



UNIVERSIDAD DE CHILE
Facultad de Filosofía y Humanidades
Escuela de Pregrado
Departamento de Literatura

***TRES TRISTES TIGRES: MECANISMOS PARA EL DESCENTRAMIENTO DE UN
CUERPO: DE ALEJANDRO SIEVEKING A RAÚL RUIZ***

Informe final para optar al Grado de Licenciado en Lengua y Literatura Hispánica con mención en
Literatura

SANTIAGO CONTARDO MARTINEZ

Profesor Guía: David Wallace Cordero

Título de Seminario: Antiliteratura latinoamericana contemporánea

SANTIAGO DE CHILE, DICIEMBRE 2013

A mis padres

INDICE

Introducción.....	5
Título(s).....	7
Montaje.....	16
- <i>Tres tristes tigres</i> (1967).....	19
- <i>Tres tristes tigres</i> (1968).....	28
Diálogos.....	37
Casa de los espejos.....	42
Seducción.....	43
La ciudad.....	47
Conclusión.....	59
Anexo.....	62
- Retazos para una historia del cuerpo (o el cuerpo como historia).....	62
- Pensar (referir) los cuerpos.....	75
Bibliografía.....	93

*“Un cuerpo glorioso que oye
y un cuerpo glorioso que habla
en el prado en que no habla nada”*

Gabriela Mistral, *Paraíso*

“Sí, puede que sea un lenguaje, pero compuesto únicamente por verbos”

Raúl Ruiz, *Poéticas del cine.*

INTRODUCCIÓN

Hipótesis de lectura

Hay dos cuerpos: uno literario, otro fílmico. Ambos se hallan relacionados por una serie de signos. A saber:

- Título: *Tres tristes tigres*.
- Nombre de los personajes más recurrentes: Tito, Rudi, Amanda.
- Uno de los espacios dramáticos representados: departamento ubicado en el centro de Santiago.
- Algunas preferencias dialógicas: sobre todo conversaciones contenidas en el departamento recién mencionado.

Ante tal evidencia se hace apremiante un peritaje pertinente. Desentrañar la innegable relación asociativa que se halla aparejada –no obstante- a una radical diferencia.

A no confundir: los paralelismos sígnicos no deben conducirnos a la menor ilusión de igualdad. Téngase en consideración: “El texto de Cervantes y el de Menard son verbalmente idénticos, pero el segundo es casi infinitamente más rico. (Más ambiguo, dirán sus detractores; pero la ambigüedad es una riqueza)” (Borges, *Pierre Menard, autor del Quijote*).

Para decirlo sin sofismas: en teoría de conjunto se trataría de una relación binaria heterogénea del tipo: $R(a,b) : (a,b) \in A \times B \wedge A \neq B$. Donde los cuerpos son distintos entre sí, no obstante, posean una semejanza en razón de correspondencias matemáticas y/o lemas abstractivos.

En 1967 se estrena en Chile la obra dramática *Tres tristes tigres* de Alejandro Sieveking. Tan solo un año después es filmada en el mismo país una película homónima por Raúl Ruiz.

Una mera coincidencia de títulos queda descartada de plano cuando vemos aparecer en la pantalla personajes con los mismos nombres que en la obra dramática, ¿Por qué recurrir a tales asociaciones?

Digamos enseguida que la película, si bien, parece buscar en algunos momentos apearse lo más posible a la obra parasitada, en otros (cuantitativamente más numerosos) se aparta – aparentemente- de todo nexo tanto en el plano del contenido como de la forma. Se ve, por ello, anulada la suspicacia de advertir en el desarrollo de la cinta una sequía creativa en la que se busca el éxito comercial a través de una “adaptación” exitosa (en todo caso, no son las motivaciones genésicas las que aquí nos convocan).

Por otro lado, queda descartada también la hipótesis ingenua de la *interpretación*. Lo cual supondría entender la película de Ruiz como una *intermediación* que busca desentrañar significados contenidos con anterioridad (de allí la etimología monetaria de la palabra¹). De ningún modo. La apertura retórica que acusa este dispositivo aparece –si se ha leído la película- como una textualidad desviada de cualquier concentración semántica eventualmente recolectada de los signos dispuestos en/por la obra de Sieveking. De modo tal, que nos encontramos ante la aparición de nuevos signos divergentes, ciertas reminiscencias acompañadas de inmediatos desvíos.

Pero decir que no se trata de una interpretación no quiere decir que no hay un proceso de lectura en juego. Por el contrario –y aquí se esboza una de las conjeturas obtenidas- es ella la naturaleza de la película filmada: filmar como leer o leer como filmar, no olvidando, así, la naturaleza *verbal* del proceso (movedizo y no substancial).

Lo siguiente quiere ser un análisis anatómico. Una mirada a la mirada y una lectura a la lectura.

¹ Lat.: *Inter-pretis*: Intermediación dentro de un negocio. La palabra alude a un tránsito de valor monetario, en razón de una economía sin residuos (cerrada). Interpretar una obra puede ser visto, así, como un ejercicio análogo: tránsito de valores contenidos en una obra que pasan a manos de un intérprete capaz de capturarlos.

TÍTULO(S)

Los tigres de la ira son más sabios que los caballos de la instrucción (W. Blake)

Existe un viejo trabalenguas que es uno de los desafíos técnico-sonoros más complejos de la lengua española: “Tres tristes tigres tragaban trigo en tres tristes trastos sentados tras un trigal. Sentados tras un trigal, en tres tristes trastos tragaban trigo tres tristes tigres.”², se trata de un juego acústico que se despliega como una pregunta “¿puedes decirlo?” O más bien “¿puedes pronunciarlo?”. De este modo, el significante cobra su revancha frente al significado, así, ante la presunta pregunta “¿Qué quiere decir *tres tristes tigres...*?” responderíase “no importa, solo dilo”, se trata de reiterar, de lograr la cacofonía límite a través del juego retórico de la aliteración, de este modo “el lenguaje, podría decirse, abandona (o regala) su función de comunicación, para desplegarse como pura superficie, espesa e irisada que brilla ‘en sí’”³.

Pero aparece un problema, el trabalenguas contiene palabras que son parte de nuestro léxico: alguna vez, en algún lado, han significado algo, y esas resonancias regresan y perturban hasta el juego más inocente: ¿Por qué están tristes los tigres? ¿Y por qué comen trigo (¡y en trastos!)?... ¿Son acaso estas fieras un ganado demasiado domesticado? Y de ser así, ¿Estarán tristes porque no comen carne viva, porque han sido convertidos en “caballos de la instrucción”? Cada vez que este trabalenguas es proferido surge rodeado por los fantasmas de la incógnita. Si el énfasis sonoro aparece para desbordarse en la letra –por fuerza de velocidad y obstáculo-, la *Lengua*, aunque aparentemente vencida, resurge oteando con su respiro consonántico en el lugar de la transgresión.

Si bien los juegos de palabra se hallan a medio camino entre lo no inscrito y lo plenamente fijado, al pertenecer -aunque débilmente- al dominio de la escritura, comienzan a devenir –sin llegar a serlo- en materia de inteligibilidad, puesto que “El espacio de la escritura no es un espacio originariamente inteligible. Sin embargo, comienza a devenirlo desde el origen, es decir desde que la escritura, como toda obra de signos, produjo en él la repetición y por

² Como todo fenómeno de la cultura popular posee múltiples versiones.

³ Perlongher, Néstor. *Introducción a la poesía neobarroca y rioplatense*. En: Revista Chilena de Literatura n° 41. Santiago, Departamento de Literatura, Universidad de Chile, p. 50.

tanto la idealidad”⁴. Se sigue, entonces, que *allí*, en la repetición (por obra de estos juegos de infancia), en la tensión entre el decir y el pre-decir propio de la oralidad; en el inconsciente, en la memoria y en la risa tras el error, es donde aprendemos a decir y desdecirnos a través de la letra y la voz.

Tres triste tigres es también el título de una obra de teatro de Alejandro Sieveking y una película de Raúl Ruiz.

El problema de los títulos.

Tenemos una obra, el editor anuncia que debemos lematizarla⁵, ¿es necesario? Es la forma en que la clausuramos, después del título podemos detenernos, tomar asiento y leer la *obra* (título del lat. *titulus* hacía referencia a –entre otras cosas- la inscripción puesta bajo la tumba de un muerto, es decir, se trata de la firma y la sutura que cierra y da finiquito a un cuerpo. Dar título es *dar* muerte). En estricto rigor, cumple una función de cohesión y coherencia: frente al torrente de párrafos, sintagmas, palabras y morfemas se erige el título para decir(nos) *todo ello habla de mí, yo hablo sobre todo ello*, así la grafía no huye de la página.

Sieveking utiliza un sintagma ya formulado, es decir, formula una cita (o más bien una citano-cita: fragmento⁶ de una formulación sin propietario ni origen) para dar título a uno de sus textos. Recorta el trabalenguas nombrado y lo monta como cabeza de un cuerpo. El

⁴ Derrida, Jacques. *De la Gramatología*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1971, p. 364

⁵ Las investigaciones, primero, de la lingüística estructural y, luego, computacional, han trabajado para desparticularizar el lenguaje, estableciendo puntos rectores (un perspectivismo) para ordenar y sistematizar el cuerpo lingüístico, evitándose el derroche en aras de una economía. Uno de sus mecanismos es la lematización, que consiste en encontrar el lema (o archi-lexema según Coseriu) de una o varias formas flexionadas. Así frente a la no identidad de palabras tales como árbol, arborescencia, arboleda, se plantea un lema que los iguala: árbol. Los títulos constituirían entonces -a través de una articulación semántica- un mecanismo análogo.

Esta articulación metafísica se halla sistematizada, por lo demás, ya en la ilustración. En la filosofía kantiana se trataría –por ejemplo- de las categorías del juicio: “El acto de la mente en virtud del cual una multiplicidad de representaciones es referida a una unidad es el acto del juicio. Los conceptos a priori cuya aplicación a los objetos empíricos queda justificada de esta manera son por tanto conceptos de los diversos modos como el acto de juicio introduce unidad en lo múltiple, conceptos de las diversas »funciones de juicios«. Esta es la idea rectora de la llamada »deducción metafísica«” (Torretti, sobre Kant, p. 331).

⁶ Puesto que es un trabalenguas trunco.

trabalenguas adquiere así dimensiones semánticas y estructurales. De aquella asociación sonora propia de la aliteración – y lindante a la metonimia- se desplaza hacia la metáfora orgánica: el drama gira en torno a tres ruines personajes que, desde una marginalidad social, buscan cumplir sueños mezquinos (Aunque pronto se sabe que “en el fondo, Rudi, Tito y Amanda son tres seres que se necesitan”⁷). Son tristes porque no logran sus objetivos aún cuando éstos sean miserables; son ruinosos, se deterioran. ¿Tigres? ¿Seguimos en la metáfora...? ¿Una ironía? No, más simple: el juego fonético adquiere implicancias semánticas a medias, la preferencia por la metáfora detiene el cuerpo pero -aún con esto- no todo se halla asegurado.

Raúl Ruiz injerta este título y lo pone como cabeza de su primer largometraje (ahora como cita de una cita-no-cita); la resonancia en este caso no puede ser sino doble: el trabalenguas y el drama que lo precede regresan como un eco, pero ¿Cómo se relaciona con ellos? O más bien ¿Cómo se toca con estas corporalidades que se han (tra)vestido con este mismo sintagma (*tres triste tigres...*)? Se suele señalar esta película como una *adaptación* de la obra homónima de Sieveking, pero creer en la viabilidad fáctica de una adaptación es dar ese salto de fe del que es preciso abstenerse: *ad-aptare* (“hacia la equivalencia” o incluso “hacia la captura”) implicaría pensar que es posible decir lo mismo con distintas formas (“poder capturar dos veces una misma presencia” o “poder hacer una equivalencia *sin residuos*”), implicaría pensar el cuerpo como un receptáculo de un espíritu: prescindible, intercambiable, idéntico a sí mismo⁸. Pero aquí no se hallan solapamientos ni penetraciones, solo un coqueteo (un tacto), una risa dirigida y ambigua. La película de Ruíz prefiere no transitar *más allá* de la cita: inyecta flujos e injerta voces, sutura los ecos, pero estos no eyectan, se mueven dentro del cuerpo que él ensaya, son metonimias en tránsito y no principios estructuradores.

Cabria entender esta relación *titular*, entonces, como una *cita* sin compromisos (irresponsable como toda verdadera afirmación (Nietzsche)), una invitación amorosa que

⁷ Guerrero del Río, Eduardo. Prologo a: *La remolienda y otras obras de teatro*. Santiago: Universitaria, 2003, p. 15.

⁸ Y, en todo caso, es justamente contra esta pretensión contra la que se erige la textualidad fílmica que luego será desplegada.

in-cita el hospedaje (en toda su anfibología); ese tipo de relación indeterminable (amorosa y homicida) que Hillis Miller señala en relación con la poesía:

“El texto previo es a la vez terreno del nuevo y algo que el nuevo poema debe aniquilar al incorporarlo, convirtiéndolo en una insubstancialidad fantasmal, para que el nuevo poema pueda realizar su tarea posible-imposible de llegar a ser su propio terreno. El nuevo poema necesita los viejos textos y a la vez debe destruirlos. Es tanto parasitario de ellos, al alimentarse descortésmente de su substancia, como al mismo tiempo es huésped siniestro que lo invalida al invitarlo a su casa”⁹.

tres tristes tigres tres tristes tigres tres tristes tigre tres tristes, nuestra lengua queda trabada en el juego de lo indecible. La película de Ruíz hace patente este movimiento; cita el drama de Sieveking, pero lo minimiza y lo desborda con márgenes barrocos que amenazan con suplantar la cita o el *ergon*. El padre debe ser amenazado, pero no muerto, debe *agonizar*: ser disputa, tensión, límite y (con)tacto: Agón¹⁰.

Los marcos (márgenes) son, por cierto, la parte más explícitamente retórica de una obra: su objeto es convencer a través de un lenguaje que se hace visible y sonoro por fuerza de desvíos. Trazos que no buscan llegar apresuradamente a una verdad (en realidad no hallan allí atractivo alguno), sino que distraen engrosando su textura para convencer, finalmente, por medio de juegos figurativos. Argucias que no son nunca más que provechosas tautologías que degeneran en adornos u ornamentos. Márgenes que nos convocan erótica y retóricamente hacia sí, para dejar el punto ciego y oír los cantos siempre laterales de Escilas y Caribdis.

Se trata, a fin de cuentas, del tropo teatralizante de la hipér-bole, estar *sobre* la palabra y hacerla desbordar irremediablemente apenas se desajusten las amarradas filiaciones metafísicas con el significado. Inestabilidad asociada al mal gusto y a los sofismas barrocos

⁹ Miller, J. Hillis. *El crítico como huésped*. En: Para leer al lector. Santiago: UMCE, 1987, p. 234.

¹⁰ Llevado a la muerte sin darle muerte. Puesto en juego: para Caillois la competencia (agón) es una de las cuatro categorías fundamentales del juego, ella consiste en un proceso de definición que acaba cuando se haya determinado, es decir, cuando uno de los contrincantes alcanza el estatus de vencedor (Caillois, p. 43); por su parte de este mismo étimo deriva la palabra «agonía». La puesta en juego del agón, consiste por tanto, en la tensión liminar de la indefinición.

que, entre otras cosas, han proliferado en la construcción sobre América: “Con respecto a los mecanismos tradicionales del barroco, estas obras recientes de Latinoamérica han conservado, y a veces ampliado, la distancia entre los dos términos del signo que constituye lo esencial de su lenguaje, en oposición a la estrecha adherencia de éstos, soportes del arte clásico”¹¹.

Se trata, también, de un tipo de juego, el del margen. Caillois reconoce cuatro categorías de juegos; a la cuarta la denomina Ilinx y ésta puede ser fácilmente asociada con la (dis)torsión de lo barroco: “consiste en un intento de destruir por un instante la estabilidad de la percepción y de infligir a la conciencia lúcida una especie de pánico voluptuoso”¹². Y es que a fin de cuentas, todo tropo (de los cuales el barroco hace alarde de superlatividad) es un juego, puesto que su desvío constitutivo desplaza hacia la improductividad¹³. En lugar de ofrecer la línea más corta entre dos puntos ofrece la curva parabólica, la cual ya no se define por su llegada (donde la trayectoria estaba invisibilizada en razón de su economía) sino que por su tránsito.

Ahora bien, la cita que se hace en la película de Ruiz no es solo del título, sino también de parlamentos y diálogos enteros, pero éstos son enmarcados por un *párergon* perverso, que degenera en adorno, tangencia y objeto; tal como lo señala Derrida con respecto al marco barroco:

“[...] [el *párergon* que constituye un adorno] es nocivo para la belleza de la obra, le hace daño y la perjudica (*Abbruch*) [...]. Lo que resulta malo, exterior al objeto puro del gusto, es entonces lo que seduce por un atractivo; y el ejemplo de lo que extravía por su fuerza atrayente es un color, el dorado, como no-forma, contenido o materia sensible. El deterioro del *párergon*, la perversión, el adorno, es el atractivo del contenido sensible.”¹⁴.

¹¹ Sarduy, Severo. *Ensayos generales sobre el barroco*. Buenos Aires: FCE., 1987, p. 170.

¹² Caillois, Roger. *Los juegos y los hombres: la máscara y el vértigo*. México: FCE., 1986, p. 58.

¹³ Holzapfel señala la improductividad como una de las dimensiones más específicas del juego, p. 90.

¹⁴ Derrida, Jacques. *La verdad en pintura*. Buenos Aires: Paidós, 2001, p. 77.

Es este el movimiento monstruante ejercido sobre el drama de Sieveking. Se instala su obra como un fragmento y se la pervierte con un marco desbordante que des-dibuja policromáticamente y con destellos dorados¹⁵ (como aquel deslenguamiento romántico que apuntaba a lo sublime¹⁶) todo centro.

Se en-saya: “[...] El ensayo habla siempre de algo que ya tiene forma, o a lo sumo algo ya sido; le es pues, esencial el no sacar cosas nuevas de una nada vacía, sino solo ordenar de modo nuevo cosas que ya en algún momento han sido vivas.”¹⁷. De este modo, la película de Ruíz comprende que no hay origen sino solo cortes violentos y arbitrarios (Derrida), de este modo la obra de Sieveking le sirve de materia para fértiles metamorfosis dermatológicas (que no demiúrgicas): atavía y sobrecarga de palimpsestos aquel cuerpo y se sirve de él para simular una danza donde no hay sustancia.

