*- Algún ánimo de libertad impulsa un recorrido movimiento,
 pero no lo alcanzo, sí nos lleva
 y se abalanza pesado,
 precipitado contra el instante,
 y a la vez que voy más delante, menos delante que detrás
 sólo lanzo llamaradas de mi espalda
 y comparto, mastico, canto y fumo el cuerpo
 el momento lúcido del carácter
 la matriz perfecta sin marco y sin sentido*

El cuerpo algo cansado responde:

*- No puedo ser más que un atraso,
 el adelantamiento de una intuición
 sobrellevando rabias,
 me anticipo sin control o concentración,
 y te olvido y me olvidas por un horror de sentir
 las faltas
 de un pacato aliento
 que sólo puede ser perdonado si perdura en la amistad
 pero que está en el aire*

*nunca aquí
sino en el aire, en otro.*

La empinada calle
vacía resuena por los suelos
mientras las piernas adormecidas se ausentan de ese
y calla
canta
habla
y piensa
sigue recorriendo,
mirando una pequeña nube que cubre el cielo entero
y llega por fin
a un lugar que no le pertenece
a un sueño de infancia
a un lugar en presente,
sin prevenir el cuerpo
una oscuridad latente
negra.

ALGUNA TENSION SOCIAL

La tensión social del individuo se articula en términos ideológicos presentándose en la participación de una disputa discursiva por la hegemonía cultural. Esto se evidencia ya en la Grecia pre-cristiana cuando el carácter discursivo servía como un importante dispositivo regulador de la historia. La tensión queda así contextualizada tanto en el nivel interior del sujeto como en su forma exterior, social.

Generalmente, este ámbito que nos rodea, encarna las dinámicas de dominio, de una (in)cierta territorialización o de la contrahegemonía que resiste, configurándose una tensión social vivida, afectando el estado de ánimo intentado subyugarlo todo a la cordura: a la lógica de su razón mecanicista.

Esto es tuyo y esto es mío.

Eres carné en clave,

transitorio sujeto.

Tensión escritural.



Me pregunto desde dónde se hiere (escribo). La literatura, la escritura en general frente a un campo en disputa. ¿Existe tal lugar? ¿Puedo rescatar, rescatarnos? Se lanza un grito desesperado por carnavalizar el mundo. Enfrentándose a sí mismo queda solo y con un pucho acabado en el suelo.

GESTOS DEL AFECTO

Cuando el modo de ser de un gesto se levanta en una intención por perseverar, por renovar su política en donde el afecto necesite de su reversibilidad, del desplazamiento de su sentido, de una desconstrucción del poder y de una fascinante seducción, asombra repetidas veces y arrebatada al cuerpo animando hacia la aventura, hacia las peripecias que se convierte en choque, revelando lo que tan bien estaba escondido en él. Es raro, la sorpresa, una proeza, es un hallazgo rodeado de un principio desafiante. Y se busca, la seducción continúa, promete

cae en el afluyente de las imágenes

que desbordan los ríos:

en dominar
e inmiscuir la piel
en la estridencia de un impúdico
aliento revivido

al someterme
y caer sobre los brazos,
el espejo en la córnea,
revela un espacio infalible

reviene tácito
 vagabundo
 el placer.

Insensatos,
 revuelcan el perecer ,
 volverán a la catarsis del vértigo
 sensible a los tiempos.

Y el fin del deliquio
 envolverá metonimias tranquilizadoras
 mantendrán en flote
 contra el llanto;
 la angustia,
 contra la cuerda en nuestra espalda;
 la caída.



Ser amado es ser especial para algún otro, convocando la esencia misma del lenguaje por *transmitir, enseñar, dar*, un todo *comunicar* persiste en la invocación de tierra en la transición de una tensión de un ir y venir, sobre la tierra, por la hendidura que asciende sobre el soplo enunciado por un oráculo. Esto es lo nuestro, la misma máscara de nuestros nombres.

Dejando de amar es como dejar *partir* el deseo por ese modo de habitar. Aquella imagen líquida de su especie en un caminado vaivén se derrama... y ya no se perciben *nuevos* gestos. Y eliminar el ámbito de su “especialidad” y el modo de ser,

pone en camino a la imagen-movimiento que había sido capaz de ser renovada por cualquier mínimo instante.