En cierto sentido, la película de Ruiz se plantea como una lectura desperspectivizada del drama de Sieveking o, si se quiere, una lectura a través de la subversión de la perspectiva: la anamorfosis. La película comienza con secuencias fílmicas que se hallan desplazadas de la representación dramática, pero que aún mantienen ciertas reverberaciones de ella (personajes, nombres, ciudad, etc.), estos movimientos permiten al espectador alcanzar breves lapsos de perspectivismo central a través de un espacio: el departamento de Rudi; para luego seguir los caminos de la deformación propios de toda lectura barroca. Sarduy precisa sobre la anamorfosis: “En el proceso preciso de una lectura barroca de la anamorfosis, un primer movimiento, paralelo al del analista, asimila en efecto a lo real la imagen ‘difusa y rota’; pero un segundo gesto, el propiamente barroco, el de alejamiento y *especificación del objeto*, crítica de lo figurado, lo *desasimila* de lo real”¹⁸ (énfasis mío). *Especificación del objeto* y *desasimilación* serán comprendidas así, en este proceso, como un ejercicio textual de lectura.

....

¹⁵ Paradójicamente sin ser una cinta a color *Tres tristes tigres* es una de las películas más coloridas (a la vez que melancólica) jamás filmadas.

¹⁶ Sobre esto puede consultarse el anexo: p. 67-68.

¹⁷ Lukács, Georg. *Sobre la esencia y forma del ensayo (Carta a Leo Popper)*. En: El alma y sus formas. Barcelona: Grijalbo, 1975, p. 28-29.

¹⁸ Sarduy, Severo. *Ensayos generales sobre el barroco*. Buenos Aires: FCE., 1987, p. 53.

Tres tristes tigres de 1967, es –en cambio- un drama ejemplar desde la perspectiva del teatro moderno. Su gestación bebe de las ricas vertientes del teatro decimonónico, especialmente de Ibsen y tal vez –aunque en menor grado- Shaw. En este sentido es un cuerpo orgánico: en él hallamos claramente delimitado un conflicto central (cabeza), un deseo (corazón), un oponente (enfermedad), un ayudante (remedio), y un destinatario (el cuerpo orgánico). Si quisiese explicar cómo realizar un análisis actancial (Greimas), esta obra sería un excelente objeto para iniciar a un novato: es clara. Los personajes cumplen funciones y todo recurso es dramáticamente significativo, necesario y económico: un solo espacio (living del departamento de Rudi), tres personajes presentes (Rudi, Tito y Amanda), uno ausente (suplente y por tanto oponente: Sanhueza), y una serie de objetos que vienen a cargar la atmósfera de dramaticidad y simbolismo (maletas, ropa “sucias”, atuendos, alcohol, sillas, paquetes, etc.). Incluso los nombres –desde luego- cumplen una función (Tito, el empleado, solo posee un apodo).

Tito desea que Rudi (su jefe) lo ascienda de puesto¹⁹, para esto recurre a su hermana (puesto que sabe que las mujeres son la debilidad de Rudi), quien debe disuadirlo de contratar a Sanhueza (el personaje ausente) y convencerlo –en cambio- de que prefiera a Tito. Rudi, por su parte, solo desea seguir escalando a toda costa. Los tres personajes se irán arruinando desde una situación decadente (comienzo), hasta la anulación (al final de la obra incluso el espacio ha sido negado: la hija de la arrendataria advierte que tienen que dejar el lugar). Ahora bien, esto es lo que hallamos en el plano de la estructura diegética, en el desarrollo de un cuerpo que contiene sus órganos y funciona a modo de clausura. En este sentido, la retórica busca, por tanto, ser soslayada (aunque estrictamente se trata solo de una suavización, pues en última instancia no hay lenguaje que no sea retórico) en pro de una legibilidad que se halla sustentada en una didáctica: la crítica social. De allí que en el plano del contenido del discurso aparezcan elementos de una lógica esperpéntica, al modo en que ha sido descrita por Valle-Inclán:

“Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento. El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada. [...] Las imágenes más bellas en un espejo cóncavo son absurdas. [...] La deformación deja de serlo cuando está *sujeta*

¹⁹ Me limitaré estrictamente a lo actancial, no referiré las complejas relaciones de deseo de reconocimiento y visibilidad.

a una *matemática perfecta*. Mi estética actual es transformar con matemática de espejo cóncavo las normas clásicas”²⁰ (énfasis mío).

Es decir, aparece en la obra de Sieveking, un espejo deformante con el fin de hacer visible lo grotesco de la realidad social. Pero al estar dentro del marco de un cuerpo que se organiza orgánicamente (*matemáticamente*) en pos de una finalidad inmediata (la crítica social), esta degradación adquiere una valoración negativa, en la que lo que se desfigura no es tanto su formalidad retórica como los elementos que contiene dentro de sí (a diferencia de la doble deformación barroca, en la cual se halla implicada –valorativamente- una exaltación festiva y carnavalesca).

En otras palabras, la deformidad aparece motivada por la semanticidad, pero una lectura retórica del texto contradeciría beligerantemente la presencia de lo informe. Lo esperpéntico funciona así, como ese gesto romántico por representar lo irrepresentable inscribiendo lo que ha sido canónicamente desechado. Una vez más: lo monstruoso dentro de los márgenes del idealismo kantiano.

De este modo, Amanda es “la mujerzuela más ordinaria” que ha pisado el departamento de Rudi, es una bailarina de cabaret que ha sido despedida y que además “ya no está tan cabra”. En el fondo, luego sabemos que a pesar de lo que diga, Amanda no era más que una bailarina de segunda categoría y que, además, ejercía la prostitución (en una representación escénica se la vería con maquillajes excesivos, plumajes y con un vestido que pretende ser casi igual a uno de Marilyn Monroe). Su modo de hablar es vulgar y está lleno de chilenismos; es grotesca. Tito es un hombre del “medio pelo”, mediocre, capaz de transar hasta a su propia hermana, sumiso (“Soy una especie de... de empleada para todo servicio”) y desaliñado. Rudi es el típico arribista: mantiene su automotriz con el apellido del antiguo dueño para atraer clientela, se preocupa más de su vestir que de comer, y más del dinero del padre de una posible novia que de ella misma. Los tres personajes a su vez se encuentran representando un papel: Amanda tiene que simular ser exitosa para conquistar a

²⁰ Del Valle-Inclán, Ramón. *Luces de Bohemia. Esperpento*. Revista literaria Catarsis, edición electrónica: <http://ciervalengua.files.wordpress.com/2011/10/valle-inclan-ramon-luces-de-bohemia.pdf>, p. 54.

Rudi y así conseguir dinero para ayudar a su hermano; Tito simula que todo es casual y es cómplice de su hermana en esta representación; y Rudi, por su parte, siempre exagera sus gestos para aparentar. Al lado de ellos, el ausente Sanhueza aparece como rodeado de un aura original: “Este se puede mear en medio de la Plaza de Armas y todos lo encontraran muy natural. Todo lo que hace es natural”.

En fin, es esta lógica esperpéntica la que será exacerbada y –lo que es más importante– fundida con una retórica coherente, en *Tres triste tigres* de 1968, jaqueándose, por esto mismo, la lógica del teatro moderno ibseniano a través de una serie de tropos como los ya mencionados: hipérboles, anamorfois, metonimias, etc.

Se trata por tanto de una lectura, de un ensayo que no abandona su cita sino que la incita al movimiento, a asumir una retórica coherente, visible y desnaturalizada. La primera textualidad posee lo esperpéntico como remedio, como un germen que no amenaza su cuerpo, puesto que es funcional a sí (como una bacteria es también necesaria a las defensas de un organismo), mientras que en la segunda textualidad el germen prolifera (se hace virus): amenaza con abortar el centro y extralimitar las fronteras del cuerpo.

MONTAJE

Representar un cuerpo es presentar *otro*. En realidad, el afán reproductivo no es muy distinto de aquella práctica olvidada del siglo XIX que consistía en vestir a los recién muertos con su mejor ropaje para obtener una última fotografía en familia (en unidad); y es que en verdad, esta práctica simulaticia es solo el paroxismo de la catástrofe que es toda fotografía: “imaginariamente, la *Fotografía* (aquella que está en mi *intención*) representa ese movimiento tan sutil en que, a decir verdad no soy ni sujeto ni objeto, sino más bien un sujeto que se siente devenir objeto: vivo entonces una micro experiencia de la muerte (del paréntesis): me convierto verdaderamente en objeto”²¹, en este sentido, “tanto si el sujeto ha muerto como si no, toda fotografía es siempre una catástrofe”²².

Desastre que ya había sido referido por Derrida en relación a la lengua y –más específicamente- a la escritura, puesto que verdaderamente todo signo es el cadáver yaciente de una presencia, es ese familiar muerto al que volvemos a ataviar, deseosos de que alguna prenda pueda devolver, a través de sus pliegues, un poco de vida al muerto: “El lenguaje se añade a la presencia y la suple, la difiere en el deseo indestructible de unírsele”²³. De allí que todo lo que quede ante el rapto de la presencia sea la teatralidad. En realidad, ese es el *pathos* de toda representación: algunas lo ostentan y otras lo esconden.

El montaje es un mecanismo artefactual que resalta esta verdad funeraria²⁴; el principio analógico que impera en él impide la síntesis propia de la imagen simultánea y simbólica. De allí que el cine haya sido tan revolucionario en el arte (especialmente en las vanguardias), pues al usar el montaje como mecanismo constitutivo, se subvierte la noción clásica de imagen y movimiento en el arte. En la escultura clásica o en la pintura romántica, la representación pretendía ser una concentración sintética que hacía converger todas sus partes en una imagen, presencia simbólica de un ideal suprasensible; lograr aquello

²¹ Barthes, Roland. En: Wallace, David. *El modernismo arruinado: ensayos sobre literatura hispanoamericana, en el (bi)centenario de la modernidad*. Santiago: Universitaria, 2010, p. 112.

²² Wallace, David. *Óp, cit.*, p. 114.

²³ Derrida, Jacques. *De la Gramatología*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1971, p. 353.

²⁴ Lo que no implica que no existan técnicas de elisión, el uso –y abuso- del *raccord* en el cine es un ejemplo de aquello.

significaba alcanzar lo bello. Sin embargo, el cine conlleva una revolución técnica que derriba la noción de “instantes privilegiados”; en su modo de representación no reconstruye los momentos “*a partir de elementos formales trascendentes (poses), sino a partir de elementos materiales inmanentes (cortes)*”²⁵. A través de ello podemos comprender la dificultad que tuvo el cine para ser aceptado como un arte, y es que en verdad, si nos atenemos a una normativa propia del canon clásico, no lo es. No es casual entonces que las vanguardias artísticas hayan sido –en un comienzo- puestas en tela de juicio por los estetas de ese entonces²⁶, puesto que “el montaje –dejando a un lado los «precursores» descubiertos siempre *a posteriori*- aparece históricamente vinculado al cubismo, el movimiento que dentro de la pintura moderna ha destruido conscientemente el sistema de representación del Renacimiento”²⁷.

A la pérdida del aura en la obra de arte que Benjamin remonta a la aparición de la xilografía y patentiza con la fotografía, habría que atribuir como culpable no solo a la reproductibilidad técnica, sino también al montaje como factor constitutivo de este proceso.

Ahora bien, el montaje puede ser más o menos explícito, resaltar sus fisuras o naturalizarlas. Sin ir más lejos, todo ejercicio de lectura conlleva necesariamente un encadenamiento que nos instala en la recepción de un montaje (de un cuerpo tras cuerpo); para decirlo de una sola vez: toda construcción discursiva opera bajo el montaje y todo signo –a diferencia de un reflejo- es metonímico, puesto que “mientras que en el signo el *antecedente* (huella significativa) está presente cuando el *consecuente* (referente) está ausente, en el caso del espejo ambos deben estar presentes, pues de lo contrario no hay reflejo. Es así como el signo es metonímico (*presencia ausente* –Derrida-), mientras que el espejo sería simbólico”²⁸, en efecto, “[...] la interpretación de un signo, no es un significado, sino otro significante; es una *lectura*, no una decodificación, y esta *lectura*, a su

²⁵ Deleuze, Gilles. *La imagen-movimiento*. Barcelona: Paidós, 1984, p. 17.

²⁶ Ortega y Gasset constituye un ejemplo paradigmático sobre aquello. En su libro *La deshumanización del arte e ideas sobre la novela* (1925), alude críticamente a la utilización puramente material llevada a cabo por las vanguardias, y donde el cubismo figura como uno de los predecesores de aquella tendencia.

²⁷ Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. España: Ediciones Península, 1997, p. 138.

²⁸ Wallace, David. *Óp. cit.*, p. 144.

vez, ha de ser interpretada por otro signo, y así *ad infinitum*”²⁹ (énfasis mío). El signo lingüístico se revela, así, como metonimia y la metonimia como una forma de montaje. No es casual, entonces, que la cinemato-grafía se haya volcado rápidamente hacia la literaturización: si en sus comienzos se remonta a “relatar” movimientos (como en los estudios fotográficos de Muybridge), su tendencia hacia la narración era del todo esperable (*Viaje a la luna* (1902) de Méliès puede funcionar como paradigma en este sentido).

Se presenta una *lectura* tentadora: el montaje se halla relacionado con la escritura y, por tanto, deviene en alegoría. Cuando se montan elementos arbitrariamente, se está construyendo un cuerpo inacabable (por cuanto una cadena analítica es siempre continuable) a través de fragmentos; escribo y debo atenerme permanentemente a la particularidad engarzante de cada parte para poder continuar sin nunca aprehender orgánicamente un todo (¿sería acaso posible abarcar con los sentidos de una sola vez *Los hermanos Karamazov*? No, al menos que el lector desconozca su materia y convierta el texto entero en un símbolo³⁰). El aislamiento permanente que acusa este desplazamiento inapelable, irresoluto e intotalizable, hace de la recepción de todo montaje un duelo activo y pujante: “cuando el objeto deviene alegórico [y aquí podemos leer sin más: cadena de montaje] bajo la mirada de la melancolía, deja escapar la vida, y queda como muerto, detenido para siempre en la eternidad”³¹.

²⁹ De Man, Paul. *Alegorías de la lectura: lenguaje figurado en Rousseau, Nietzsche, Rilke y Proust*. Barcelona: Lumen, 1990, p. 22.

³⁰ A esto se suma el descubrimiento que hace Bajtín sobre la polifonía y que asocia a Dostoievski como su precursor: “la pluralidad de voces y conciencias independientes e inconfundibles, la auténtica polifonía de voces autónomas, vienen a ser, en efecto, la característica principal de las novelas de Dostoievski” (p. 16). Lo interesante de este planteamiento es que no se limita a señalar que dentro de una novela puedan haber distintas voces mediadas por los personajes (lo cual es obvio a todas luces), sino que precisa que estas voces pueden –a veces– alcanzar autonomía propia en relación con la voz del autor/narrador, voces que ya no sería neutralizables y por tanto aparecen como plurales e irresolubles. A las novelas que se estructuran en base a esta dimensión, Bajtín las denomina *dialógicas*.

Siguiendo este principio, pero yendo aún más allá, podría decirse que toda lectura –para ser tal– debe ser *dialógica* sin importar si la textualidad se presenta como *aparentemente monológica*. En este sentido, la pluralidad de las voces es siempre inaprensible.

³¹ Benjamin, Walter. En: Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. España: Ediciones Península, 1997, p. 131.

Ahora bien, poner el ojo en el montaje es poner la vista en la mirada. Cuando surge una representación ésta habla por el modo en que se halla ensamblada, se trata de su retórica. No por nada cuando el cine apareció como un medio para el discurso ideológico, el montaje acaparó un interés privilegiado y central en muchos directores. Eisenstein llega al punto de creer en el montaje cinematográfico como uno de los mejores medios de conocimiento en lo que respecta al materialismo histórico. Más allá de si el montaje puede o no alcanzar tal estatus cognoscente, lo indiscutible es que en cada montaje hay una mirada particular, un modo de referir la realidad, un pensamiento en juego y un modo de concebir el cuerpo.

....

Tres tristes tigres (1967)

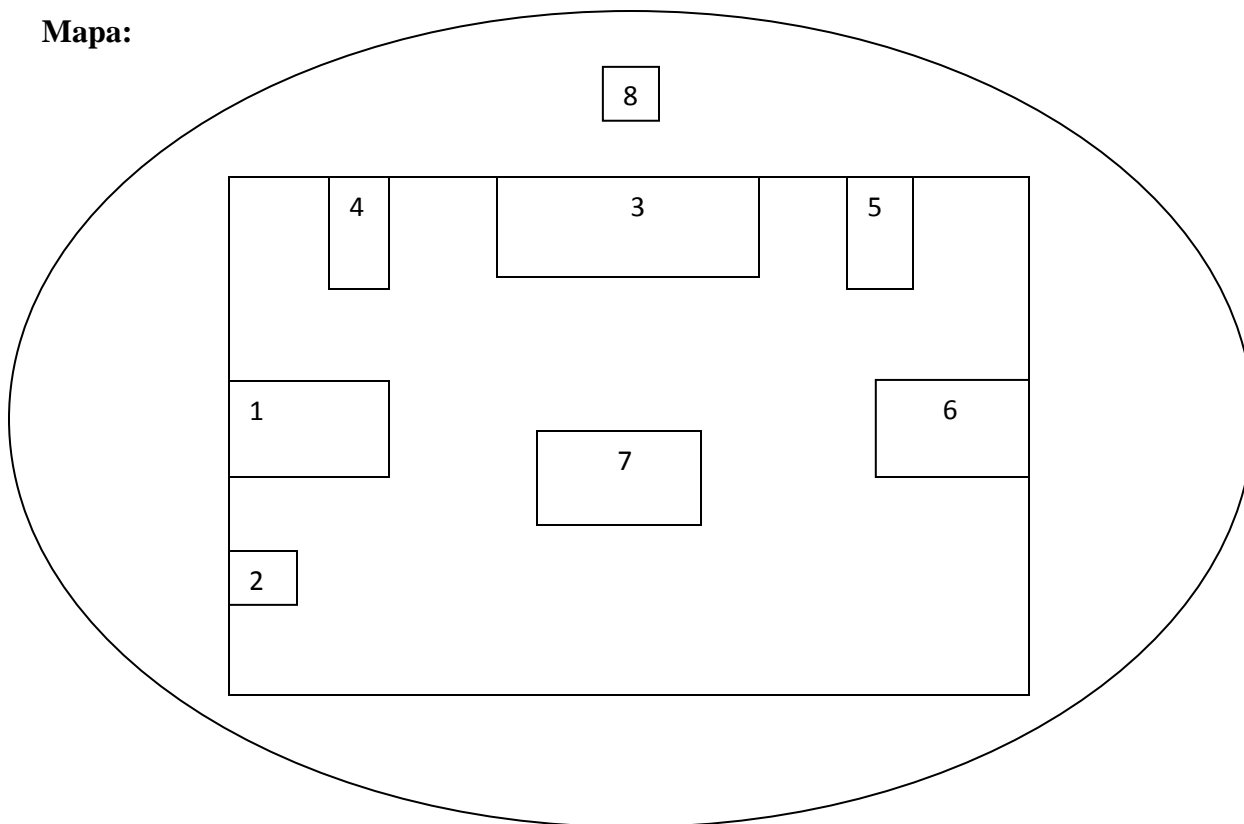
“UN DEPARTAMENTO EN UN EDIFICIO DEL CENTRO DE SANTIAGO, MODERNO Y ELEGANTE. LA PUERTA DE ENTRADA ESTÁ A LA IZQUIERDA DEL ESCENARIO Y, JUNTO A ELLA, LA PUERTA DEL CLOSET. AL FONDO, AL CENTRO, UNA VENTANA CON GRANDES CORTINAS HASTA EL SUELO, ENTRE LA PUERTA QUE DA A UNA PEQUEÑA COCINA -A LA IZQUIERDA- Y LA PUERTA QUE DA AL BAÑO -A LA DERECHA-. EN LA PARED DE LA DERECHA, LA PUERTA QUE DA AL DORMITORIO. HAY REPRODUCCIONES DE BUENOS CUADROS EN LAS PAREDES. LOS MUEBLES SON DE BUENA CALIDAD, PERO HAY UNA LEVE FALTA DE UNIDAD EN EL ESTILO QUE DELATA LA IGNORANCIA DEL DUEÑO QUE EVIDENTEMENTE, SE HA ESFORZADO EN CREAR UN AMBIENTE DISTINGUIDO. HAY UNA LICORERA, SILLAS, MESAS A CADA LADO DEL SOFÁ, LÁMPARAS DE PIE Y UNA GRAN ALFOMBRA ROJA. SE ESCUCHAN BOCINAS Y EL PASO DE AUTOS, AMORTIGUADOS POR LA CORTINA. SOBRE LA LICORERA, UN TELÉFONO QUE SUENA A LOS POCOS SEGUNDOS DE ABRIRSE EL TELÓN. DEL DORMITORIO SALE RUDI, UN HOMBRE DE TREINTA Y CINCO AÑOS, RUBIO, ELGANTE Y DESENVUELTO.

MUY BIEN VESTIDO. VIENE PONIÉNDOSE LA CHAQUETA Y TRAE UNA CARPETA CON PAPELES EN LA MANO. MIRA EL TELÉFONO, VACILANTE. SE ACERCA A ÉL SIN DECIDIRSE A CONTESTAR. POR ÚLTIMO LEVANTA EL FONOS

La primera acotación de la obra de Sieveking nos ofrece un lugar: el living de un departamento. Se trata de un discurso que comienza siendo descriptivo, sustantivizante y casi transparente. Sin embargo, acaba adquiriendo un tono diferente en la medida en que se acerca la entrada de Rudi. En este sentido, la descripción del lugar adquiere adjetivizaciones que van definiendo el estado moral del espacio y de los personajes que comenzarán a aparecer en escena: ignorancia, arribismo, hipocresía y degradación, serán los *lemas* que guiarán la lectura en el transcurso de la obra.

El espacio aparece montado de forma orgánica. Una alfombra roja en el centro, una ventana al fondo, y muebles a los lados. Pero... hay sutiles significantes que amenazan la centralidad: sorprendentemente el escenario contiene cinco puertas –y una ventana- que sugieren la inminencia de una interrupción exterior ante la presencia sensible de membranas; lo mismo ocurre con los ruidos de la ciudad que si bien son amortiguados por las cortinas, persisten. Y el decorado que delata una *leve* falta de unidad en el estilo, refuerza la idea de la amenaza y la dispersión de lo asentado.

Mapa:



- 1) Puerta principal 2) Closet 3) Ventana con cortinas 4) Puerta cocina 5) Puerta baño 6) Puerta habitación 7) Alfombra 8) Ruido de la ciudad.

Rudi ha sido etopeyizado a través del espacio como un personaje bajo (en la terminología aristotélica) y que por tanto puede ser mirado por el receptor con cierta distancia desde una posición de superioridad. Esta distancia corporal otorga tal claridad a la mirada que le permite comprender sin dificultades la calaña moral de lo representado. Se trata de un mecanismo que sirve para la confortación del receptor: lo sublime patético. Pues aquí, como podría señalar Schiller³²: “si la simpatía [...], permanece dentro de sus límites estéticos, entonces reúne dos condiciones principales de lo sublime [patético]: la viva representación sensible del sufrimiento, unida al sentimiento de la propia seguridad.” O

³² Schiller relaciona lo sublime a lo patético, en cuanto el sufrimiento ajeno –cuando éste está mediado por el distanciamiento de lo estético- permite el reconocimiento de nuestra propia libertad moral, al diferenciarnos del sujeto que sufre. Se trata de un proceso de delimitaciones en el que al encontrarnos plenamente confortados, nuestra razón puede aparecer más vivamente gracias al distanciamiento corpóreo (sobre el distanciamiento y su exigencia mediática, puede consultarse el anexo)

bien: “lo patético se torna sublime exclusivamente por la conciencia de nuestra libertad moral, y no de la física”³³.

Por otro lado, el lugar de la acción dramática será siempre el mismo, y su organización – pese a la inquietud de los márgenes- nunca acaba por desviar la lectura. En este sentido, el drama ofrece un punto de perspectiva que permitirá hacer el cierre discursivo de la obra. La semantización de este espacio único que posibilita la unidad de acción de la representación (con el fin de confirmar la promesa hecha en la acotación), deja un hueco en el que el receptor debe instalarse para ser guiado y para que pueda dar el sentido *correcto* a los discursos que irán componiendo el cuerpo dramático, mediados siempre por un supradiscurso que permite dar unidad a lo proferido (mecanismo que ya se cuela en esta acotación del comienzo).

Se trata de un orden que a fuerza de ser tan espléndidamente dramático ha devenido en *monológico*. En efecto, “las replicas de un diálogo dramático no rompen el mundo representado, no le confieren una multiplicidad de planos, por el contrario para ser auténticamente dramáticos, precisan de la unidad monolítica de este mundo”³⁴. La unidad de acción que prescribe el drama –como género- convoca siempre a la totalidad³⁵, de allí que los personajes en *Tres tristes tigres* no alcancen jamás autonomía propia sino que se hallan subyugados a funciones pragmáticas y caracterológicas. Por ello mismo, también, es que el receptor tiene un lugar asignado en la supra-estructura, del mismo modo que al mirar al *David* de Miguel Ángel tenemos asignado un espacio para dominar el cuerpo representado, a través de un posicionamiento estático de apoyo constituido por el punto de perspectiva. Se previene así del vértigo que caracteriza a toda representación descentrada.

....

³³ Schiller, Friedrich: *Escritos sobre estética*. Madrid: Tecnos, 1991, p. 123.

³⁴ Bajtín, Mijaíl. *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: FCE., 1986, p. 32.

³⁵ Lo que no quiere decir que toda obra dramática deba ser monológica, solo que para ser dialógica debe transgredirse a sí misma en tanto género.

Tal vez la expresión más clara del montaje en el teatro es el que se da entre actos³⁶. Ellos establecen un corte, un hiato insalvable dado por la *caída* del telón en la representación o por la organización lingüística en el texto dramático. En el caso de *Tres tristes tigres*, el texto posee dos actos; el fin del primero es el punto central en que el cuerpo se divide en dos. Forma y contenido funcionan aquí de manera orgánica: el corte está hecho corporalmente en la mitad de la duración y allí también se halla el clímax dramático. En este punto se condensan y se solidifican semánticamente todos los estados vitales de los personajes que desde el comienzo estaban tomando forma: Tito se nos presenta en su punto más alto de subyugación al salir a duras penas de la escena para dejar que Rudi (su jefe) quede solo con su hermana para poder consumir el acto sexual: “[acotación] Se dirige hacia el baño. Rudi le hace una zancadilla, Tito tropieza y está a punto de caer. Rudi se ríe fuerte. Tito sonríe con esfuerzo y entra al baño. Rudi abraza a Amanda, pero ella se aparta de él”. Rudi, por su parte, aparece equilibrando toda la estructura jerárquica; desplaza y subordina a su contrincante (no solo lo humilla al flirtear con su hermana, sino que también por cuanto se queda con la única mujer del triángulo³⁷) y captura a Amanda hasta someterla: la bautiza con pisco (el licor que ha animado y acelerado la noche) y la animaliza: “RUDI: ¡guau guau!” “AMANDA: ¿miau?”. La tensión ha llegado a tal límite que la solidificación amenaza con el quiebre. Cuando Tito, borracho, se acerca a la puerta de la pieza donde yacen su hermana y Rudi, y oye las risas apagándose tras la velada, el telón debe caer, el corte se hace necesario pues la cadena patética no puede seguir avanzando sin una renovación. El cuerpo, tras un largo respiro, debe exhalar.

³⁶ Por el contrario, las menos perceptibles son: la puntuación, la subordinación y la modalización verbal.

³⁷ En el segundo acto se hará alusión a una suerte de relación incestuosa que los dos hermanos vivieron en el pasado: “[Amanda] Si no fuéramos hermanos, te juro que te hacía el favor, como cuando...(ríe). ¿Te acordáis? Con los años me he llenado de prejuicios.”

TELÓN

En la cadena que desplaza la reapertura del telón, nos hallamos inexorablemente ante un nuevo cuerpo. No hay posibilidad de engañar a la percepción ante tal desajuste. El corte es tan sumamente violento que el cuerpo debe ser amortajado por las cortinas. Aún así se puede naturalizar, asociar la oscuridad de las luces apagadas no con la muerte sino con la noche y sus brebajes de amnesia. Dado que ambos cuerpos han sido contenidos en la semanticidad de un discurso mayor, en él buscarán sutura y maquillaje, hilos tan fuertes como imperceptibles. Cuando Tito hace referencia tácita a la velada anterior “¿el Rudi te dio la plata pa sacar la maleta?” lo que hace esta textualidad es decirnos: *ha habido un corte, es innegable: la noche oscura ha pasado pero no pienses en eso, la historia continúa y soy el mismo cuerpo de ayer*. El alba de Nancy queda reducida a la mínima expresión: “TITO: ¡Puchas! ¿Así que estamos en las mismas de ayer?”. La distinción temporal es clara, sabemos perfectamente si es de día o de noche, si ha pasado un día o un mes, no hay confusiones temporales ni espaciales: se trata siempre de un mismo lugar donde ocurren todas las escenas.

Aún así, como ya se ha advertido, el tiempo no pasa en vano; el presente montaje busca negar tal afirmación, pero el contenido (el significado) no puede pasarlo por alto, arriesgaría su didáctica y pecaría de puerilidad. El contenido contradice así su retórica, y pasa a hacerse cargo de la (de)cadencia de todo proceso histórico-material que se halle fuera de la unidad de la idea. Constituye esa pluralidad fragmentaria que, en verdad, solo podría ser recorrida como montaje y camino en dilución.

Amanda, la mujer emplumada de los actos de striptease, el cuerpo matriz que se desplaza en el triangulo y que es puente de flujo para los deseos de Tito por convertirse en presencia. Amanda, el sexo que atrae y da repulsión, pero que sobre todo genera movimiento.

Este cuerpo de quien fue una joven bailarina, se nos presenta ahora en decadencia, como una mujer que al envejecer pierde su utilidad y comienza su camino hacia lo cadavérico (hacia el cuerpo signifiante). Su cuerpo es un reflejo oblicuo de la trama que la envuelve: una historia que cae hasta el derrumbe pero en la que sin embargo se hará un empeño por dar *un último pie de baile* antes de la caída final del telón *-ir muriendo y cantando* (Cesar Vallejo)-. Por ello Amanda se maquilla y se trans-viste a lo largo de todo el drama, no para

alcanzar un punto de apoyo ni una nueva identidad que le devuelva su juventud, sino por un compulsivo derroche significativo ante la inminencia de la catástrofe, puesto que

“el travesti no copia: simula, pues no hay norma que invite y magnetice la transformación, que decida la metáfora: es más bien la inexistencia del ser mimado lo que constituye el espacio, la región o el soporte de la simulación, de esa impostura concertada: aparecer que regula una pulsación goyesca: entre la risa y la muerte”³⁸.

Por ello insiste una y otra vez en que hay que crear una historia para Rudi; solo así –a fin de cuentas- puede mantenerse en pie la escena (solo la farsa *entre la risa y la muerte* permite la secuencialidad): cuando la verdad sea dicha se “pudrirá” en ese instante; acabará la posibilidad de todo cuerpo, no habrá eslabón posible para continuar la cadena. En efecto, la obra acaba cuando Tito y Amanda confiesan la farsa. Tito dice:

“hay que armarle una historia más o menos... algo que lo entretenga, que lo haga sentirse... como jugando a las escondidas, que él es el jovencito macanúo, como en las películas [...]. Ná de ponerse románticos, ni sinceros, ni nada por el estilo. Ve una cosa que parezca verdad y al tiro lo pudre”

Como en *Muerte en Venecia*, tras la constatación del cuerpo, solo queda jugar con él y hacer transitar sentidos; con el *sobremaquillaje* se buscará, así, referir lo concreto, aquellos trazos fugaces que reverberan.

“Una pintura de Klee llamada *Angelus Novus* muestra a un ángel observando algo de lo que pareciera estar alejándose. La vista fija, la boca abierta, las alas desplegadas. Así se imagina uno el ángel de la historia. La cabeza está vuelta hacia el pasado. Donde nosotros percibimos una serie de acontecimientos, él sólo ve una catástrofe, que sigue acumulando escombros bajo sus pies. Al ángel le gustaría quedarse, despertar a los muertos, y reparar todo lo que se ha destruido. Pero una tempestad asalta desde el Paraíso, el viento se ha enredado en las alas del ángel con tanta violencia que ya no puede cerrarlas. La tempestad lo conduce irreversiblemente al futuro al que le da la espalda, mientras la pila de escombros crece hasta el cielo. Esta tempestad es lo que llamamos progreso”³⁹.

³⁸ Sarduy, Severo. *Ensayos generales sobre el barroco*. Buenos Aires: FCE., 1987, p. 55.

³⁹ Benjamin, Walter. *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica y otros textos*. Buenos Aires: Ediciones Godot, 2012, p. 68.

Cuando Rudi comienza a hablar de la muerte de su padre, aplastado por una pared, Amanda reclama: “¡Eres bien fome tú, oye! ¡Miren que ponerse a contar historias *tristes* a esta hora! Un ratito más y empezamos a sacar a las abuelitas tullidas y los tíos con cáncer” (énfasis mío). Este gesto de juerga a pesar de la catástrofe (como en lo carnavales medievales), es ese paso último de baile que debe ser danzado para mantener en pie la escena. Rudi lo comprende de inmediato y propone uel trabalenguas: “*tres tristes tigres trillaban trigo en un trigal*”.

Ante la muerte: el juego. Frente a esa negación de totalidad que es la muerte, queda aún la posibilidad de carnavalizar sus signos haciéndolos proliferar en la piel y la carne, “multiplicando los signos de descomposición como si el muerto no estuviera suficientemente muerto”⁴⁰. Puesto que en todo esto no hay finalidad alguna, la existencia se convierte en juego.

Será entonces este juego de trabalenguas contenido en la obra dramática (y aquí «contenido» quiere decir tanto “dentro de” como “semantizado”), el que constituye ese montaje puramente encadenante y coloro que el drama de Sieveking no alcanza satisfactoriamente en su estructura. No obstante, en su retórica es posible encontrar aún un mecanismo de contacto corporal: la puesta en abismo referida en la farsa. La *mise en abyme* corporiza el drama por cuanto hace visible el artificio: hay un juego –y de lenguaje– dentro de una actuación abismada (donde la actuación también puede entenderse como un juego y viceversa, en inglés se hace más evidente la relación: *play* sirve tanto para denominar una obra dramática como un juego). Se trata entonces, de ese antiguo procedimiento heráldico según el cual un escudo era dibujado dentro de otro. Así, el cuerpo mayor –*Tres tristes tigres*– logra plegar-se en un juego de espejismos o, en otras palabras, en la erótica masturbatoria de la autorreferencia⁴¹. La cadena puede no solo ser rectilínea, sino también hallarse en distintos niveles, enrollarse y tocarse.

⁴⁰ Rousset, Jean. *Circe y el pavo real. La literatura francesa del Barroco*. Barcelona: Seix Barral, 1972, p. 159.

⁴¹ L. Dällenbach señala sobre la puesta en abismo realizada a través del código lingüístico que “el enunciado en que se apoya la reflectividad funciona por lo menos en dos niveles: el del relato, donde continúa significando, lo mismo que cualquier otro enunciado; el del reflejo, donde entra en calidad de elemento de una metasignificación merced a la cual puede el relato tomarse así mismo por tema” (Dällenbach, P. 59)

....

Tres tristes tigres (1968)

Plano 1:

- Abre la toma desde el interior de una micro y por la ventana se ve difusamente hacia afuera. Se escucha el grito de una mujer (Amanda) desde el exterior que - al comienzo- está fuera de campo.
- Cuando aparece dentro de campo, la cámara gira –sin corte alguno- hacia otro personaje (Luis) dentro de la micro, que pregunta por la hora. Le responde un pasajero y la cámara vuelve sobre Amanda.
- El personaje que se halla al lado de la ventana (Tito) comienza a tener una conversación con Amanda. La cámara se alterna entre los dos a medida que van conversando. En este trance de ida y vuelta, el lente capta –aunque veloz- nítidamente los espacios que hay entre los dos, mediado por la ventana y un hombre sentado al medio. No hay corte alguno.
- Se oye el acelerador del chofer quien amenaza con avanzar. Amanda le pide que se detenga. Un cuarto personaje (sin nombre) la apoya verbalmente y la cámara se mueve rápidamente para captar también a este nuevo integrante de la interlocución. Luis agradece.
- Amanda le sugiere a Tito que mejor se baje, a lo que éste recusa que se encuentra con un amigo (Luis); pero, al escuchar la conversación, cede a la petición de Amanda
- Tito y Luis comienzan a bajar de la micro. Primer corte

Plano 2:

- La cámara se sitúa ahora desde afuera de la micro, en la perspectiva inversa. El autobús comienza a desplazarse y el personaje que estaba al lado de la ventana flirtea rápidamente con Amanda. La cámara trata de seguir a la micro pero desaparece. Se vuelve sobre Amanda y por primera vez, los tres personajes se ven en un mismo encuadre, comienza a sonar un punteo de guitarras. Corte.

La construcción del espacio que plantean estos dos primeros planos del montaje dista mucho de la corporalidad referida sobre la obra dramática anterior.

En primer término, la visión se abre desde una venta -límite que divide dos espacios- y no desde un polo sólidamente asentado. Desde este margen, luego la cámara se desplazará en la medida en que el movimiento sea activado por la voz de los personajes; optándose por la movilidad en vez del ya acostumbrado montaje analítico de aquella época (práctica ya generalizada en el cine industrial desde al menos 1940⁴²). Esto permite que los planos sean sorprendentemente largos (el primero se desarrolla en poco más de un minuto), y que sea imposible depurar el trazo de la cámara, quedando, así, evidentes residuos. Entre un encuadre y otro, la mirada debe recorrer los intersticios que se hallan mediando los puntos de focalización, haciéndose visible un grueso surco e imposibilitándose cualquier tipo de naturalización diegética. Así aparecen, por ejemplo, personajes que se hallaría elididos en un filme que optara por procedimientos de inamovilidad. De modo tal que –aquí- el personaje que se halla en la transición (margen) entre Tito y Amanda no puede ser, sino, un significante de contacto: de allí su inusitado coqueteo con Amanda.