ESCRITURA SACRA el pacto

Existe una afectación del registro que por medio de los trazos libres han sido otorgados desde el genio. Rompiendo las estructuras, el genio se deja llevar en nosotros enalteciendo la expresividad, esa fascinante cualidad del habla que crea mundos, que crea al mundo. Así, Atlas, reconociendo y desconociéndose, vuelve a *partir* con el trazo el cuerpo, dejando a la vista una representación, aquello que nos ha sido imposible de alejar ya que nos es impelido, y que nos impide cerrarnos en una identidad inmutable: es la dinámica de la destrucción y de construcción ante la pretensión del Yo de bastarse a sí mismo. Sentirse sobrepasado por el genio que ha sido originado en nosotros mismos, y que de alguna manera nos ha dado origen también a nosotros mismos, testimonia el simple recorrido de la sangre por las venas, o la iluminación de la mente, *su propia e incesante disolución*.

Si llamemos consciencia mística a aquel contacto espiritual con lo propiamente humano ¿cómo discernimos a través del lenguaje que lo que forma el estilo de un autor es ensayado más por su carácter que por el contacto místico?

¿Qué estilo tiene Artaud?

¿Y cómo discierne el misticismo su propia estructura, su propia intención?



Nuestro lenguaje participa (in)directamente en esta comunicabilidad profunda (a veces vista como superficie encantadora) que funda en su expresividad, o en su necesidad de alegre esoterismo, el establecimiento de un lugar común para las

alternadas emociones conmovedoras y preindividuales, es decir, en el habitar sobre aquello que está antes de lo que nos diferencia de los demás, tal como el origen o el desarrollo del dolor, aquello que no nos pertenece (como dominio), que sí visitamos (como huésped), y sí habitamos (como poetas).

“La pasión es la cuerda tendida entre nosotros y [el] Genius, sobre la cual camina funámbula la vida”³⁸.



Perfilemos la idea de puente. Uno dice, aquello que *comunica* una zona con otra, otro, la plataforma marítima donde el capitán *grita* una orden, el siguiente, para que esta guitarra suene, las cuerdas vibran emitiendo sonidos gracias a la separación entre el mástil y las cuerdas sostenidas por el puente. Hacer puente es *hacer* andar un vehículo cuando no se tiene *llave* de contacto. Todo así, puente es poner en dependencia un lado con el otro, un contacto sin llave, el grito de una orden, el hacer sonar, comunicar, el decir, la quilla y el sostén de la expresividad del lenguaje,

el círculo del ir y venir en el corte pasionado,

las fibras de un cuerpo

la dialéctica de las miradas

y los lazos lunares donde el individuo que sabemos en constante dinámica, al proponerse parir³⁹ un otro cuerpo del misterio sueña como Jacob con la escalera celeste, equivalencia que los místicos leyeron como el intercambio entre materia y espíritu. Ahora, ð pensemos en lo tortuoso y horrible que puede significar un pacto siniestro con esta representación, en los monstruos a los que puede concurrir, a los abismos y delirios terribles con que el genio se contacta a su lado

³⁸Agamen, Giorgio: Profanaciones, traducción de Flavia Costa y Edgardo Castro, Editorial Adriana Hidalgo Editora, 2005.

³⁹Del latín *partiri*, *dividir*, *partir*, *re-partir* y en acusativo *ponerse en camino*, aplicación especial de *separar*.

ominoso, a lo sagrado impuro⁴⁰. Pensemos en Goya, en la imaginación monstruosa; en Lynch, el doble fantasma; en Violeta Parra.

Primer principio: *no hay monstruos sin imágenes*⁴¹.



Quien escribe y consigue que para su genio creador se consolide un espacio de escritura, el ir y venir hacia lo que podemos llamar místico se hará cada vez más familiar, y aunque no exenta de angustia o temor, la pre-disposición anímica se llenará de pensamientos dirigidos que como efluvios,

caerán como el maná

de la altura transparente

en una gota que reflejará el cielo constelado

y animales obscenos,

mostrando en los trazos

aguardan la noche,

el tiempo exhausto,

la noche concedida.

Porque gracias a la lucidez de la noche, en la intimidad del silencio, es que vemos al genio desde lejos. Incrédulos, presenciamos el desprendimiento del encanto hacia las emociones, y todo el presente se nos hace transparente. Lo exterior pierde su misterio para comparecer ante lo que sólo ahora nos pertenece, lo que a la vez libera al hombre aún más de las cuerdas tendidas entre las mesetas históricas y que con claridad mental se despide de las promesas de la vida.

⁴⁰ Para un mayor conocimiento sobre este concepto véase *El hombre y lo sagrado* de Roger Caillois.

⁴¹*Historia del cuerpo*, bajo la dirección de Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello, Capítulo 8, *El cuerpo inhumano*, J.J.Courtine, pág. 365.