El espacio, por lo demás, no posee una construcción estable. Que la primera secuencia se desarrolle dentro de un vehículo no es ninguna coincidencia (de hecho, la secuencia inmediatamente posterior a la descrita, se desarrolla en un taxi y, así, del mismo modo, otra hacia el final de la película), este espacio se halla determinado por la urgencia (deber de partir), lo que lo caracteriza desde un comienzo como inestable. Por otro lado, a diferencia del drama de Sieveking, este espacio no se halla en ningún momento *referenciado* por la

⁴² Véase: Sánchez-Biosca. *El montaje cinematográfico*. Buenos Aires: Paidós, 1996, p. 208.

cámara. Así, a diferencia del *plano de situación* (en que el montaje se halla vertebrado por un plano general del espacio sobre el cual se suele volver para otorgar legibilidad y centralismo), Ruiz opone un plano particularista y sin perspectiva, incapaz de construir la totalidad de un espacio, deviniendo siempre en los fragmentos que van llamando la atención. En este sentido, qué duda cabe, se trata de la mirada melancólica del alegórico⁴³.

Esta falta de perspectiva, se condice con la caída inmediata de un orden *monológico*. Puesto que no se trata de un cuerpo que busca abarcar una completitud discursiva, los personajes ya no descansan en funciones caracterológicas. De allí que Luis pueda interrumpir el diálogo encabezado por Amanda (para preguntar por la hora) sin que tal interrupción deba ser justificada diegéticamente y, por sobre todo, acaparando la misma cantidad de mirada fílmica que las demás voces.

De tal modo, que la percepción que nace de la cámara no se halla justificada ni por un *supradiscurso*, ni por la presencia subjetiva y naturalizada de un ente de ficción. Por el contrario, deviene de la propia textualidad, es el espacio y su materia la que hace proliferar la visión develada, como V. Sánchez-Biosca señala con respecto a O. Welles: “el gesto del sujeto no se transfiere al orden textual, sino que nace y se constituye en el texto”⁴⁴. Fisurado el orden del relato, aparece el texto y su lectura.

Es en este sentido que la película es un ejercicio de lectura. Al desquiciar el punto fijo de la perspectiva que se hallaba sustentada en un discurso *monológico*, lo que este gesto hace es recorrer el texto a través del vértigo de una lectura no guiada.

La tercera secuencia se desarrollará en el departamento de Rudi, y en ella veremos que todas las puertas otrora cerradas en la obra de Sieveking se hallan ahora abiertas. Y es que lo estimulante de la obra de Sieveking es que tiene una intensa potencialidad de desborde, pero que al hallarse mediada por la semántica discursiva del esperpento, no logra hacer estallar la contención guarnecida bajo un espacio y un conflicto central. En este sentido, plantear la película como una lectura en anamorfosis o, incluso, como una lectura perversa de anagramas, es absolutamente productivo, la validez de tal ejercicio se encuentra de sobra

⁴³ Sobre la mirada alegórica, remito a la página 68 del anexo.

⁴⁴ Sánchez-Biosca. *Óp. cit.*, p. 213.

justificada si pensamos, además, que existen una serie de patrones en la escritura que escapan a la noción hegemónica del signo y su convención. Culler, señala como ejemplo paradigmático justamente a los anagramas. Se trata, como salta a la vista, de la posibilidad de un ejercicio de lectura carente de centralidad: “Esta es la cuestión estructural básica para una lingüística de la escritura: extender el radio de la lingüística a dominios problemáticos pero importantes, añadiendo descripciones secundarias, o recomponer la empresa intentando situar lo marginal en el centro”⁴⁵.

Una lectura verdaderamente textual –y ya no discursiva- se confunde, entonces, irremediabilmente, con la escritura. No hay posibilidad ya de diferenciar asépticamente las partes del proceso, la pérdida de una guía hegemónica abre el campo de modo tal, que la escritura explota y deviene en lectura o –lo que es lo mismo- la lectura deviene en escritura. Ocurre, de este modo, que las causalidades quedan exorcizadas. Si las bocinas pasan desapercibidas por orden y gracia de las cortinas, si las puertas se mantienen cerradas, cuidándose para ser solo soportes de un discurso o si se habla sobre la decadencia material en un salón pequeñoburgués (aunque con *una leve falta de unidad en el estilo*), con todo, no se puede impedir que una lectura abra las puertas, y que así, lo que antes era marginal (bocinas, ciudad, ventanas) se instale en el centro, indistinguiéndose el continente del contenido: la escritura de la lectura.

....

estaba la rana sentada cantando debajo del agua, cuando la rana salió a cantar vino Rodríguez y la hizo callar...

Tras la secuencia descrita, los tres personajes abordarán un taxi. La mirada estará compuesta por un *travelling* situado desde el interior del auto, pero apuntando hacia afuera –nuevamente- a través de una ventana. Fuera de campo se oye la voz de Luis que da las instrucciones del recorrido: “por Independencia... hasta Olivo... entonces en Purísima y cruza... en Bellavista, toma Monseñor Caro hasta Providencia... y después por la Lilas”, aparece así, nuevamente, la falta de economía verbal de este personaje. En vez de dar una

⁴⁵ Culler, Jonathan. *La lingüística de la escritura*. Madrid: Visor, 1989, p. 184.

dirección exacta debe ensamblar el recorrido de las calles que serán atravesadas una por una, esto claramente, sin una función dilucidable en la película. Se trata meramente de ostentar los significantes para que estos no desaparezcan por medio de un relato. Inmediatamente después de esta locución irrumpe una canción (mientras el *travelling* continua interrumpido solo por un par de cortes). Esta canción es -al igual que el trabalenguas del que ya he hablado- un juego de palabras, que consiste en el desafío de ir agregando un segmento a la canción (un nombre propio) cada vez que se llegue al final de ella y así recomenzar. El juego no tiene más límites que la paciencia de los participantes (así comienza: “estaba la rana sentada cantando debajo del agua, cuando la rana salió a cantar vino Rodríguez y la hizo callar...”), se trata nuevamente de un juego de montajes lingüísticos de carácter popular, el que además –en este caso- consiste en la conformación de un cuerpo siempre expandible, del cual se posee un comienzo arbitrario, y que contiene una trama que comienza a descentrarse en la medida en que se va engrosando el marco⁴⁶ (los nombres propios), hasta hacerse cada vez más irreconocible su centro. Es aquí, ya desde el comienzo, en este *travelling* que recorre la ciudad, que marea con nombres de calles; donde los personajes se hallan todos en un fuera de campo en tensión con la imagen (audibles pero invisibles); es aquí, en la música (ausente en la logografía de la obra dramática), donde encontramos la materialidad irrenunciable de su montaje: cadena deviniente y proliferante, carente de mediaciones que suspendan su cuerpo siempre deseoso de encontrar una contigüidad en su movimiento. En otras palabras: partir de una situación dada (*la rana cantando debajo del agua*; el conflicto central de *Tres tristes tigres* de Sieveking) y barroquizarla hasta el simulacro de la indistinción.

...

Eisenstein afirmaba que en el montaje, las partes no se dan por sí solas como unidades de producción (como lo entendía Griffith), sino que el plano “es célula de montaje, y no

⁴⁶ Casi veinte años después de rodar esta película (1987), Raúl Ruiz dirá en una entrevista lo siguiente: “[...] mis referencias proceden del barroco popular, de la poesía popular chilena, que se sirvió de las formas barrocas del siglo XVII” (Ruiz, Raúl. *Entrevistas escogidas*, p. 150), luego de lo cual señala una serie de juegos populares –de igual raigambre- que llamaban mucho su atención: “el mundo al revés”, “el cuerpo repartido”, “los versos redoblados”, etc. En este sentido, el juego cantado, al que hago referencia, podría muy bien integrar la lista de estos juegos con tendencia a la barroquización.

simplemente elemento de montaje”⁴⁷, en este sentido cada parte daría posibilidad a la existencia de otra, cada célula produciría sus propias partes por división, en un movimiento dialéctico en razón del cual el movimiento es posible: “no es una manera de juntar desde fuera una realidad empírica, sino la manera en que la realidad dialéctica no cesa de producirse y de crecer”⁴⁸.

Me interesa esta definición de montaje no tanto por su componente ideológico (una dialéctica histórica que busca oponerse a la concepción burguesa de Griffith), infértil para el análisis de esta película, sino por la concepción material que hallamos en ella. Dejando de lado lo orgánico que aún prevalece en esta concepción, la película de Ruiz mantiene una filiación importante con Eisenstein. Cuando Ruiz dice que “es el tipo de imagen lo que determina la narración, y no al revés”⁴⁹, está diciendo también que el cine es un *hacerse*, una corporalidad que no funciona a través de líneas paralelas sino a través de la mixtura que condiciona la materia (como célula proliferante). No obstante, en *Tres tristes tigres* ya no hallamos un principio dialéctico puro al modo de Eisenstein. Si abría que buscar un referente marxista sería más venturoso tal vez relacionar la película con *El hombre de la cámara* de Vertov: en esta cinta de 1929 se presenta una secuencia de imágenes donde la coherencia lógica dada por la unidad orgánica desaparece, las imágenes fluyen a partir de lo material y no de un progreso patético predeterminado, es un *cine-ojo* -como lo llamó Eisenstein- que va generándose en secuencias montadas, un cine con retina móvil que recorre los espacios, y por tanto prescinde de un centro. Ahora bien, hay todavía dos elementos que nos impiden emparentar aún demasiado estrechamente estas dos películas; lo primero es su dimensión propagandística y, lo segundo, la estructura oposicional que atraviesa algunos de sus montajes (un ejemplo claro es el montaje de un plano en el que a una mujer de clase adinerada le lavan el pelo y luego es montado un segundo plano en el que una proletaria lava una sabana); en ambos casos se trata de la imposibilidad de desligarse de la idea del cine como medio.

Pues bien, el montaje en *Tres tristes tigres*, tiene bastante de Eisenstein y Vertov, pero posee una diferencia que es fundamental en el todo de la película: la desacralización. En la

⁴⁷ Deleuze, Gilles. *La imagen-movimiento*. Barcelona: Paidós, 1984, p. 57.

⁴⁸ Deleuze, Gilles. *Óp. cit.*, p. 61.

⁴⁹ Ruiz, Raúl. *Poéticas del cine*. Santiago: Ediciones UDP., 2013, p. 14.

cinta de Ruiz no cabe la propaganda de Vertov ni el progreso teleológico de Einsestein. El plano es célula, pero ella se multiplica sin control, nace de mutaciones que inactivan aquellos genes cuya función es limitar la división celular; célula cancerígena que prefiere el movimiento acelerado hacia la muerte antes que la quietud momificante. En el fondo, se trata de llevar hasta las últimas consecuencias la condición que es propia del montaje: unión arbitraria y carente de unidad orgánica; presencia de hiatos insalvables (no solo el montaje de los planos constituye siempre un hiato en el nexo, también la generación misma del plano requiere la conexión discontinua de imágenes, las cuales nunca podrán totalizar del todo el segmento de realidad que han querido capturar, pues entre un fotograma y otro hay un fantasma que es siempre un abismo) y adyacencia permanente. Se cumple así lo que Deleuze señala sobre Kafka: “La expresión debe arrasar al contenido [...]. La proliferación de las series [...] tiene esa función. Puesto que la historia del mundo no está hecha de ninguna manera de un retorno, sino del empuje de segmentos siempre nuevos y cada vez más duros, habrá que acelerar esta velocidad de segmentaridad [...]”⁵⁰. Esta contigüidad, que es también propia del montaje, apela a la irresolución, a la búsqueda siempre de un nuevo segmento para poder seguir circulando, durando y proliferando; es decir a la materialización del deseo, lo cual solo es posible si entendemos el cuerpo como un acontecer⁵¹ (no está de más recordar que *ser* es un verbo).

En este sentido el conflicto central es desmantelado para hacer aparecer los elementos montados; subsumirlos a un centro (a un significado aglutinador), significaría suspender la materia y reducirla al soporte de una idea. En todo caso, se trata de un hacer que es paralelo a un ejercicio de lectura, porque en verdad “Toda película, aún la más corriente, es de una complejidad infinita. La vuelve simple toda lectura que siga su hilo narrativo [...]”⁵². Esta es la ley y la (im)posibilidad de legibilidad del montaje: fragmentariedad y desplazamiento; cada plano puede ser ya una película (de allí su naturaleza proliferante) y cada filme puede

⁵⁰ Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *Kafka. Por una literatura menor*. México: Ediciones Era, 1978, p. 87.

⁵¹ La película no posee un final resolutivo, termina con Tito caminando por la ciudad, perdiéndose en ella al ir cerrándose el plano que acaba por ser solo un corte técnico, una ceguera receptiva insolucionable.

⁵² Ruiz, Raúl. *Óp. cit.*, p. 32.

contener una infinidad de películas secundarias⁵³. La unidad (el significado) solo puede ser establecida provisionalmente.

“Cuando examinamos una imagen fotográfica, ya sea fija o en movimiento, hay una determinada cantidad de elementos secundarios que se hacen notar rápidamente: se escapan de los signos más llamativos que constituyen el tema de la fotografía y adoptan por su propia cuenta, naturalmente, un configuración distinta, hasta constituir un nuevo motivo. Tomemos una imagen cualquiera: por ejemplo, una que represente la plaza principal de una ciudad de la provincia equis. La foto muestra una parte de la plaza, con una catedral al fondo, algunos bancos a la sombra de unos viejos árboles y unos quince transeúntes. Cinco o seis rasgos bastan para que nos imaginemos la escena, a la que llamaremos «una plaza de provincia». Pero hay otros elementos cuyas razones de ser son todavía inciertas. ¿Cuál puede ser la función del perro que está al fondo a la izquierda? ¿y ese hombre vestido de negro al que le falta un zapato? [...], es curioso, pero todos esos elementos innecesarios tienden a reorganizarse por sí solos hasta formar un corpus enigmático, un conjunto de signos que conspiran contra la lectura lisa de la imagen, confiriéndole una rugosidad, una dimensión de extrañeza o de sospecha.”⁵⁴.

A esta conspiración, Raúl Ruiz la llama –acuñando un término ya utilizado por Benjamin– “inconsciente fotográfico”⁵⁵. Se trata de aquella materia liminar (presente pero ausentada en razón de un centro) que amenazaría constantemente con desbordar la vista, provocando infinitos desvíos⁵⁶.

Así, hasta el mensaje más inofensivo puede encontrar sus líneas de fuga: hay un plano de la película en que Tito es abordado por un personaje secundario mientras éste se halla sentado en la barra de un bar. Sin mayor introducción, este intruso le pregunta si entiende la canción que está siendo cantada por un grupo de hombres en una mesa próxima. Tito responde, sin titubear, que sí (se trata de una canción de amor común y corriente). El personaje, insatisfecho con la respuesta, se ofrece para traducírsela. Comienza así a revelar una serie

⁵³ La posibilidad de una segmentariedad infinita nos remonta al problema clásico de Zenón de Elea, sobre la carrera de Hércules y la tortuga.

⁵⁴ Ruiz, Raúl. *Óp. cit.*, p. 71.

⁵⁵ Esta noción –como se verá– es análoga a la idea de “punctum” desarrollada por Barthes.

⁵⁶ El ejemplo propuesto por Ruiz, parece ser una descripción casi calcada del proceso receptivo que lleva a cabo el protagonista de la ya emblemática película *Blow up* de M. Antonioni, filmada tan solo un año antes que *Tres triste tigres*. Sin que Ruiz haya señalado la influencia del director italiano, la relación es innegable.

de significados que no tenían, aparentemente, ninguna relación con las estrofas cantadas (como si de repente aparecieran detalles que ha oído de cualquiera pasarían desapercibidos). Ante la incredulidad de Tito, el personaje le asegura que otro día le explicará. Pero él insiste en que continúe con la traducción. El hombre desanimado le responde: “no, esta parte no la entiendo”.

Lo que aparece en esta escena es un ejercicio análogo al proceso de lecto-escritura llevado a cabo por la película. Esto es, ante la presencia de un texto ya formulado (en este caso la canción), surge una lectura que, en la medida en que es textual y no discursiva, hace aparecer detalles invisibles para quien ha seguido un hilo narrativo. La consecutiva aserción: “esta parte no la entiendo”, referiría así, a la naturaleza intraducible de la representación, a la imposibilidad de una lectura que no degenera en la tergiversación (y allí se halla su línea de fuga) que es toda escritura (por eso Ruiz debe filmar para leer). “*Traduttore, traditore*” reza el antiguo proverbio italiano, y es que a fin de cuentas, es la presencia la que se halla traicionada desde el comienzo. Traducir una lengua es, en verdad, un ejercicio ~~de desciframiento~~ análogo a cualquier lectura, si aparentemente la traducción es vista como un mecanismo más dificultoso que la lectura de un texto, esto solo lo explica su extrema otredad.

De allí la obscena lucidez de este personaje, que no puede sino desplazar decididamente cuerpos en su intento por legibilizar. La traducción es así –como el montaje– un ejercicio metonímico, un cambio de lugar en el cual no se descascara una verdad, sino que se re-vela un mensaje que posibilita movimiento. En el fondo no hay fondo. Si esta verdad se mantiene, la superficie arrasa en intensidad hiperbólica.

Mientras tanto, la cámara capta la conversación desde la parte de atrás de los personajes, y sigue el diálogo como un péndulo. Sin embargo, no hay ritmo ni prolijidad en el movimiento, ésta sigue la conversación con *curiosidad*, como un *voyeur* que quiere retener lo más posible pero que no alcanza a aprehenderlo todo. Del mismo modo como la conversación de estos dos personajes no tiene resolución ni justificación clara, la mirada del lente mantiene una retórica de consecuente particularismo.

Sobre el *voyeur* Wallace señala lo siguiente:

“El *voyeur* es una figura de la per-versión, que observa sin el consentimiento del otro y obtiene placer de aquello que observa. Al tratarse de una perversión, se trata de la inversión de un orden establecido, de una diferencia respecto de la “vida corriente” –tal como Huizinga define la noción de juego-, de un distanciamiento respecto del mundo habitual, en miras de proponer un nuevo orden o un orden diferente”⁵⁷.

En este sentido, la cámara-ojo no busca tanto hacer del artefacto una simulación del ojo como hacer del ojo una metonimia de la cámara-escritura. En ella, en el artefacto, se materializa el movimiento de nuestro ojo, pues en tanto espectadores, siempre somos un *voyeur*; sujetos que juegan con los sentidos que cruzan la escena, con lo que ocurre, con la acción y el movimiento de la cinta.

- Diálogos

Los diálogos aparentemente incoherentes, son otro mecanismo más animado por el montaje. Con ellos se explora la ruptura de la causalidad provocada por la pérdida de una continuidad totalizante e interna. No obstante, no se trata de diálogos al modo de “corriente de la conciencia”, sino más bien, de utilizar las palabras de modo tal que se vuelva sobre su sonoridad y surja así la *paradoxa*⁵⁸. Un mecanismo típico en la cinta es tomar las muletillas y formas estereotipadas del habla y llevarlas a su límite –esto es- a la tautología, el vaciamiento y el desvío. Esta fijación por los chilenismos la película la recoge de la obra de Sieveking, la cual los emplea, no obstante –y como ya se ha dicho-, dentro de un marco programático de realismo crítico social y estilo esperpéntico. La cinta de Ruiz, en cambio, más que buscar ser un espejo (realismo), juega con la sonoridad propia de lo no fijado (*melos*), arguyendo y explorando la iteridad de lo (no) dicho. No hay un espejo puesto que no hay imagen, hay un significante (...la imagen de lo “real” ha desaparecido, se perdió -...allá por los años sesenta...-), un sonido, un cuerpo, y por tanto una refracción, si es que no ya una difracción.

⁵⁷ Wallace, David. *El modernismo arruinado: ensayos sobre literatura hispanoamericana, en el (bi)centenario de la modernidad*. Santiago: Universitaria, 2010, p. 159.

⁵⁸ Sobre la *paradoxa* véase el anexo, p. 89.

Refracción: como la luz que entra en el agua y se desvía; la realidad lumínica que entra en la cámara y escribe en la cinta, desvía siempre su sentido y oblicuamente hace surgir lo no dicho por la preclaridad del sol de mediodía -aquel que es incapaz de dibujar sombras-. En este sentido, la cinta contiene siempre un inconsciente fotográfico que amenaza con surgir demasiado violentamente, y hacer *caer* al cuerpo en una crisis maníaca⁵⁹, ella es la tensión que amenaza el habla y lo hace transitar por una suerte de *sinsentido* insatisfecho.

Difracción: como la luz que roza un cuerpo opaco y luego se desvía sin penetrarlo ni iluminarlo, la luz que parece ser el lenguaje (como cuerpo descorporeizado que hace hablar (conceptualizar) la oscuridad de la materia) aparece aquí no como una luz que espejea la lógica sino como un cuerpo opaco que la luz no puede atravesar para hallar las causalidades de una pretendida secuencia orgánica.

“El organismo no es en modo alguno el cuerpo, el CsO, sino un estrato en el CsO, es decir, un fenómeno de acumulación, de coagulación, de sedimentación que le impone formas, funciones, uniones, organizaciones dominantes y jerarquizadas, trascendencias organizadas para extraer de él un trabajo útil”⁶⁰.

En la opacidad no hay engaño ni nudo. Y así sucede que la existencia es un laberinto de espejos, tras un cuerpo se hallará otro cuerpo: refracción y difracción.

“Ver los cuerpos no es desvelar un misterio, es ver lo que se ofrece a la vista, la imagen, la multitud de imágenes que es el cuerpo, la imagen desnuda, que deja al desnudo la arealidad. Esta imagen que es extraña a todo imaginario, a toda apariencia- y también a toda interpretación, a todo desciframiento. De un cuerpo no hay nada que descifrar- salvo esto, que la cifra de un cuerpo es ese mismo cuerpo, no cifrado, extenso”⁶¹.

Asociado y disociado.

⁵⁹ Nótese que el cine reformula precisamente una de las reacciones más comunes de la crisis maníaca: profusión de imágenes que parecen surgir como un montaje incontrolable. El cine no es otra cosa: el botón pausa vendría a ser, en esta lógica, su propio litio o, más bien, el ansiolítico más eficaz.

⁶⁰ Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *¿Cómo hacerse un cuerpo sin órganos?*. En: Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia. Valencia: Pre-Textos, 1997, p. 164.

⁶¹ Nancy, Jean Luc. *Corpus*. Valencia: Pre-Textos, 2003, p. 36.

Cuando los tres personajes (Amanda, Tito y Luis) llegan al cerro San Cristóbal, Amanda aparece con unos binoculares mirando la ciudad. Desde allí comienza a describir algunas cosas que ve. De pronto da comienzo a un diálogo:

A: La isla chonchi por ser

L: A ver, ¿otra sugerencia por ser?

T: Pancho Villa

L: Bonito, ¿Quién no dice esta boca es mía?

A: Pernil pero sin chucrut

L: Otrosí

T: Parrilla y ya está

A: Quedémonos con un pollo mejor

En breve, el plano se cierra y, luego de que se intercale con una escena en la que se reproduce casi “textualmente” una parte del drama de Sieveking (aunque con una proliferación de personajes insignificantes), la cámara vuelve sobre Tito, Luis y Amanda, que ahora se hallan en un restorán (como ya tal vez lo hacía prever la escena del cerro). A ellos se suma un maestro de cocina, quien comienza a relatar detalladamente cómo se cocina un determinado plato, éste contiene múltiples partes de animales, no obstante, no se menciona un principio de agrupación aparente más allá de la aglomeración de fragmentos (una suerte de plato [bri]collage): la conversación se vuelca, así, sobre la objetualidad de la comida. Luego, cuando comienzan a hablar sobre los vinos (brebaje preponderante en la película y que cumple una función descentralizante), Luis y el maestro de cocina mantienen la siguiente conversación:

-Maestre: Pasemos al vino mejor

-Luis: Del que le dije, ¿queda?

-M: Capaz, pero esta mejor ese otro

-A: ¿El del domingo?

-M: No, el de la otra vez

-A: ¿De qué año era que era?

-M: Del '68 no mah, es niñito.

Es interesante observar como desde aquella incausada escena en el cerro, la conversación comienza a proliferar caóticamente hasta que Luis exclama: “¿Quién no dice esta boca es mía?”, desde ese momento las conexiones lingüísticas de los personajes comienzan a desplazarse –por asociación con “boca”- en torno a la comida. Este diálogo delirante, luego queda contenido por una escena del todo más coherente: se replica una conversación que ya aparecía en la obra de Sieveking, en la que Rudi conversa con la hija de la arrendataria sobre el dinero que éste les debe: en este diálogo, el lenguaje está estructurado ya no por asociación sino que por causalidad: preguntas y respuestas van constituyendo un todo orgánico⁶² (metaforicidad). Pero luego de la contención –dada también por el espacio- el cuerpo vuelve a expandirse fuera del departamento de Rudi, para continuar los desplazamientos asociativos (metonímicos).

La conversación sobre la comida y las referencias indeterminadas sobre el vino “de la otra vez” son los típicos diálogos en los que los objetos referidos nunca pueden aparecer del todo sino que quedan suspendidos en el aire como fantasmas: ¿Cuál es el vino? ¿Cuál es el plato?, ¿Por qué se ha pasado de Chonchi al pollo y del pollo al vino? ¿Cuál es ese otro vino que le dijo el amigo de Tito al maestre de cocina y del que no se sabe si queda o no (“capaz”)? ¿Qué ha pasado entre la escena del cerro y la del restorán? En realidad, estas preguntas solo buscan predefinir discursivamente el texto, mas son del todo infértiles, puesto que nada ha sido montado a través de estratos (acumulaciones semánticas) sino por superficies adyacentes. Queda por definir el mecanismo, sobrever y palpar la fuerza que hace avanzar este dispositivo; he adelantado un esfuerzo: se trata de un cuerpo que aplica la ley del montaje indistinguiendo forma y contenido, que posee una fuerza de contención (la

⁶² Si se opta por entender esta película como una lectura barroca y en anamorfosis de la obra de Sieveking, esta secuencia correspondería a aquellos instantes reduccionistas de la asimilación, luego de los cuales la imagen vuelve a desasimilarse.

matriz dada por la cita que lematiza la obra) y otra de expansión (el desplazamiento constante de un mecanismo que busca salidas en el cuerpo para devenir en el tiempo).

(Si Saussure fue capaz de formalizar el axioma que ha definido la corporalidad de occidente, tuvo que ser capaz al mismo tiempo de sentar las bases para su propia aniquilación, de marcar con tachaduras su propio signo. SIGNIFICADO / SIGNIFICANTE, quiere decir ALMA / CUERPO, pero también dice -y al mismo tiempo (es esta la verdad que permite su tachadura)- que el significado del significante es (sólo) una asociación, que por tanto le es inesencial, inestable y movediza. El CUERPO no se halla unido al alma sino por una negación de movimiento; se comprende: por una negación del signo que él mismo es.)

Lo mismo sucederá en el plano de las imágenes. Para referirlo acotadamente, me limito a un breve montaje de dos planos. Luego de una noche de excesos alcohólicos, Tito, Luis y Amanda alojan en una pensión. Al despertar, Luis le recomienda a Amanda que beba un poco más de alcohol para sobrellevar la resaca. Ella le hace caso, y la cámara la muestra acostada en una cama luego de haber tomado algunos sorbos; así se mantiene mientras escuchamos a Luis –fuera de campo- haciendo gárgaras. Consecuentemente, Amanda hace un gesto con su rostro de malestar mientras el sonido exterior de la ob-scena se encadena con la imagen interior de la escena. Entonces Amanda mueve su rostro a un lado y ocultando sus facciones vomita. La cámara hace un corte y en el nuevo plano aparece un tiesto que se gira para hacer caer agua en otro recipiente. Se trata de un contrapunto metonímico: el vómito se oculta a través del fuera de campo, y es referido objetualmente por el agua que cae. La imagen se desplaza así en una línea de fuga positiva y asociativa, es decir, los elementos de la materia no representan significancias expresas, sino que son un tacto sin estratos (un montaje), esto es: el tiesto no simboliza la boca de Amanda ni el agua su vómito, sino que el recipiente encuentra un modo de movimiento superficial a través de la asociación material del movimiento activado por Amanda.

- Casa de los espejos

La noche antes de la resaca.

Hay un plano de aquella noche, que se abre con un encuadre en el que aparecen bailando Tito y una bailarina de cabaret. Primero se ven –en picado- los pies (partes móviles), luego la cámara va construyendo el cuerpo y a la altura de la cintura surge la voz con la cual acaba por esbozarse una identidad (rostro). En seguida, la cámara se desplaza hacia un costado y aparece un hombre que se derrumba borracho sobre un gran número de botellas vacías. El lugar entero se halla habitado por estos pequeños monolitos de vidrio distribuidos de pie por todos lados (sobre la barra, las sillas y las mesas). Separadas las botellas entre sí, constituyen un todo abierto para la mirada.

Luis parece ser quien administra esta realidad compuesta de cristal: ordena las partes, las ensambla y dirige a un hombre que posee un foco de luz (usados para los espectáculos de cabaret). Con estos elementos a su disposición pide a Amanda que mire a través de una botella y le señala como la luz se refleja de una en otra, haciendo desplazar los destellos en un juego de proyecciones y reflejos; así hasta que la luz llega a la calle y hace aparecer pequeñas formas, rayas y puntos. Para Amanda estas figuras no significan nada, pero para Luis representan distintas partes de la ciudad (su gramática): la Estación Mapocho, el río, la calle Independencia, la Cordillera... Si hubiesen botellas repartidas por toda la ciudad, se podría conformar –en la lógica de este personaje- su geografía entera sin salir de donde se encuentran.

Lo que se representa en esta escena es un abismamiento del ejercicio de filmar. Luis dirige el foco de luz (que tiene una forma similar a una cámara de filmar) y constituye con los objetos del espacio un juego de reflejos y desplazamientos lumínicos como un circuito eléctrico de visión y ceguera: la luz recorre las botellas para darles un instante de vida en el que, no obstante, perecen apenas son observadas. Ese proceso de duelo y ceguera permite, sin embargo, el desplazamiento de la cadena (el movimiento que es propio del cine) e impide ver el cuarto iluminado completamente de una sola vez. Por su parte, las botellas vacías no permiten aprehender la realidad, la deforman y la convierten en simulacro y posibilidad de lectura. A través de una raya, un punto o un reflejo, se codifican y se

traducen mensajes que nunca –jamás y en ningún caso- son del todo exactos. Se trata de distancias, sombras y escritura en claroscuro. Alegoría de la caverna, donde las sombras lo son ya no como resultado de un agreste afuera (Platón), sino como resultado de otras sombras: sombras de sombras.

La percepción se halla, así, drásticamente relegada a las opacidades del lenguaje, puesto a que

“En la medida en que el juicio es una estructura de relaciones susceptibles a caer en el error, es también lenguaje. Como tal, tiene que constar de las mismas estructuras figuradas que sólo pueden ser puestas en cuestión por medio del lenguaje que las produce. Lo que se denomina «lenguaje» tiene que extenderse claramente mucho más allá de lo que se entiende de modo empírico como enunciado verbal articulado y subsume, por ejemplo, aquello a que tradicionalmente nos referimos como percepción”⁶³.

- Seducción:

“*Los ángeles son hermafroditas y estériles*” (Baudelaire: *La Fanfarlo*)

En este sentido, la cámara es una visión de nuestra visión y una ceguera de nuestra ceguera. Como en una caja china, se replica en la cinta el acto perceptivo que estamos ejecutando en el acto de la re(per)cepción.

La pantalla nos seduce. Se apagan las luces para que no cometamos ningún adulterio visual: la pantalla es nuestra amante, y ella como un cerrojo, nos permitirá acceder a un múltiple simulacro de cuerpos magnéticos. Si la cámara es un *voyeur* entonces nosotros lo somos doblemente.

⁶³ De Man, Paul. *Alegorías de la lectura: lenguaje figurado en Rousseau, Nietzsche, Rilke y Proust*. Barcelona: Lumen, 1990, p. 268.

La seducción, es otro de los mecanismos que permiten el montaje. Se trata de un guiar (*ducere*) hacia un cuerpo (*se*) [lat.: *seducere*] que no cesa de ocultarse: allí reside pues el movimiento corporal.

Tomaré como ejemplo un plano donde se recrea casi íntegramente un diálogo de la obra de Sieveking; pero donde el trazo de la cámara recula y se instala en los márgenes (haciéndose explícito el trabajo textual sobre lo discursivo).

Rudi, Tito y Amanda se hallan bebiendo y conversando en un departamento. Cuando Rudi comienza a hablar de su padre, Amanda se levanta de su asiento y se dirige hacia una repisa que contiene algunos objetos: una caja, unas fotografías, un cenicero y un cuadro. Amanda toma la caja unos segundos, la abre y luego la deja. Inmediatamente roza con su mano un adorno de la mesa y se vuelve; se dirige a la ventana, entreabre una persiana, mira hacia el exterior y luego vuelve a su asiento.

En el transcurso de este recorrido gratuito, la cámara parece estar seducida por Amanda. Mientras la continuidad actancial de la escena se está desarrollando en el parlamento de Rudi (parte contenida en la obra de Sieveking), la cámara prefiere distraerse en el movimiento insignificante de la ex bailarina de cabaret, la sigue por la espalda como un pretendiente magnetizado, sigue su cuerpo y se deleita en observarla tocar y mirar los objetos.

Los movimientos se hallan dándose en el trazo de su mirada, la vista los posibilita y -¡vaya paradoja!- se siente atraída hacia ellos, no osa distinguirse pero su mirar se ostenta, es narcisista aún sin ser.

La cámara se sabe parte de un margen, pero engrosa su mirada al hacerse plenamente presente en su gesto deseoso; al abortar el centro posibilita la visibilidad de su huella. No obstante, su atracción por Amanda es solo un reclamo histriónico, por eso cuando Amanda abre y cierra una caja sin revelar lo que hay en su interior, la cámara pierde de vista a su dueña, pues los objetos le son aún más amados en tanto aún más tangenciales. La mirada desea saber qué hay allí dentro, pero como *voyeur* la cámara se encuentra con las manos atadas, imposibilitada de poseer, siempre deseante. Al costado, ahora, aparece una fotografía, no puede evitar echar un vistazo: ¿Quién fue ese sujeto?

Su (des)aparición es catastrófica, su presencia perturba la contingencia del trío que constituye la ESCENA. No se trata ya solo de que un objeto dispute presencia a los sujetos, ahora sucede, que es un sujeto devenido en objeto (retrato) el que desvía, perturbando con su verdad la presencia de Tito, Rudi y Amanda. Pues ellos, al estar siendo representados por el trazo de la *mirada registradora*, devienen también en objetos o arqueología museal. En la terminología de Barthes, se trataría de un *punctum*⁶⁴:

“[el punctum], es él quien sale de la escena como una flecha y viene a punzarme. [...] lo llamaré *punctum*, pues *punctum* es también: pinchazo, agujerito, pequeña mancha, pequeño corte, y también casualidad. El *punctum* de una foto es el azar que en ella *me despunta* (pero que también me lastima, me punza)”⁶⁵.

Es ese elemento que me hiere como espectador amenazando la cohesión de lo representado. Aquel que opone a la fotografía lisa y comunicativa, detalles que desplazan los límites siempre algo más allá: hacia la ambigüedad.

En verdad, tanto el desvío de la cámara hacia un fuera de campo (que entra en tensión en la medida en que al ser filmado deja de ser puramente fuera de campo para ser un margen vibrante) como la nueva bifurcación del desvío (la fotografía) funcionan como un *punctum*, ambas excursiones extravían la centralidad a través de casualidades que desbordan y descontrolan el *studium*.

El pequeño paseo de Amanda por la habitación, y luego la aparición misteriosa de una fotografía (que espeja el acto del fotomontaje), hacen de este cuerpo una materia viva y seductora que anima la recepción y el montaje: lo hacen *donjuanesco*⁶⁶.

En fin...

⁶⁴ Si bien Barthes ocupa este término para el análisis fotográfico, pienso que esta categoría puede ser también muy útil para el cine

⁶⁵ Barthes, en: Wallace, David. *Óp. Cit.*, p. 113.

⁶⁶ Sobre Don Juan: “ [...] Justamente porque las ama con idéntico arrebató [a las mujeres], y cada vez con todo su ser, tiene que repetir ese don y esa profundización. De ahí que cada una espere aportarle lo que nadie le ha dado nunca. Cada vez, ellas se equivocan terminantemente y sólo consiguen que acabe sintiendo la necesidad de esa repetición. «Por fin -exclama una de ellas-, te he dado el amor.» ¿Acaso es sorprendente que Don Juan se ría de ella? «¿Por fin? No -dice-, una vez más.» ¿Por qué iba a ser menester amar pocas veces para amar mucho?» (Camus, p. 93)

Amanda se halla junto a la ventana, hace una pequeña abertura en la persiana y mira hacia fuera, ¿Qué cosa? ¿A quién?...

Se sienta nuevamente en el sofá y la mirada vuelve sobre la ESCENA. La cámara se activa esta vez en razón de las voces⁶⁷ que, como gritos, clamaban para sí nuevamente. Se produce, así, el corte que acaba con el plano.

Se despunta -con el desvío recién mencionado- el centro y prolifera en marco barroco: velo seductor, sin el cual todo sería ceguera, pero gracias al cual, el movimiento se hace necesario, estimulante y vital.