AQUELLO ES ESTO

La potencia creativa y el entusiasmo confluyen en el trazo. Trazo de cierto vigor en su presentación, que emula una voz, temperada, y que comprende el acto performativo como un verdadero acto creativo. La posición del cuerpo se concentra, y a la par que se ejecuta se olvida del pasado, es decir, dice desde el presente un nuevo futuro, una nueva apertura del decir que esta condicionada por su creación, por un habitar que repite, en el sentido mítico, un acto originario, una emulación y amplificación del sentimiento o emoción.



Y esta vez no soy yo quien sale a buscarlo, ya que como flecha, me punza, a veces en la herida, otras, como puntos salpicados, mancillados por el goce que también puede ser terrible. Me pregunto ¿desde dónde crece y se desarrolla este genio creador? ¿Vendrá por naturaleza aglutinada en nuestras emociones más nobles, por lo entusiastas, y vehementes, por nuestra locura escritural, o quizás, en algunos efluvios que *como boquetes sagrados, hacia las almas de quienes los emulan*⁴² vienen a estimular nuestra suerte, nuestro interés por la sorpresa? ¿O vendrá del juego, o de la fuerza, o del simulacro de alguna emoción? No lo sé. Sin embargo, reconozco que el verdadero actor también es un poeta.



El poeta *parte* de la idea de la poesía desde lo semejante, a la vez que desde lo impersonal, es decir, desde todo aquello que nos es indeterminado como conjunto, hace de lo propio, y a la vez ajeno, una reconciliación de los contrarios para una comunicación profunda y siempre nueva. Las palabras de este poeta, son un sentido que no se encuentra dirigido a una persona en particular, sino a un alguien o un algo indeterminado, como pueden ser emociones o pensamientos en general. Por tanto, no diferencia entre el *esto o el aquello, lo que es y lo que no es*, sino que

⁴²Pseudo-Longino: De lo sublime, Trad. Eduardo Molina C. y Pablo Oyarzun R. Metales Pesados, 2007.

considerando relativa y necesaria la oposición entre *esto* y *el aquello*, también une, enfrenta, disuelve su forma, reconstruye transformando la separación *esto y aquello*, en *esto es aquello*, en *tú eres aquello*. Así, la participación de los contrarios en una identidad sobrepasa el pensamiento occidental por el ser, y desviste la falencia de su lógica solipsista.

Afronta la mirada vertiginosa y vacía de la verdad.

Vertiginosa en su inmovilidad;

vacía en su plenitud.



No es fácil atribuirle un espacio sagrado al contacto con lo poético. Sin ir más lejos podríamos leer en *El Arco y la lira* la relación intensa del lenguaje con el hombre y su más íntima particularidad, la poesía. A la poesía, si la entendemos como el modo de habitar el contacto con lo de *allá*, es decir, con eso y aquello que nos puede resultar, a veces, totalmente ajeno, a veces, totalmente personal y cercano, podremos colocarla en un templo (con-templando-se), si consideramos el salto que damos a nuestra emocionalidad, asaltando el estado de continuidad biológica, y que demuestra la bien hablada mística relación con el mundo.

Aún más simple, la poesía no es un poema (es el poema quien puede llegar a ser tocado por la poesía), sino, uno de los fenómenos más presente en de nuestra vida cotidiana.

Y relacionarse en la escritura con eso clandestino, oculto, esotérico lugar, comunica la presión de lo indecible por querer ser dicho, entender dentro de algo o de alguien el desdoblamiento (un algo más acá y un algo más allá) circunstancial, que hace que todas “mis” palabras sean también las de otro. Lo personal se funde, se enreda, liga, se anuda o acopla al exterior, a lo más impersonal, a aquello sin personalidad, su opuesto (im)posible.

Un rocío de oro toca el cuerpo hacia su espíritu. El vitriolo de los sabios se somete a la acción del fluido cósmico para redoblar su energía.

DESEO, GOCE ¿Y EL TEXTO?

La civilización nunca fue más que el antagonismo de la libre satisfacción del deseo.

Y sin embargo podríamos decir que mucho llega a la existencia por aquella vieja, no tan vieja, tensión entre el deseo y el placer. No hablaremos freudianamente del hecho central de la falta que se aloja en la noción del deseo por el placer, sino que, fijando nuestra mirada como un *voyeur* por entre el goce mismo del instante estético y sensual, de las mil miradas y tocaciones que se entrecruzan en él mismo, veremos que en este umbral, es donde conectamos con una extraña pulsión, una fuerza erótica, un goce espiritual al cual siempre quisiéramos llegar. Así, cuando deponemos las propiedades de ese yo pensante logramos *mantener* la pasión cual cuerda tendida entre “nosotros” y el goce, y de pronto, zaz!, caemos en el abismo del placer perdido (o al del temor) que se degusta, mastica el goce en la distensión tántrica del leer.