⁶⁷ La naturaleza vocativa que posibilita el tejido de la mirada, es un fenómeno que por razones de espacio no ha podido ser desarrollado en este trabajo. No obstante, queda abierta la puerta para futuros análisis.

LA CIUDAD

Soy hombre de ciudad, de barrio, de calle:

Los tranvías lejanos me ayudan la tristeza

Con esa queja larga que sueltan en las tardes (Borges: *Dulcia lunquimus arva*)

Uno de los recursos más productivos para el desvío que ensaya Ruiz sobre la obra de Sieveking, es la apertura y aparición constante de la ciudad⁶⁸. El mecanismo técnico, como se ha visto, es el montaje y la fidelidad irrestricta hacia su funcionamiento. Y la ciudad, como tópico literario, es del todo solidaria con este mecanismo.

La escena comentada sobre las botellas apiladas en el bar es, tal vez, la más evidente en cuanto a esta relación. Dije que este juego de luces hecho con las botellas era un abismamiento del ejercicio de filmar una película en su proceso de montaje. Pues bien, éste juego también sirve como una simulación de aquel acto de lectura propio del habitar urbano. La decodificación constante que supone la vida en la ciudad (calles, direcciones, señaléticas, monumentos, edificios, memoriales, rotondas) implica un ejercicio análogo al de la lectura: la vista debe posarse en fragmentos para poder contrastar signos y continuar su proceso de (de)codificación, puesto que jamás se podrá aprehender la geografía completa de una ciudad (aunque a ello aspire la fuerza abstractiva de la geometría a través de los planos y maquetas. Pero ello se lo niega -y lo anacroniza- una y otra vez, la escritura inacabable de la ciudad).

El movimiento de la luz que *golpea* en las botellas es, entonces, también el destello de la ciudad, el reflejo que quiebra y hiere (escribe) la superficie. Esto es, no hay (sub)stancia (puesto que en la urbe todo es móvil) y las apariciones solo lo son de acuerdo a su relación diferencial: es esta la verdad de la ciudad,

⁶⁸ La cual, como se ha visto en el esquema sobre la obra de Sieveking, constituía solo un margen sonoro tangencializado por la clausura del espacio escénico.

L: Esa raya es el Mapocho

A: ¿Cómo sabe?

L: Porque es más grande que esta otra, que viene a ser Independencia.

La identificación -aquí- es diferencia y contraste, juego de negatividades, diálogo y decurso: un texto (donde nunca *soy*, donde siempre *soy allí*).

Sin pretender hacer oposiciones tajantes, es ésta la gran diferencia entre la ciudad y el campo: la ciudad no es propiamente un *lugar*, es un conjunto de sitios – o más bien- de *situaciones* (Nancy); así, ante el paisaje abierto del campo (*¡Ven, amigo, salgamos a lo abierto! Verdad que la luz / es mezquina todavía y que el cielo nos oprime demasiado.* (Hölderlin: *excursión al campo*)) la ciudad erige, a lo sumo, un gastado baldío y, la mayor de las veces, una enmarañada obra gruesa (*¿Cuáles son las raíces que arraigan, qué ramas crecen / en estos pétreos desperdicios?* (Eliot: *La tierra baldía*))

....

Se cuenta que Caín edificó una ciudad, mientras que Abel, como si solo fuera un peregrino sobre la tierra, no construyó ninguna. Pues la verdadera ciudad de los santos está en el cielo [...] (San Agustín, *La ciudad de Dios*).

La ciudad provoca un efecto ambivalente en quienes la habitan, una fuerza tan centrífuga como centrípeta. Se la mira con éxtasis y temor (como a un demonio).

Los romanos, aquellos compulsivos urbanistas, establecían el trazado de las ciudades antes de esculpir cualquier piedra, fijaban tanto su centro como su límite, como si se tratase no solo de un plano, sino de un cuerpo inalterable: en el centro erigían el templo de las vestales, y en el límite un surco bien definido: “violiar el pomerium [límite] era como deformar el cuerpo humano estirándolo excesivamente”⁶⁹. Con esto, los romanos lograban generar un espacio estático; la dureza de la piedra, su inamovilidad, en conjunto con los límites y la organización trazada de modo inmutable servía como placebo ante la caída que exige todo fenómeno; como un extraño paraíso que alberga a seres frágiles y mortales.

⁶⁹ Sennett, Richard, óp. cit., p. 116.

Pero san Agustín vive la caída del imperio, por ello desconfía y duda de cualquier posibilidad satisfactoria de ciudad. Su platonismo lo lleva a establecer una oposición irreductible: ciudad de Dios / ciudad pagana. En este sentido, la ciudad se convierte en el espacio secularizado por excelencia. Así como el cuerpo es una cadena para el alma, la ciudad lo es para el cuerpo. Aún cuando se hagan estrictos trazados, la ciudad –como artefacto- conlleva necesariamente a la *hybris* y por tanto a la caída, v.gr.: Roma, Grecia, Egipto, Mesopotamia. Y cuando la ciudad no puede desbordar hacia los lados lo hace –de modo más desafiante- hacia arriba: Babilonia, Nueva York (o incluso desde antigua data, Nápoles).

La ciudad es, por esto, el lugar del desarraigo y del comienzo de la historia (el suelo tanto de Caín como de los desterrados Adán y Eva); si sabemos leer su signo profano, sabremos que en ella no hay –no obstante se insista- unidad ni cuerpo orgánico, “En su movimiento perpetuo, desestablece todo lo que establece”⁷⁰, las filiaciones de origen (de tierra y sangre) desaparecen y se confunden en una contigüidad vertiginosa y arbitraria; lo que establece la proximidad “no es parentesco ni compañerismo: es aglomeración (agregación, adición, composición)”⁷¹.

Por esto, pese a que el departamento que arrienda Rudi en *Tres tristes tigres* de 1967, esté ubicado –como dice la acotación- en el centro mismo de la ciudad, la seguridad de su suelo es solo provisoria: la ciudad exige la rotación de sus partes. Esto queda de manifiesto en la constante amenaza –y que termina por hacerse sentencia hacia el final de la obra- que cae sobre Rudi y los “habitantes” de este espacio en cuanto a tener que dejar el departamento. La relación con el suelo, en el *pathos* de la ciudad, es por tanto, una relación transitoria y transaccional: así, Amanda -como huésped- no tiene ni siquiera un hotel⁷² donde residir.

Ahora bien, la ciudad en esta obra funciona principalmente –y como he dicho- como fuera de campo: como una presencia ausente que tensiona pero nunca desborda, puesto que es aminorada por el principio estructurador del conflicto central. La primera acotación del texto dramático dice así: “Se escuchan bocinas y el paso de autos, amortiguados por la

⁷⁰ Nancy, Jean Luc. *ciudad a lo lejos*. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2013, p. 37.

⁷¹ Nancy, Jean Luc. *Óp*, cit., p. 53.

⁷² El hotel es el espacio típico del habitar del desarraigo: lugar de tránsito sobre el que se adquiere derecho temporal a través de la transacción.

cortina”. En verdad, se trata justamente de una amenaza que es amortiguada, que no es enfrentada a cabalidad. Por eso el texto dramático mantiene aún las jerarquías solidas, la causalidad progresiva de la acción, la unidad de espacio, la medida del tiempo, la diferenciación de los papeles, la relación filial de los hermanos, etc. Sin embargo, al mismo tiempo, la pretendida estabilidad muestra sus fisuras (y es que en verdad, son estas *leves* amenazas -que no por mínimas son necesariamente imperceptible- sobre las que se sirve Ruiz en su proceso de lecto-escritura), la cortina es un amortiguador pero no un guante, de allí que –no obstante lo antes señalado- las relaciones se hallen marcadas por la inestabilidad de las identidades (Tito quiere mantener su puesto de trabajo, Amanda busca continuar en su rol de bailarina exitosa, Rudi ha comprado un nombre, etc.)⁷³. Lo más notorio en este punto, es la insistencia de Tito por ser visible, puesto que como él mismo ratifica: aún travestido con un nuevo traje es *invisible* para Rudi. No obstante, la invisibilidad de Tito no es tal, su problema se halla en desear alcanzar una identidad fija y un puesto permanente, todo lo cual es reiteradamente negado por el *pathos* aparenial de la ciudad: la urbe permite aparecer, pero nunca parecerse. Es esta constatación, tal vez, la que lo frustra permanentemente. Y es que en realidad, la ciudad –que se halla de algún modo colada en la escena- es una naturaleza degradada, su signo de inversión⁷⁴ se encuentra patentado en el hecho de que para construir debe destruir, debe negar por esto la permanencia y profanar la estabilidad originaria de la presencia, “por eso el carácter creador de la grandeza de la ciudad se identifica desde el siglo XVIII, con un sinnúmero de miserias sociales que ofenden a Dios”⁷⁵.

De este modo, el énfasis que se hace en la obra de Sieveking sobre el motivo de la representación es, marcadamente y ya sin tapujos, un influjo urbano: el afán por la representación –y ya no con cargas míticas ni acotadas a ciertos marcos- es una

⁷³ Nótese que, en cambio, en la vida rural se es inquilino o patrón de por vida, lo mismo que un artesano, enseña su arte a su hijo, y a través de esta relación filial se perpetua un oficio.

⁷⁴ La inversión sobre el orden natural que supone la ciudad es evidente, Nancy lo expone del siguiente modo: “Si llueve en la ciudad, el agua no penetra la tierra y no nutre ninguna semilla, sino que chorrea y gotea en desagües, no irriga, sino que moja y persigue a los transeúntes [...]” (Nancy 41), en la obra esto queda de manifiesto en varias de las costumbres de sus personajes, así, por ejemplo, Rudi no puede dormir sin pastillas y se encarga de señalar que los honrados siempre fracasan : “[sobre su padre] honrado hasta ser cómico [...]. Así le fue también” (Sieveking, p. 109)

⁷⁵ Cisternas, Cristián. *Imagen de la ciudad en la literatura hispanoamericana y chilena contemporánea*. Santiago: Universitaria, 2011, p. 28.

característica típica de lo que se ha llamado “el gran teatro del mundo”, que tiene como su escenario a la gran ciudad. Pues la ciudad es por antonomasia el espacio de la representación. Si bien es cierto que las sociedades preurbanas han practicado este arte, éste había estado siempre ligado a dimensiones religiosas, acotadas a un marco de festividades rituales y regidas por una autoridad central. En cambio, con la aparición de las ciudades, la actuación, como ejercicio cotidiano y constitutivo del individuo, comienza a banalizarse. Incluso los mismos rituales representacionales se fueron haciendo cada vez más profanos, v.gr.: cuando Atenas comenzó a adquirir rasgos de lo que hoy conocemos como una ciudad, en el siglo V a.C. (en ese entonces, todavía *polis*), comenzaron a montarse melodramas (Eurípides) que ya estaban en vías de reemplazar las sacras tragedias de otrora.

....

Los baños, el vino y las mujeres corrompen nuestros cuerpos, pero estas cosas son la vida misma (I corintios 11:20)

Es también en la ciudad, en cualquiera de sus fases, donde por medio de ese carácter abierto y heterogéneo que posee, se ha permitido tensionar y desarticular el rigor con que se han sometidos los cuerpos. La ciudad, con su tamaño siempre monstruosamente amenazante e inabarcable, con su extraña facilidad para anexar magnéticamente lo que la ronda, con su pestilente contaminación de sudores domésticos, con sus calles rectas, parabólicas y circulares; ella, la que habíamos querido ver como un mármol frío e inocente, ahora se nos presenta como una poderosa nube que enardece los carnavales y da vigor a los sátiros: desde las fiestas de Adonis, donde las mujeres se recluían anónimamente en la oscuridad de los tejados para aullar y hacer de sus deseos sexuales un estridente grito; hasta los carnavales medievales, en que las ciudades enteras eran invertidas como un reloj de arena, para experimentar un tiempo otro, un tiempo que surca la tierra con su paso y desterritorializa los cuerpos que sostiene (el esporádico triunfo de *don Carnal* sobre la tejedora *doña Cuaresma*, que luego zurce las bocas, los sexos, las cavas).

....

La irresistible fuerza de la ciudad -su torbellino de arrastre y con-fusión⁷⁶-, lleva ineludiblemente a la perversión, a la inversión de todo orden establecido. La ciudad, al ser un cuerpo hecho de montajes (esto es, de contigüidades), es -al igual que el cine- un cuerpo maníaco, un cuerpo que no duerme y siempre vuelve a comenzar en su euforia por continuar deviniendo (como ya cantaba Frank Sinatra sobre Nueva York: I wanna wake up in a city that doesn't sleep [...]. I'm gonna make a brand new start of it in old New York"). Por ello, las noches de los personajes en *Tres tristes tigres* de 1968, no respetan las horas del reposo circadiano, sino que por el contrario, con el encendido de las luces eléctricas de la ciudad, los cuerpos mismos se electrizan y son exhortados por el combustible hilarante (es decir, el hilo que cose el rictus o la mueca para que continúe más allá de la causalidad) de la bebida. Los personajes no duermen, y si lo hacen, será para adentrarse en las pesadillas que obligan a despertar nuevamente: Tito es el único personaje que aparece durmiendo en la película y cuando lo hace oímos sus gritos de terror.

Esta misma fuerza de inversión, introduce constantemente una proliferación de terceros personajes en la película que no aparecen en la obra dramática.

La relación dual es, por antonomasia, la relación de estabilidad. Se suele creer que entre dos personas se puede alcanzar un cierto equilibrio, puesto que tal cifra es la unidad mínima y necesaria para la procreación (consumación). Por otro lado, en el ejercicio del diálogo -si queremos que éste no prolifere en interrupciones- siempre se ha de contar con una díada (emisor-receptor). Sin embargo, la película de Ruiz se esfuerza por introducir insistentemente, un tercer personaje innecesario para la progresión activa de un eventual conflicto dramático. Se trata de personajes que desvían nuestra mirada y nos hacen posar nuestra vista en los márgenes, los objetos, las tangencias; el recubierto que nos arroja de vuelta en nuestra estupefacta frustración en la tarea ansiosa y precipitada de la significación; v.gr.: un personaje lee el diario mientras Rudi habla con la hija de la arrendataria, una muchacha decide sentarse en la misma mesa en que Tito da explicaciones a Rudi sobre su atraso, un extraño decide sentarse con Tito y un desconocido con quien ha comenzado a conversar, un solitario viandante -voyeur- que reconocemos por un espejo

⁷⁶ Cristián Cisternas señala al *torbellino* como el cronotopos paradigmático del habitar moderno y urbano (*Óp. cit.*, p. 22).

que refleja sus ojos, acecha la conversación de Tito, Amanda y Luis. Y, finalmente, ese tercer personaje casi innostrado (Luis) que aparece como un imán que atrae a su amigo junto a su hermana fuera del departamento de Rudi (¡donde debe representarse el argumento!) y abre la ciudad como un nuevo escenario de dichas circulaciones de bares en bares, pasando por las calles y sus *nombres*, los cerros y los binoculares que intentan aprehender la ciudad pero que solo incitan a entrar en ella, a bajar el cerro y recorrerla, a concretar citas y durar en ellas, a visitar los cabarets y ver las fotos de las bailarinas que se han ido (sus cuerpos tersos junto a la voz de un hombre que anuncia que han muerto: “La Elsa Villa... esa murió en México o la Elizabeth Warner [...]”)

No por nada es este personaje –que no cesa de beber- el que lee en las luces de las botellas los signos de la ciudad. Se trata, en verdad, de un entrometido que desvanece las relaciones filiales, jerárquicas y duales de los personajes (y donde por tanto toda consumación posible se encuentra negada), que incita a renunciar a los compromisos y a demorar la peregrinación mundana por la ciudad. Pues si bien este personaje sabe que hay que rotar, que no hay que echar raíces si se quiere ser un ciudadano que reconozca los mandatos de la urbe, también *sabe* que hay que *saborear todo estar* (¡desustantivizar estos verbos que han sido convertidos en (e)*stancia* por la *doxa*!). Por eso cuando se halla con Amanda en la pensión, paga horas extras para disfrutar de su cuerpo “un ratito más”. El *acto* –el movimiento- se hace, en este sentido, *tacto* (el anagrama contenido puja en aquella dirección), y su erótica (su retórica *kinesia*) es melancolía (bilis negra que deviene en deseo al invertir las máscaras de la tragedia, dibujándose –así- una ambigua sonrisa).

El tercer personaje es también siempre un *voyeur*, tanto los que hace proliferar la ciudad (aquellos bohemios en que Marx –como señala Benjamin- ha visto a los conspiradores profesionales, aquellos que buscan subvertir el orden sea como sea) como un espacio en el que todos somos un poco intrusos, un poco entrometidos (pues no somos *propriamente* de allí), extraños que nos miramos oteando con la vista (in)escrupulosamente; ya sea –insisto- que se trate de ese tercer personaje que inquieta nuestros pasos en este “teatro del mundo” o ese otro *voyeur* que habita en la obscena: el director que quiere experimentar mirando tras el cerrojo de la cámara o el espectador que se divierte afuera.

....

Tengamos ahora en cuenta que, primero la literatura y luego el cine, son prácticas eminentemente urbanas. Ante la necesidad atávica –más o menos espontánea- por hacer surcos en la tierra, impresiones en las rocas, orinar y defecar al costado de los árboles, etc. La ciudad tapizada por cemento -reglamentada como espacio pactado y habitada por un “campo de batalla simbólico”⁷⁷ - obstruye el gesto espontáneo de la “marca”. Pero gracias a ello mismo, se ha debido refinar y complejizar el arte imposible de la representación. En este sentido, no se trata de que la ciudad sea el tema típico de la literatura y el cine, puesto que “la ciudad no es el contenido de una obra, sino su posibilidad conceptual”⁷⁸. Da igual, entonces, que se escriba/filme sobre el campo o sobre los animales (como en *Animal planet*), el gesto será siempre urbano, por lo que poner en escena a la ciudad –como lo hace *Tres tristes tigres* de 1968- no es sino otra forma –tal vez la más sutil- de la puesta en abismo y, por esto mismo, de la corporalidad de la escritura.

El trazo de la ciudad, su gesta anónima y colectiva (hecha por todos como diría tal vez Lautermond), su escritura ruinoso, “como si se enterrara, a semejanza de las trincheras de sitio”⁷⁹ (*Roma, la ciudad que más cerca estuvo de apresurar la gloria en sus pétreas manos, es también la ciudad más acabada. Las inscripciones egipcias que adornan exquisitamente los ponderosos monolitos que sirven de puntuación provisoria (en la enmarañada gramática de sus cruces y pellejos), son tal vez la escritura más adecuada para su caída: eclecticismo, figuración y exotismo. Al herirla nos recuerda que cada tajo es un palimpsesto y -más aún- confusión temporal: la ciudad se reescribe en un sinfín de romas; pues no se construye una ciudad sino sobre otras que acaban superponiéndose y que amenazan a cada nueva piedra que ha dejado las canteras, ...siempre rodando y rondando desde algún cerro circunstancial donde aguardaba...*), y su carencia de un sentido dado (imposible para una obra gruesa y en construcción, como es toda ciudad), clama por la circulación de nuevos bosquejos.