BENEVOLENCIA

Reconstruye el hábito y se producirá un desapego que destrabará el impulso por consumirlo todo. ¿Por qué el orgasmo inminente nos parece pesado? No es así, no sólo la imagen nos puede salvar: el distanciamiento a través de ella, mirará frío el hecho, no pensará, sino que contemplará y fijará la mirada en los detalles, en los puntos de fuga del placer de la imagen; y en donde nos parezca seductora y encantadora nos detendremos para buscar nuestra nueva inmersión en la zona creativa del cuerpo y del goce. Esta continua generación de acercamiento hacia el goce, puede ser considerado como un verdadero uso, de algún gesto, y que desplaza el final sin sentir como si algo nos faltara, y que perdido en la espesura de los

labios, o en el paraje de los cuerpos, el tránsito que la imagen concede poéticamente, recuerda pensar el instante místico como el *reflejo* de un origen. Es que algo vuelve a partir; un fenómeno que funciona como umbral. Reformulemos, entonces, la pregunta: ¿Por qué consideramos al orgasmo en potencia, este que retarda y estira lo inminente desde la pérdida de la tensión del tiempo nos parece esencial? Julius Evola tiene razón al plantear que la función significativa del sexo moderno (y occidentalizado) quebró con las potencialidades trascendentes que el sexo, en la doctrina tradicional de Oriente, había otorgado a este momento de tanto placer⁴³. Y tiene mucha razón para este escrito ya que la rehabilitación de una verdadera metafísica de la poesía, de la del sexo también, trata de encontrar en una diferenciación ontológica occidental y oriental del cuerpo y una más verdadera sexualidad (y textualidad) que se correspondan unas a otras desde la escritura.



El hábito que ritualiza las prácticas de escritura y sexualización es un ejercicio repetitivo que satisface a una lógica hegemónica de la razón, algo meramente establecido por el medio social. Por nuestro lado, vamos derecho a una teoría de la simulación, a una práctica tántrica distensora del placer, que suspende el signo en un constante vaivén entre placer e imagen, entre la *specie* (la “apariencia”, el “aspecto”, la “visión”) y el *spectrum* (el “simulacro”, la “aparición”), entre una posible exacerbación del ánimo que mantendrá la potencia expresiva de la figura, la fantasía noble, y la altiva disolución de su propia metáfora.



Este sujeto abierto a revolucionar la experiencia de escritura, reconoce que mantener el goce a través de la distensión de su placer, impide su entera y rápida consumación, la finalización de su sentido, una supuesta obra. Esta obra nunca es un Yo. Sin autoría, la obra hace de la escritura un uso, un juego, un gesto que desborda los adjetivos y que corrompe lo ideológico que puede tener.

⁴³ Evola, Julius: *La metafísica del sexo*. Traducción de Francesc Gutiérrez, 1958. Edizioni Mediterranee, Roma, 1997.

Escribir es seducir y ser seducido, entrar en la dialéctica reversible de seducirse por sí mismo en la imagen de una cosa otra. Por ejemplo, benévolos, no sólo deseamos el placer propio, sino también el de los demás, así, escribimos para tocar *a un demás*, que puede ser imaginario, y que entra en juego directo con aquella (nuestra) seducción. Y mirar el placer del otro puede transformarse en una emoción especial porque justamente se da una imagen especial, *otra* (desplazada) relación con el goce, *nuestra secreta delicia, nuestra activa agonía*.



El calentamiento del texto necesario para el impulso de su simiente interna, me recuerda el árbol y sus raíces húmedas abrazadas a la tierra. Allí, por tanto, la tierra necesita del agua y del frío nocturno para mantener suspendido su gesto, y que se cuezan sus maderas, su cuerpo sin órganos, los trazos del viento y la luz, con la atmósfera que no cede a su final, aunque viene ese final, a veces no, otras si. El rayo, la expulsión materializada, el trazo orgásmico, su absoluta sinceridad.

EL TRAZO ORGÁSMICO

Y aunque el éxtasis es un buen síntoma de nuestros tiempos y de las ocasiones templadas, algunos nombran al orgasmo con nociones epilépticas, posible enfermedad, incluso, mi abuela, como *una liberación de fuerzas telúricas o no sé qué*. La histeria parece próxima, y los *demonios*⁴⁴ también, una expiración y un movimiento creador, la neurosis o la explosión de la transfiguración del yo que enloquece casi no soportando el placer, comparable sólo con la propia muerte, se comprueba que el texto te desea la muerte.

Aquel rayo (o trazo) intenso asemejado a la apertura de lo eterno, o la mirada hacia lo Otro, o al salto hacia la otra orilla, tal cual, como enceguecidos nos sacásemos de la cueva platónica y viésemos directamente hacia la luz, nos despliega la posible contemplación de una magia, ya nada no hay, sólo infinito poético, el acto sexual

⁴⁴ En el sentido de *daimon* griego. Recordemos estas acepciones: divino, inspiración espiritual, deforme.

transformado en hechizo vehemente del goce. Contemplando esa perfecta inverosimilitud creamos todo un nuevo mundo, un caos imaginario, una nueva trascendencia, la alucinación voluptuosa e inefable de aquellas frases, asimiladas al éxtasis, a la ceguera o el desorden de los sentidos... así, su perfecta expansión recuerdan que el ciego es quien mejor ve.

ρ

Entonces la hoja se derrite y se hace líquida para recorrer los parajes del cuerpo, la ensoñación diurna de los nuevos pasos por intentar comprender. Y la escritura se separa de la lectura ya que esta última debe imponentemente rasgar su bella envoltura.

CRISIS DEL INSTINTO

Se dice que lo femenino descubre el verdadero placer cuando centra sus sentimientos en un Otro. Se dice que lo masculino descubre el placer cuando se está eternamente dominado por la necesidad de su satisfacción. Sabemos de estas fascinaciones consumistas, doble rasero hegemónico económico y moral.

Si no descuidamos que el instinto funciona como una crisis en acercamiento, y que su manifestación y necesidad, difiere según la posición ontológica y, digamos, semiótica del sujeto, veremos como las imágenes ideologizadas y la disposición del sujeto al sexo (texto) son lo que produce la necesidad de un estereotipo de satisfacción.

Existe un poder, y que se ejerce en el esfuerzo del instinto por continuar repitiendo el modelo de la producción consumista. Aquí, el placer-mismo es el más beneficiado, y no olvidemos el gran-pequeño rito de seducción que en las fiestas juveniles bailando (jugando, profanando el goce) exacerban el placer en su

aparición de goce, indiferenciando su intención consumista y de uso respectivamente.

μ

Existe entonces una seducción residual, aquella que no llega a participar en el goce primordial, sino que se enajena por el placer precoz. Totalmente corriente, emigra en la actualización de un deseo por un placer, lo que hace descubrir al mismo placer como utilitarismo biológico, y al deseo como principio liberativo ante una cultura en que lo sexual no tiene una finalidad en sí misma, ni una seriedad higiénica de las mentalidades e imaginarios. El deseo busca un rápido salto, el placer busca una brusca explosión, el goce es una simple chispa.

μ

Parafraseando a Agamben: ¿No son “ayudantes” aquellos que nos pasaron por debajo del banco nuestra primera revista pornográfica, o el sórdido lugar en donde alguno nos tocó con su cuerpo partes desnudas?

μ

La actualidad feroz es parte del placer precoz, de la seducción enajenada en sí misma, que no traspasa el mundo de lo sensible. Mantiene el goce en un constante mirarse a sí mismo, tocando poco el plano de la emocionalidad (si pulsional), rápidamente se agota, consumiéndose. Así, carga con una parodia incompleta; repitiendo el acto primordial de la pro-creación hace discernible la frontera que separa lo sagrado de lo profano, lo sublime de lo ínfimo, el amor de su sexualidad. La reducción de la seducción es placer de-mostrado, insulto al líbido, texto que contenta, ligado a un práctico comfortable de lectura.

μ

¿Y saben que más en el fondo el poder no existe en la verdadera seducción, y que toda simulación de él, de tensión, busca siempre intercambiarse, reversibilizarse y mentirse bellamente, abolirse en el ciclo del discurso siempre como un desafío para él mismo?

μ

A menudo nos surge la siguiente paradoja: la ansiedad que causa la insatisfacción del instinto sexual dista de relacionarse con la intensidad del deseo. Es en este ámbito, en que podemos mencionar que la privación provoca dolores menos intensos que los causados por el hambre o la sed. El instinto sexual no se relaciona con la intensidad de su goce. Más deseo no siempre es proporcional a más placer. Y menos deseo tampoco quiere decir menos placer. La necesidad extrema de un bien de consumo provoca irremediablemente la muerte, mientras que la necesidad de un extremo placer provoca convocar y sentir por unos segundos esta propia muerte.