⁷⁷ Sarlo, Beatriz. *Borges, un escritor de las orillas*. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1995, p. 33.

⁷⁸ Sarlo, Beatriz. *Óp. cit.* p. 22.

⁷⁹ Nancy, Jean Luc. *Óp. cit.*, p. 36.

Un plano de la película muestra un muro de uno de los baños de una fuente de soda. La cámara se demora para mostrarnos su recargada composición de dibujos, escrituras y rayas. *Aquí me culié a la Marta*, a un lado un pene voluptuoso, por encima un suástica (y en el W.C. un hombre sentado leyendo el diario). En realidad, la proliferación de signos y huellas dejadas por distintas manos es abrumadora, la mirada no puede dar con el conjunto y difícilmente la rectangularidad del soporte (el muro) puede servir para posibilitar la lectura de conjunto como una obra (a menos que un Duchamp se lleve aquel fragmento y lo ponga en un museo), la inorganicidad de sus trazos es avasalladora, inclemente e indomable: *monstruosa*.

....

Aquel a quien los dioses quieren destruir, primero lo vuelven loco (proverbio)

De lo que hablo es, a fin de cuentas, del exceso como el decurso propio de la ciudad⁸⁰. Una violencia que amenaza constantemente con transgredir la integridad nunca alcanzada del cuerpo prometeico: la ciudad como un cuerpo hecho de *hybris*; de un desborde cuya violencia destruye la continuidad de la presencia; la hace inaprensible y sublime:

“Lo sublime nos proporciona una salida del mundo sensible [...]. No paulatinamente (pues no hay ningún tránsito de la dependencia a la libertad), sino súbitamente y por un sacudimiento arranca al espíritu autónomo de la red con que lo había ceñido la refinada sensibilidad, y que atrapa con tanta más firmeza, cuanto más transparentemente está tensada”⁸¹.

Ahora bien, del mismo modo como señalo con respecto al Barroco⁸², la superlativización de la violencia como un método que busca anegar la corporalidad de lo sensitivo (sublime), logra su cometido solo en el plano muerto de la normativa idealista, puesto que lo que queda cuando se superlativiza la sensibilidad no es su anulación sino –todo lo contrario– su corporalidad (como los *cristos* barrocos que aún yagan en su cruz) o, en otras palabras, una sublimidad profana.

⁸⁰ Hipérbole análoga al movimiento arrasante del montaje superficial.

⁸¹ Schiller, en: Oyarzún, Pablo. *Razón del éxtasis: Estudios sobre lo sublime De Pseudo-Longino a Hegel*. Santiago: Editorial Universitaria, 2010, p. 134.

⁸² Para esto consultar el anexo.

En este sentido, la ciudad puede ser leída también, aunque artificio, desde el sublime matemático kantiano, aquel lugar donde se pierden las delimitaciones y donde *nombrar* es solo un ejercicio abstractivo o una vejación de la percepción. El tipo de encuadre al que apuesta Ruiz en esta película es coherente con aquello: ausencia de geometría y limpieza, exuberante aparición de objetos y personajes, cámara móvil, etc. En realidad, Ruiz prácticamente no descansa en el encuadre, la cámara se halla vitalizada en su relación con lo que la rodea.

(Pienso que algunos aspectos de esta película se pueden emparentar con la filmografía de M. Antonioni, principalmente por la renuncia a justificar las secuencias narrativas (sin duda se trata de una sospecha sobre la artificiosidad de todo casualismo filosófico, que irremediamente nos conduciría al punto muerto tomista o a la quieta causa in-causada aristotélica), por su abdicación a la corona *capital* del conflicto central (Piénsese sobre todo en *La aventura*) y su tránsito hacia la tangencia material –o *páreigon*- de lo tratado. No obstante, pienso que Ruiz se aparta –y enormemente- del tipo de cuadro que practica Antonioni, en el cual abunda un sorprendente cuidado con respecto a la proporción formal de lo filmado. Por ello la cámara en sus películas pocas veces se arriesga al movimiento y prefiere capturar desde la estabilidad que otorga la delimitación del encuadre. En esto creo ver una suerte de nostalgia por la síntesis propia del arte pictórico (por ello Deleuze dice de Antonioni que su encuadre es “geométrico”⁸³). Tal preciosismo está infinitamente más cerca del drama de Sieveking (minimalista en el uso de espacios) que del torbellino ciudadano de Ruiz).

La escena en que Tito golpea a Rudi es bastante elocuente en lo que respecta a la violencia transgresora de la ciudad. Si bien en el drama de Sieveking *todo acaba por joderse*, y hacia el final de la obra los tres personajes son igualmente exiliados de ese lugar céntrico, es también en este momento -en que la jerarquía comienza a ambiguarse- cuando cae el telón. En cambio, la película de Ruiz, comienza y acaba con la ambigüedad como un (anti)lazo entre los personajes. Así, si bien la delimitación jerárquica que posiciona a Rudi como un amo-tirano y a Tito como sirviente-sumiso, aparece en la película de Ruiz, ésta se muestra como una posición transitoria, inestable y subvertible; dado que en la ciudad los roles son

⁸³ Deleuze, Gilles. *La imagen-movimiento*. Barcelona: Paidós, 1984, p. 28-29.

siempre intercambiables y sin hospedajes fijos (y más aún, ni siquiera hay espacios habitables desde una perspectiva existencial⁸⁴). De este modo, cuando Tito golpea a Rudi -cautivo de una violencia excesiva- no establece un quiebre social (como se ha dicho en cierta reseña) sino que actúa, más bien, amparado por la legalidad reversible de la ciudad. Por eso cuando los vecinos golpean a la puerta para preguntar qué está ocurriendo, Rudi responde que “*está todo bien*”. Acepta su castigo aunque éste no pueda ser justificado de modo coherente por Tito (dice que es una venganza por haber sido despedido, pero bien sabemos –y Rudi se encarga de señalarlo- que en realidad esto no ha ocurrido, al menos no de manera explícita) porque de alguna forma, sabe que su integridad es ya inexigible⁸⁵.

Tito se excede, tanto en la intensidad como en la duración injustificada de la golpiza. Lo que sucede, es que a través de esta violencia vitalizadora de la subversión, ha logrado dejar atrás su ansia por adquirir un estado de plena visibilidad y de resolutiva identidad. Se trata del desborde más evidente sobre la apolínea cita hecha de Sieveking,

“¡Y he aquí que Apolo no podía vivir sin Dioniso! ¡Lo «titánico» y lo «barbárico» eran, en última instancia, una necesidad exactamente igual que lo apolíneo! Y ahora imaginémosnos cómo en ese mundo construido sobre la apariencia y la moderación y artificialmente refrenado irrumpió el extático sonido de la fiesta dionisiaca, con melodías mágicas cada vez más seductoras, cómo en esas melodías la desmesura entera de la naturaleza se daba a conocer en placer, dolor y conocimiento, hasta llegar al grito estridente. [...] El individuo, con todos sus límites y medidas, se

⁸⁴ Véase: Heidegger. *Construir, habitar, pensar*. En: *Filosofía ciencia y técnica*. Santiago: Universitaria, 2007. En este trabajo, Heidegger relaciona el genuino habitar con una permanencia del ser (ser y habitar serían verbos consustanciales en razón de una etimología común: bauen [construir, en el alemán medieval] > bin, bist [soy, eres; en alemán moderno]). De allí también la relación con el cultivo: “la vieja palabra bauen dice que el hombre es en cuanto *habita*; pero esta palabra significa *al mismo tiempo*: cuidar y cultivar, a saber, cultivar [bahuen] el campo, cultivar [bauen] viñas” (p. 210).

El habitar para Heidegger es una problemática crucial en torno al ser. Su decisión de dejar las ciudades y afincarse en la selva negra se relaciona indudablemente con aquello: puesto que la ciudad ofrece casas (siempre en plural) pero no un hospedaje; así lo señala en relación con existencias que transitan : “el conductor de un camión de carga está en la autopista como en su casa, pero no tiene allí su hospedaje” (p. 207)

⁸⁵ En esta golpiza se utiliza –evidentemente- el tropo de la hipérbole. La tensión que había entre estos dos personajes en la obra de Sieveking, es desbordada en esta escena en la que –perdida la contención- la violencia ya no posee un referente para mantener una proporcionalidad.

*sumergió aquí en el olvido de sí, propio de los estados dionisiacos, y olvidó los preceptos apolíneos.*⁸⁶.

Títo en su *delirio*, cual ménade Ágave, descuartiza –ya sin reparos filiales- lo que antes parecía un cuerpo cohesionado y sin heridas.

En todo este *trance* violento solo los objetos logran detenerlo unos segundos. Cuando la lámpara cae o se rompe un adorno, Tito se detiene, lo recoge y lo vuelve a dejar en su lugar. No quiere destruir su escenario, sabe que solo éste le permite el juego; puede matar, pero las fotos y los soportes vacíos deben permanecer.

....

A fin de cuentas, toda inversión es un exceso (lo es tanto la promiscuidad de un tercero como la trasgresión de un *voyeur*), y puesto que la ciudad es siempre excesiva, invierte todo lo que toca y violenta todo lo que busca su sitio.

Hacia el final de la película, Rudi, Tito y Amanda se desplazan en un taxi. Rudi es bajado y recostado en una vereda (muerto o agonizante, no sé sabe), Amanda acaba por dejar el vehículo en una esquina anunciando que se va para el puerto: la cámara la sigue pero la va perdiendo a medida que el auto avanza. Dejar el automóvil significa para Amanda, dejar este aparato de desplazamientos que ha sido la película. Tito, por su parte, queda solo – junto al chofer- en este trance automovilístico en que los lazos se han ido desarticulando hasta el punto de la soledad.

Luego en un nuevo plano surge la cámara siguiendo a un sujeto que se sienta en una mesa a tomar un café. Allí vemos también a Tito jugando con una servilleta; accedemos a él (a su juego) desde este extraño que lo acompaña (¿nosotros?). Pronto la cámara se posa tras de Tito y miramos ahora a este anónimo y entrometido personaje (¿o es que en este momento el intruso es Tito?). La cámara parece acabar con una sentencia: todo hombre –puesto que no hay mediaciones- es un extraño en la ciudad.

⁸⁶Nietzsche, Friederich. *EL nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza editorial, 2009, p. 59.

CONCLUSIÓN

Escrito a modo de cierre sobre la relación contractual de una tesis:

Cláusula N° 1: -La unidad convoca a la *conclusión*: todo gesto sígnico (abocado/avocado a la repetibilidad) debe *clausurarse* para dejar de ser solo experiencia y alcanzar el privilegio de la *cláusula*: normativa de lectura y legalidad que permite la legibilidad⁸⁷ .

Cláusula N° 2: - LA INTERPRETACIÓN DE UN SIGNO NO ES UN SIGNIFICADO SINO OTRO SIGNIFICANTE (Derrida, de Man, etc.). Se imposibilita, así, toda oportunidad de cierre y/o unidad (remito a la página 9).

(Concluyo con estas dos cláusulas que se niegan mutuamente).

Tres tristes tigres de 1968 es la materialización cinematográfica de un ejercicio de lectura textual. Tal ejercicio deviene en un particularísimo tejido de significantes nuevos, que acaban por expresar –tópica y trópicamente- la imposibilidad de un cierre que detenga la decodificación por fuerza de una supuesta cognición adquirida en el proceso de la percepción.

Tal escepticismo semántico, acaba por expresarse en un itinerante desplazamiento que deviene en cuerpo proliferante de montaje.

El siguiente trabajo ha querido ser un ejercicio de lectura sobre el recorrido trazado en el generarse de la película (en la agonía del llegar a ser), confrontándoselo –principalmente a través de la noción de montaje- con el texto que ha servido de base para tal ensayo fílmico (*Tres tristes tigres* de 1967).

Ahora bien, teniendo en cuenta la noción material de lectura emprendida ante mi objeto de estudio, resulta del todo aporético plantear una conclusión. En la gramática artificiosa de los signos (en todo montaje) se establece inexorablemente un corte, para el cual la

⁸⁷ Nótese que tanto lectura como legalidad tienen una misma raíz etimológica: *lex*.

conclusión sería un mero calmante que busca justificar nuestro afanoso recorrido por la maraña opaca de la grafía; es el momento substancial tras el torrente verbal activado, pero

¿Acaso he logrado ensayar otro precepto en estas páginas? ¿He conseguido un ejercicio de lecto-escritura coherente con mi objeto? ¿Lo estoy consiguiendo *aquí*?

“*No te afanes alma mía, por una vida inmortal, apura el recurso hacedero*”⁸⁸.

Es, pues, el ansia por la vida inmortal –mi propia ansiedad- lo que me ha hecho transitar por una escritura naturalizada, buscando dar cuenta, así, de una corporalidad movediza (o retórica se-ductiva) a través de una corporalidad más bien estática (o retórica deductiva). Atrapándome en un tono instrumental para referir una textualidad que solo se reclamaba a sí misma.

De por qué no pude hacer un ensayo:

A veces las palabras, las palabras escritas o, más bien, aquellas que están *por* escribirse -en el límite entre el hipotálamo y mis manos (o quién sabe dónde)- nublan las yemas de mis dedos engañando, por orden sináptica, la naturaleza eléctrica de mis pensamientos: surgen ideas que se expresan –transparentemente- como palabras. Mas tampoco me interesa una escritura que elida esta secuencia por completo (tarea imposible por lo demás), lo que busco y en lo que fracaso, es en un reescribir que haga digna la impronta. Y no hablo de dignidad moral, sino de re-conocer el significante, de atender a los ecos que son la razón de su arbitrariedad extrema, del hecho de que un signo no esclarece nada –y *aquí menos que nunca*- pero tampoco lo oscurece, no siendo por esto imparcial, naif o silencioso: un signo es un abismo y no la nada.

Hipótesis 1: Las palabras se han ido borrando como se limpia una ventana. Ensuciarse con ellas significaría abandonar el anhelo inmortal. En otras palabras: perder el control de la identidad que la Lengua ha investido en mí. Transpirar (e incluso exponerme a la impostación teatral de un yo pueril). Aparecer y desaparecer como las rayas blancas que me hago al rascarme –de pura ansiedad- mientras miro lo que escribo.

He claudicado.

⁸⁸ Píndaro.

Hipótesis 2: *Consuetudo quasi altera natura*⁸⁹, la costumbre desea suplantar a la experiencia, economizarla, estabilizar el vértigo del abrumador particularismo. He devenido en animal de costumbre (no me he apartado del *Dáimôn* socrático).

Me he afanado.

Una conclusión es una cláusula (del lat.: *claudere*). El momento jurídico por antonomasia de un texto. Donde se deben dejar estipuladas lo más claramente posible las disposiciones a las que se ha llegado. Definición que viene a justificar el trazado que, en esta ocasión, no solo es esta tesis, sino también, mi paso por una institución educativa. Ser juez de mi objeto y ser objeto de jueces. Pero como buen discurso jurídico –más acá de la justicia- me he enredado (despisto) en un *palabreo* que apenas roza *las puertas de la ley* y no justifica nada.

“Ante la ley hay un guardián. Un campesino se presenta frente a este guardián, y solicita que le permita entrar en la Ley. Pero el guardián contesta que por ahora no puede dejarlo entrar. El hombre reflexiona y pregunta si más tarde lo dejarán entrar.

-Tal vez -dice el centinela- pero no por ahora.”

(Kafka, *Ante la ley*)

⁸⁹ Cicerón, *De finibus*.

ANEXO

Retazos para una historia del cuerpo (o el cuerpo como historia).

Signar (el vuelo de los pájaros y las constelaciones; la palabra; la lengua y sus sacudidas, su postura y apertura; la intraducibilidad. Los gestos, la risa y la flexión; el movimiento, la erosión) es nuestro inevitable si(g)no: hacer una impronta o si se quiere –para ser más sugestivos- una impresión que *busca* señalar: mostrar y mostrarse; afecto y autoafección. Lo que constituye la posibilidad del signo es una relación tan compleja (pero no por esto satisfactoria) que por su tensión ha debido apoyarse. El soporte más frecuente es la metáfora y la metáfora por antonomasia el cuerpo. El cual, como nuestro significante más próximo, es el primer lugar, y por ello, el lugar más codiciado de todo discurso: ciudad *como* cuerpo, política *como* cuerpo, religión *como* cuerpo, naturaleza *como* cuerpo, arte *como* cuerpo, cuerpo *como* cuerpo.

Si entendemos la realidad como una pluralidad de lugares adyacentes, nuestro lugar –como espacio *desde-* es también un cuerpo. No es de extrañar entonces que ese lugar sea el referente también primero para estabilizar todo fenómeno. Ahora bien ¿Qué se ha entendido por cuerpo? Y luego, para hacer la relación que aquí interesa ¿Qué se ha entendido por literatura y cine? Si ellos han de ser mimesis –como incansablemente se ha dicho- no podrán dejar de imitar, como en la “Cueva de las manos”, a la mano-cuerpo que ejecuta. Y, en todo caso, la mimesis en cuanto es un evento, deja de ser solo imitación para ser también un propio aparecer, para ser allí un cuerpo (como forma y contenido). Cuerpo y literatura han de constituirse juntos: se infectan y se espejean.

....

Aquí no entra nadie que no sepa geometría

Por esta razón Platón expulsa –en un único movimiento- ambas piezas de su tablero de la República (cuerpo y literatura). Al erigirse el idealismo no hay cabida para forma alguna que no sea abstracta (es decir, no hay cabida ni cavidad): cuerpo sí, pero solo geometrizado,

solo mientras suscite un concepto. Mas el enfermizo artista –a contrapelo y a veces sin saberlo- siempre buscará multiplicar las apariencias.

....

La razón solo tiene una senda; mientras tengamos nuestro cuerpo, y nuestra alma este contaminada de esta corrupción, jamás poseeremos el objeto de nuestros deseos, es decir, la verdad (Platón, *Fedón, o de la inmortalidad del alma*).

En todo caso, si tan comúnmente se vuelve sobre Platón es porque en él aún hay demasiados matices, pues al mismo tiempo que condena, redime; y a ratos sus pasos están tan tensionados que se vuelven para enunciar (¡y a través de la ficción dialógica!): “toda mi vida he tenido un mismo sueño, que unas veces en una forma y otras en otra me recomendaba siempre lo mismo: Sócrates [aquí como Dáimôn de Platón], ejércitate en las bellas artes”⁹⁰. El juez más riguroso con el arte sueña con voces que lo incitan a perpetrar el crimen, y es que en verdad, es frente a esta voz incausada -contra este misterio de las musas y los daimones- frente a lo que Platón reacciona: “¿Por qué esta guía? Obviamente porque la Musa lo quiere para expresar algo más que los hechos de la vida cotidiana en su sucesión causal?”⁹¹. Es frente a esta fuerza aún oscura ante las luciérnagas del logos, frente a los obstinados versos que pujaban por un signo (se ha dicho que Platón en su tierna juventud practico ávidamente el arte de la versificación) ante lo que Platón pretende hacer disciplina: a fin de cuentas, tal vez la historia del pensamiento occidental tenga bastante de un pudor atávico. Por ello el *phármakon* conceptual, se necesita un estabilizador: “idea / apariencia”. El cuerpo -supeditado al segundo término- se convierte así, en un obstáculo⁹².