LA VOZ Y EL ATRAZO

Al cuerpo escritural le nacen sus fibras, extremidades (ramificaciones y/o rizomas), y al ser leído toca, punza y a veces hierde. De su boca sale un decir que al madurar se convierte en su voz. La voz en el cuerpo impone una creación en tanto la relación que tiene *su* cuerpo con la escritura es esta misma figura que encuentra en *su decir*, en su proyección, la acción misma de la expresividad. Al *decir*, se expresa, se nos expone desvestidos, otras veces, como muñecos ortopédicos nos arrastramos por los conceptos, parafraseando un contenido que no pudo rescatar el gesto que debimos haber percibido, rescatado en sus letras. Es así como la escritura adquiere un tono plástico e imperfecto, de estética conceptual sin profundidad, y de entera superficie, que sirve como umbral del conocimiento como un reflejo del símbolo sagrado de las apariencias.

La voz por su parte adquiere el tono, el ritmo, pero también su carácter. La escritura adquiere su imagen del mundo, distorsionada (quebrada, intentando traducir el enigma de lo real) y que con clara profundidad ingresa a un espacio del goce, haciendo al cuerpo (con)templado. Tomando corporalidad se yergue, inspira, y *dice* con su propia voz lo que *puede* decir, lo que su propio peso puede expresar (traducir). Genio; un ánimo que no coloca en importancia su exposición ya que la ridiculez no existe, y el cuerpo desvestido; el gesto que va más adelante que nuestro pensamiento, es decir, la identidad que nos sobrepasa en su perfecta expansión, en donde la realidad como instante en presente nos desborda y nos hace pensar y actuar en la manera que nos dirija un ímpetu, un carácter que se una a la imagen que captamos del mundo.

Ω

Ayer, un sujeto que no conocía nos pidió dinero para comprar más alcohol. Al rato, se me preguntó: ¿quién es el dueño de casa? Me dio la impresión de que era él. Nunca antes lo había visto, pero algo se especuló que me hizo *decir* aquello. Es la fuerza de la impresión que muchas veces no tiene el pensamiento. La impresión es transitiva, el pensamiento, muchas veces, no. Es la impresión de un gesto, el gesto que hace pensar (actuar y decir) en él como el anfitrión. Se podría decir que la impresión es pretérita en el sentido de que cuando decimos que nos dio la impresión de algo, es desde ese momento en que pensamos el hecho, el gesto, como impresión. La impresión entonces nace del pensamiento, no del mismo gesto. Sin embargo, es la imagen del mundo la que en su instante nos desea engañar, interponiendo un sentido que intentamos traducir en las especulaciones (o impresiones) de lo real. Podemos también señalar que es la impresión la que impele al cuerpo a decir, la que presenta al cuerpo expuesto, temperado y sumergido en sí mismo tal como gusta, tal como nada en un goce.

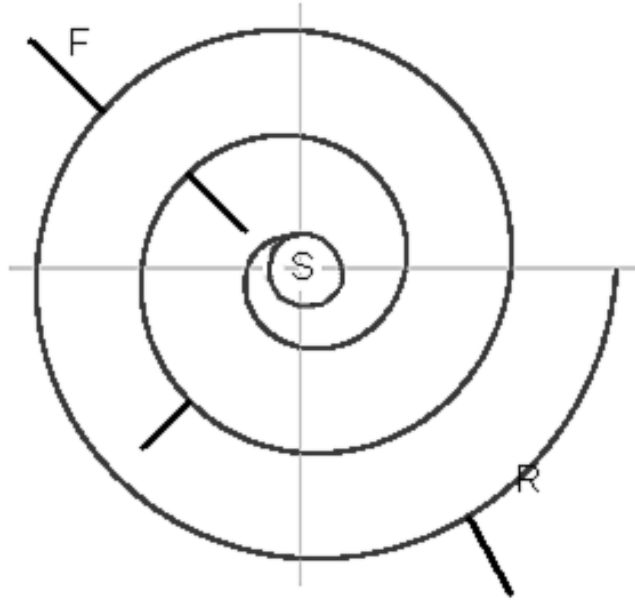
Ω

Finalmente, qué diremos de esta misma escritura. Describamos antes de ponernos a cuestionar. Esta escritura afirma y expone en su cuerpo mismo, un organismo

vivo y esencial para el proceso escritural que propone en su relación con el mundo, su propia relación con la escritura. Así, el intento por profundizar en sus temas lo hace a través de una racionalización declarativa que expone el pensamiento, como si estuviera desnudo, libre y abierto a sus posibles erratas y rectificaciones, libre y abierto a una posible confrontación discursiva que sin duda dará que escribir. Es el cuerpo vivo el que deviene en pensamiento escritural, de la imagen del gesto, del cual a su vez deviene en un cuerpo textual.



Toda escritura especular tiende a fundamentarse a través de ciertos recursos o ayudantes que sirven para justificar o sujetar el pensamiento que ampliará el punto de vista con respecto a lo pensado. Estos recursos retóricos, aquí, han funcionado como prótesis o injertos discursivos que en su intento por colocar un marco de lectura aproximativa al texto, dejan en claro un arrastre que adquiere la escritura para su proceso reflexivo, y que ralentiza el ritmo de su propia voz. Si la voz emula un carácter, la emulación de una emulación no puede sino ser un tropiezo, digamos, *citacional*. Es incluso una nueva partida, que desde ahí, afirma el cuerpo, como si estuviera ortopedizado, y que, creando un círculo de lectura, en un camino de piedras, interrumpe por su constante erguimiento. Otro recurso, es el abismamiento poético que induce a una *otra* posición y pasión de lectura y que permite el relajo de la gran tensión que provoca leer tanto pensamiento. La poesía tiene la característica de ambiguar el discurso, de plantear un punto de fuga que arrastra afuera cualquier posicionamiento ideológico, o simplemente, discursivo. Si quisiéramos ver esto con un grafico, lo representaría así:



La letra R representa a la reflexión, o al proceso de escritura, que se aproxima centrífugamente hacia el centro que es S, el sentido intocable. La F son puntos de fuga que bien pueden ir hacia afuera del plano (representando a la metonimia o la sinécdoque) o hacia dentro de él (el abismo discursivo que vislumbraría aproximativamente el sentido profundo de lo que se quiere decir), nuevamente retrasando el camino hacia el centro de la meditación.

Este sencillo esquema sirve para ilustrar el cierre de esta escritura, ya que, preguntémosnos, ¿podríamos decir que lo escrito representa lo que tradicionalmente se busca con un ensayo? Esto es, hipotetizar, desarrollar, profundizar y concluir. Claramente no. Es así como el esquema anteriormente expuesto sirve para ilustrar el acercamiento a un sentido profundo que sin embargo nunca llega. Los tramos que comprende R son los intervalos referidos a los temas, es decir, al cuerpo escritural, a la poesía, al goce, etc. y así, cada tramo o trazo se nos muestran como el inicio y el final de una *parte* que sólo puede avanzar con el inicio de alguna otra (así como en las carreras olímpicas, los corredores seden la antorcha para continuar el recorrido). Esta escritura se observa llena de nuevas partidas, de inicios y de quiebres que tras su constante caída se pone en pie con una nueva problemática, o al contrario, podríamos decir que realmente nunca parte,

sino que se re-parte desde su inicio. Esta repartición caracterizada por los fragmentos plantean un tropiece de lectura que intenta profundizar en su tema pero que alcanza a quedar solo expuesto en su arranque, o sinécdoque, en un afán de avanzar para conseguir un sentido más profundo que el que se trabaja en un análisis tradicional “experimental”. La escritura se fuga, se escapa de sí misma, y a su vez, de sí misma, en su búsqueda especular que tiene la característica de ser una búsqueda y un arrojio hacia una aventura central: el simple hecho de escribir.

Referencias Bibliográficas

Agamen, Giorgio: *Profanaciones*. Traducción de Flavia Costa y Edgardo Castro, Editorial Adriana Hidalgo Editora, 2005.

Barthes, Roland: *La cámara Lúcida: notas sobre la fotografía*. 1980. Traducción encargada a Joaquim Sala-Sanahuja, Editorial Paidós, 1999, Barcelona.

=====: *El placer del texto*. Traducción de: Nicolás Rosa y Oscar Terán. Siglo veintiuno editores, año 2004. 1973.

=====: *Lección inaugural*. Traducción de: Nicolás Rosa y Oscar Terán. Siglo veintiuno editores, año 2004. 1978.

Bataille, George: *El erotismo*. 1979. Traducción de la primera parte: Antonini Vicens, 1979, de la segunda: Marie Paule Sarazin, 1997. Editorial Fabula Tusquets, 2010.

Deleuze, Gilles y Guattari, Félix: “introducción: *Rizoma*” en: Deleuze, G. y Félix Guattari *Mil mesetas*. Ed. Pre-textos, Valencia, España, 1997 [Francia, 1980].

Baudrillard, Jean: De la seducción. 1990. Editorial Cátedra. Madrid, España.

=====: La ilusión y desilusión estéticas. 1998.

Benjamin, Walter: La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En: Discursos Interrumpidos I. Buenos Aires: Taurus, 1986.

Caillois, Roger: *El hombre y lo sagrado*. 1939. Traducido por Juan José Domenchina, 3º ed. México: FCE 2006.

Courtine, Jean=Jacques, En: *Historia del cuerpo*, V.V.A.A. Bajo la dirección de Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello, Madrid, Ed. Taurus, 2005. Capítulo 8, *El cuerpo inhumano*.

Deleuze, Gilles: La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1. Traducción Irene Agoff. 1983. Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona.

Diccionario de la lengua española © 2005 Espasa-Calpe.

Eco, Umberto: *De los espejos y otros ensayos*, traducción de Cárdenas Moyano,

Editorial Lumen. 1985.

Evola, Julius: *La metafísica del sexo*. Traducción de Francesc Gutiérrez, 1958. Edizioni Mediterranee, Roma, 1997.

Heidegger, Martín: *Das Wort*, en *Unterwegs zur Sprache (De camino al habla)*, 1971.

=====: *Arte y poesía*. 1958. Traducción de Samuel Ramos (2002). Fondo de cultura económica.

Lihn, Enrique: *Textos sobre arte. El voyeur*. Santiago, Ediciones Universidad Diego Portales, 2008. pp. 365 – 367. Texto datado en diciembre de 1981 y publicado en el díptico de la exposición de Óscar Gacitúa, Galería del Cerro, Santiago, agosto – septiembre de 1982.

Mircea, Eliade: *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*. 1951. Traducido por Ricardo Anaya. Alianza Editorial. 2000.

Moliner, María: *Diccionario de uso del español*. Edición electrónica. Versión 2.0 (2.14.1) A partir del *Diccionario de uso del español* de María Moliner. Segunda Edición, preparada por la Editorial Gredos, año 2001.

Nancy, Jean: *Corpus*. Traducido por Patricio Bulnes, Éditions Métailié, Paris, 2003.

Nietzsche, Friedrich: *El nacimiento de la Tragedia*. Traducción Andrés Sánchez Pascual. Alianza Editorial (2003). 1872.

=====: *Así hablo Zaratustra*. Traducción Andrés Sánchez Pascual. Alianza Editorial. 1883-84-85.

Plotino: *Sobre el Bien y la Belleza*. Enéada I, 6. ¿260? Traducción Jesús Igal.

Cohen, Jean: *El lenguaje de la poesía, teoría de la poeticidad*. Versión española de Soledad García Mouton. Biblioteca románica hispánica. Editorial Gredos.

Pseudo-Longino: *De lo sublime*, Trad. Eduardo Molina C. y Pablo Oyarzun R. Metales Pesados, 2007.

Real Academia Española. (2001). *Diccionario de la lengua* (22nd ed.). Madrid, España.

Valeriano Bozal: *El gusto*. Madrid, Visor, 1999.

A J. Espinoza, C. Arce, D. Gúmera y J. C. Vergara. Por la simpleza de soportarnos en la poesía y el alcohol les regalo este ya inmortal poema:

El caos

Víctima del desorden que impide el desarrollo de mi mundo,
no me lamento de esto ni lo otro.
Sufro, velo y trabajo
como si cada noche tuviera que morirme,
porque debo ganarme la vida para siempre.

En vano me quisiera pasar entre los pechos y las blancas rodillas
descubriendo un tesoro,
sepultado en el blando sopor del desenfreno,
y en vano me aturdiera en el festín
de tanta carne humana.

En vano fuera rey, y en vano fuera Dios,
porque siempre hallaría debajo de mi almohada,
como un aviso de que ya estoy muerto,
un gran charco de sangre.

Ese charco es la sangre de mi madre, mi origen,
que me dice: -¿Qué has hecho con mi sangre?
¿Por qué la has enterrado debajo del placer?
¿Por qué no te la bebes para que te conviertas
a la fiel realidad? ¿Por qué no eres un hombre
tanto en el entusiasmo como en el sacrificio?

-Oh sangre
que me acosas
hasta en mi propio sueño:
tú sola me despiertas con tu aullido.
Tú sola me revelas el abismo en que apoyo
mi cabeza. Tú sola me libras de caer
víctima del desorden que impide el desarrollo de mi mundo en el mundo.

El desorden empieza donde termina el fuego,
y donde empieza el humo,
más allá de las negras cortinas que preservan el inmundo espectáculo,
bajo la ceremonia que agacha la cabeza, bajo el viento litúrgico
del órgano que sopla convirtiendo en arcángeles los vapores espesos;
donde empieza el disfraz, la peste, la piedad
de las leyes humanas y divinas,
en el comercio, en la traición, allí
donde la muerte mete su mano corruptora.

De La miseria del hombre, 1948, Gonzalo Rojas