....

Aquí el significado aparece y seguirá apareciendo como fundamento de la tristeza
(Benjamin, *El origen del Trauerspiel alemán*)

⁹⁰ Platón, *Fedón o de la inmortalidad del alma*. Madrid: Espasa Calape, 1998, p. 148.

⁹¹ Verdenius, Willem Jacob. *Doctrina de Platón sobre la imitación artística*. Santiago, Departamento de Filosofía – Universidad de Chile, 1981, p. 17. En este pasaje Verdenius se refiere a la musa que sirve de guía al poeta y lo hace decir más de lo que él es capaz de comprender, no obstante, él es también parte de la construcción artística efectuada.

⁹² Resulta curioso que, a diferencia de Aristóteles, Platón no fuera un filósofo de tratados, forma tal vez más acorde a las temáticas por él desarrolladas.

Cabria pensar aún, si es que acaso la misma palabra (cuerpo) no es un obstáculo para su comprensión. Pues el lenguaje -sobre todo el designativo- aquel que ha pretendido ser un referente, no es capaz de salvar del todo al fenómeno. Ni aún lo más *parecido*, ni aún una escritura iconográfica, alcanza jamás un solapamiento con la realidad. En verdad, el lenguaje ha sido más un modo de descorporizar el mundo que de referirlo, quitando todo lo que en él hay de específico (a ello se ha abocado comúnmente la palabra: clasificar y categorizar; decimos «flor», como unidad, donde abunda la pluralidad del acontecimiento vegetal), pero en todo caso, solo a través del lenguaje –como tacto social por antonomasia- podremos volver a corporeizar nuestro mundo devolviendo sus olores descompuestos y colores estridentes.

Por su parte, tratar de hacer historia sobre la comprensión de un fenómeno subsumido a una palabra, es un trabajo doblemente impreciso, donde impera no solo el espejismo de la palabra sino también la arbitrariedad egotista de la apropiación histórica (y, demás está decir, que todo concepto tiene su propia evolución histórica y varía su valor –como una moneda- de acuerdo al precio de cambio que ideológicamente haya adquirido). Pero tal intencionalidad otorga la intensidad que justifica *este* mismo recorrido.

En este sentido, el siglo V a.C. funciona como un punto temporal de densa gravitación, por cuanto se lo suele señalar como un origen. No obstante sabemos que todo origen temporal – a diferencia de uno pretendidamente mítico- es tan solo un corte arbitrario.

....

La fisiología, como disciplina que define su objeto de estudio en el cuerpo, comparte coordenadas espacio-temporales con los planteamientos oposicionales de Platón. Mientras éste –el filósofo- se hacía cargo de la esencia, Hipócrates –el médico- procuraba por el residuo substancial. El cuerpo-residuo al estar fuera del catálogo del *Ser*, es recostado por Hipócrates, en la prístina camilla de la funcionalidad orgánica, ofreciendo a su vez una propia matriz: la teoría humoral. Sin embargo, este cuerpo aún mantiene ciertos restos de inorganicidad, puesto que si bien establece una conceptualización que funciona como principio explicativo y centralizado (los humores), éste es absolutamente hipotético, y

postula una concepción fluctuante e ilocalizable dentro del cuerpo. La teoría humoral⁹³ – entendida como *Arché*- no logra solucionar el problema del *locus*.

....

De cualquier modo, lo importante parece ser, salvar al cuerpo, supeditarlo a algo, darle un significado a su mutismo desnudo, detener la caída de sus pliegues, ahorrar su hedor, sobre todo ahorrar.

“en la época arcaica, la <<corporeidad>> ignora todavía la distinción alma-cuerpo [...], lo corporal en el hombre comprende tanto realidades orgánicas como fuerzas vitales, actividades psíquicas e inspiraciones o flujos divinos [...], no hay, por el contrario, término que designe al cuerpo como unidad orgánica que sirve de soporte al individuo en la multiplicidad de sus funciones vitales y mentales”⁹⁴.

La época de la Grecia Arcaica, parece haber aceptado en un mayor grado la multiplicidad de la materia (ello lo comprueba la rica variedad de vocablos que poseían para designar al cuerpo). En la visión mitológica (en la sabiduría de Sileno) estaba presente una corporalidad aún no ataviada por aquel logocentrismo que, frente a divinidades plurales, corpóreas y aparentes; erige una divinidad singular, descorporeizada e idéntica siempre a sí misma. Pero lúcidamente supo ver Platón, en este “aparecer” propio de lo arcaico, el gesto simultáneo de la desaparición. Supo entender, que era necesario un cuerpo suplente para borrar la muerte impresa en cada gesto de vida, y hacer así, de la precariedad del verbo, un sustantivo: “para acceder a la no muerte, para realizarse en la permanencia de su perfección, los dioses del Olimpo deberían, pues, renunciar a su cuerpo singular”⁹⁵.

....

El cristianismo –por su parte- añade una imagen que será central en la corporalidad occidental: aquellas dos líneas discretas que se intersectan perpendicularmente: la cruz. Un

⁹³ La teoría de los humores, elaborada por Hipócrates (460 a.C – 370 a.C), plantea la existencia de cuatro fluidos (flema, sangre, bilis y bilis negra) que explicarían las distintas enfermedades de acuerdo a potenciales desequilibrios de éstos componentes en la sangre.

⁹⁴ Vernant, Jean Pierre. *Cuerpo oscuro, cuerpo resplandeciente*. En: Fragmentos para la historia de un cuerpo humano. Bajo la dirección de Michael Feher, Ramona Naddaff y Nadia Tazi. Madrid: Taurus, 1992. p. 21.

⁹⁵ Vernant, Jean Pierre. *Óp. cit.*, p. 41.

cuerpo que desaparece dejando una cavidad. Metonímicamente se trata del cuerpo de Cristo (como una presencia que es referida por su ausencia) y, a través de éste, entran en comunión todos los cuerpos que, sin embargo, deben dejar primero –como Cristo- sus cuerpos para entrar en aquella comunidad vacía. El cuerpo-cruz será un nuevo referente tanto para el arte como para la arquitectura. Pero habría que agregar que no se trata tan solo del cuerpo de la ausencia, sino también, del del flagelo, del cuerpo humillado y sacrificado (donde el látigo de Platón deja sus más hondas huellas). Puesto que si el cuerpo se ha convertido en un obstáculo para acceder a la zona ausente (o plena de espíritu) habrá que llevar el dolor al máximo para anular toda sensibilidad y, más aún (si se quiere ser riguroso), habrá que castrarse como Orígenes. No obstante, en todo esto, subrepticamente aparece también una nueva forma que halla el cuerpo para desterritorializarse, pues, *strictu sensu*, al llevar al extremo el dolor físico, no se hace otra cosa que superlativizar la sensibilidad, deformando y abriendo así, formas impensadas en la carne. De allí que en las incontables imágenes artísticas sobre el cuerpo martirizado de Cristo, éste aparezca muchas veces con un halo de voluptuosidad.

....

Caminar por una catedral gótica, oler la mirra que expele como el vapor de una máquina celestial, sentir la gélida piedra inundada por el frío calor de la luz de los vitrales, recorrer la planta en su contorno de cruz, mirar a Cristo crucificado en el altar con ese sufrimiento gozoso que le otorgan las pompas, los apóstoles triunfantes a su lado, la luz que lo señala y nos quiere recordar que él mismo no es cuerpo sino luz (pero las heridas persisten). Caminar por los pasillos, recorrer las catorce estaciones y nunca abarcar más de una con la mirada, salir al frontis y ver gárgolas apostadas en el techo botando agua de sus gargantas. Esta experiencia –más propia del Medioevo que de hoy- nos permite sopesar este cuerpo ausente y sensual, dialéctica que no se soluciona sino hasta la síntesis alcanzada por la poesía mística y el Barroco.

....

Pese a lo religioso del periodo, el Barroco logra generar una textualidad erótica capaz de referir retóricamente un cuerpo corpóreo. Mario Perniola señala, por ejemplo, que es en

este arte donde debe rastrearse una estética de lo erótico (principalmente en el motivo del drapeado)⁹⁶. En la literatura —especialmente en la de los Siglos de Oro- esto se aprecia en el desplazamiento tropológico del lenguaje, en un movimiento que procura verse aparecer a sí mismo por sobre la estanca relación del concepto; como un eco que regresa para confundirse con la voz. El mecanismo alegórico de algunos auto-sacramentales se halla investido de esta sensibilidad: “-SOBERBIA: No desespere aún... / ECO: *Aún.* / -AMOR PROPIO: qué aún puede dejar de ser... / -ECO: *Ser.* / -SOBERBIA: que ese barro quebradizo... / -ECO: *Quebradizo*”⁹⁷. Eco que no puede sino autorreferirse, puesto que solo se tiene a sí mismo como voz diferida, por esto, como dice Benjamin “El Renacimiento explora el universo; el Barroco, las bibliotecas”⁹⁸.

En verdad, más que los dispositivos, lo que vale —si se quiere hablar del cuerpo- son los modos en que se encarna no una idea, sino una textualidad. Por eso no sirve una filosofía sustentadora (o da igual su presencia), sino la corrosión que adquiere un modo en su expresión y la sangre con la que se haya escrita una nota. La beata puede ser así una hereje, y su elevación ser la misma del árbol que primero debe atarse a la tierra (véase Nietzsche, *Para leer y escribir, en Así habló...*).

....

Eran las mujeres antes / de carne y de güeso hechas; / ya son de rosas y flores, / jardines y primaveras (Quevedo, *procura emendar el abuso de las alabanzas de los poetas*).

La fuerza que comienzan a tomar los estados independientes en el Renacimiento —especialmente en Italia- genera un movimiento comercial inusitado, en el que la mercancía comienza a reemplazar los bienes como objeto de valor de cambio; y en donde se consolidan e institucionalizan los bancos, surgiendo así una creciente clase social: la burguesía.

⁹⁶ “[...] no debe buscarse a los grandes intérpretes de la erótica del revestimiento en la pintura del siglo pasado, sino en el arte barroco que considera al movimiento como un factor esencial”. Perniola, Mario. *Entre vestido y desnudo. : Fragmentos para la historia de un cuerpo humano*. Bajo la dirección de Michael Feher, Ramona Naddaff y Nadia Tazi. Madrid: Taurus, Vol. 1, 1992, p. 253.

⁹⁷ De la Cruz, Sor Juana Inés, *El divino Narciso: Obras completas*. México: FCE, 2007, p. 411.

⁹⁸ Benjamin, Walter. *El origen del Trauerspiel alemán*. Madrid, Abada, 2012, p. 138.

La mediatización que impone la mercancía, implora una distancia (¿de qué otro modo podría ser un medio?); los cuerpos deben separarse y constituirse en propiedad, sólo así la transacción se hace posible y necesaria. La ideología burguesa, es a fin de cuentas, la ideología de la propiedad.

Esta separación, evidentemente política, tiene su desarrollo natural en la ciudad; la vida rural –particularmente proliferante- no podría tener como principio rector a la mercancía. Sin embargo, la ciudad, como un espacio vital en el que se derriba el mito, se arruina el origen y se sedimentan las ruinas (puesto que la historia aparece como una línea progresiva), es un óptimo lugar para el pétreo florecimiento de la moneda. La ciudad como caída (el lugar erigido tras la expulsión del Edén) -y siguiendo a San Agustín- en cuanto origen demoníaco, es un espacio propicio para la secularización o, al menos, para la problematización de todo vínculo (de toda re-ligión).

....

Todo esto permite entender el particular advenimiento de la anatomía. Baste este paralelo: Lutero publicó sus noventa y cinco tesis en 1517, Vesalio su *De Humani Corporis Fabrica* en 1543.

La disección de cuerpos es la concretización máxima de esta nueva ideología secular: para la cultura grecorromana el cuerpo era sagrado, para la medieval una realidad indisoluble al sujeto, pero para el hombre moderno –en cambio- es una propiedad, cuando no un mero resto. El hecho de abrir un cuerpo, es abrir el mismo espacio que abre la secularización, diseccionar de una buena vez lo profano de lo sacro. Ello permitirá *entrar*, comprender los fenómenos como consecuencias de causas internas, encontrar los orígenes, las causalidades, los centros, los órganos. Los órganos son el nuevo paradigma de la fisiología, la teoría humoral comienza, así, a perder terreno; el cuerpo orgánico que antes al menos tenía movimiento, en la modernidad se hace concreto, denso, jerárquico y separado. El tacto se reduce al corte, a la disección: tocar se convierte en separar y escudriñar.

Pero ya es sabido, nadie “se acuesta medieval y se levanta renacentista” (Herbert González), la disección de cuerpos en el Renacimiento era -pese al creciente interés- una actividad incómoda. El cuerpo se puede transar y reducir a la dignidad de un soporte, que

el nuevo médico pueda abrir y palpar (o auscultar) para buscar en su interior las respuestas mudas de la carne, y ver en la piel una banal portada de un libro a leer; pero por mucho que se lo tajeé hasta deformarlo, el cuerpo sigue siendo –como se dijo al comienzo- *nuestro lugar más próximo*. Basta ver la plástica referida a esta actividad en el *De Humani Corporis fabrica* de Vesalio para comprobarlo⁹⁹.

....

Esta *fábrica de cuerpos* –como su nombre lo indica- no podía ser sino una máquina funcional (*inventio* de una ideología). Su paroxismo -y tal vez por ello ha llegado a convertirse en un icono occidental- es *El hombre de Vitrubio* de Da Vinci: un cuerpo geometrizado y hecho fórmula. En su juego de proporciones se suspende la materia y la piel se convierte en un residuo innecesario del cual hay que despojarse (desollarse)¹⁰⁰ para alcanzar la esencia; de allí el descubrimiento estético matriz de este periodo: la perspectiva.

....

El David de Miguel Ángel ilustra, con su piel lisa y marmórea, aquella quietud estática que nos suspende –a través de un manejo magistral de la perspectiva- por un momento de nuestros pies. Su soledad en el pedestal nos hace olvidar la violencia con la que se manejó la honda sostenida en su hombro: está hecho para ser mirado, nada más. En su pedestal se comporta mejor que en cualquier otro sitio, sólo allí es magnífico y él lo sabe: su mirada no se encontrará con la de nadie. Pero fuera de su soporte, bajado de su nube bíblica (o más bien olímpica), lo veríamos *errado*¹⁰¹, sus manos parecerían deformes y desproporcionadas.

⁹⁹ Las ilustraciones del *De Humani Corporis Fabrica*, muestran caras compungidas, cuerpos contorneados de dolor y cadáveres avergonzados de su doble desnudes. La mano del ilustrador no pudo trazar las expresiones medidas propias de la técnica renacentista. Frente a este objeto abierto y concreto, no se halla articulación técnica ni ideológica que pueda esconder la tensión latente. Lo mismo pasa con *La lección de anatomía del doctor Nicolaese Tulp* de Rembrandt

¹⁰⁰ La plástica renacentista es explícita en este sentido: tanto en los frescos de la Capilla Sixtina como en los manuales de anatomía (Juan Valverde: *Anatomía del corpo humano*, 1560) encontramos representaciones de desollamiento

¹⁰¹ El *David* de Miguel Ángel es un cuerpo que está hecho para ser mirado teniendo en cuenta la mediatización del pedestal, sin la altura que él le otorga se quiebra la ilusión óptica y la escultura pierde armonía

Sin el *arte* de la perspectiva, sería el pequeño David, rey lujurioso que buscaría encontrar siempre con su mirada a una nueva Betsabé.

....

Habría que esperar las contradictorias apostasías románticas para emancipar al cuerpo de su noción de organicidad. El arranque es -en todo caso- paradójicamente tributario de la ilustración; particularmente, de los discursos sobre lo sublime (el movimiento de la ilustración funciona aquí como fuerza centrífuga). Para Kant, lo sublime se iguala -en tanto es lo irrepresentable- a lo monstruoso (lo ob-sceno); de esta noción -de suyo opuestas a lo geométrico y lo orgánico- harán “caballito de batalla” los románticos (lo sublime es una noción muy adecuada para una sensibilidad desbordada y carente: hiperestésica). Pero si las contradicciones se hacen demasiado patentes en este tránsito del idealismo romántico (Fichte, Schelling, Kant, Schiller) a una corporalidad reivindicativa, ello nos vuelve a recordar, que el cuerpo aparece y desaparece no tanto por medio de una articulación filosófica sino, más bien, por medio de un ímpetu.

....

Lo representable, aquello que podemos segmentar, es el arte lineal del Renacimiento (Wölfflin), lo irrepresentable por el contrario, es lo des-dibujado (desdibujamiento que -sin embargo- es propiamente un dibujar excedido. Aquí el prefijo des- indica inversión pero también, y sobre todo, exceso: como un deslenguamiento del trazo). Y no se trata solo de un proceso de deformación o de una representación concamemente espejeada, sino también de inscribir lo que culturalmente ha sido excluido del arte (aquella inversión del espejo convexo): de una representación de lo irrepresentable como técnica y tema. De este modo, aparecen por un lado, representaciones de monstruos, brujas y bestias (Goya); y por otro, representaciones explícitas de la sexualidad, la homosexualidad y la enfermedad (Courbet).

A menudo se entrelazan estos dos tipos de representaciones (¿no son acaso un mismo gesto?), pero podemos hacer una diferenciación con respecto a la técnica, v.gr.: la pintura de Courbet es eminentemente realista. En cambio, la de Goya (y aquí me refiero principalmente a la serie de grabados de *Los caprichos* y a las *Pinturas negras*) privilegia la fantasía y -formalmente- la alegoría. Nombro estos dos artistas por cuanto ambos

representan dos de los estados más característicos de este periodo “post-ilustrado”: el desencanto y la provocación.

....

Goya deforma y con esto muestra su insatisfacción frente al proyecto ilustrado, demuestra que no todo puede ser aprehendido por la razón y que de hecho, su práctica sin reservas ha llevado a los mayores horrores (“el sueño de la razón produce monstruos”). Esta deformación provoca que la representación ya no pueda ser aprehendida bajo la delimitación propia del Renacimiento, sino que desvía nuestra mirada constantemente imposibilitando la captura de sus partes. A veces la pintura parece ser una mancha que adquiere una leve forma solo al ser mirada con distancia, como ocurre en *Dos viejos comiendo sopa*, pintura en la que reconocemos dos figuras pero no podemos identificar sus sexos; el ímpetu del trazo y su fuerza expresiva de colores ocres, no nos permiten distinguir tampoco si se trata de cadáveres o personas vivas; el fondo desaparece y los ropajes se confunden; hay materia, pero la paleta usada no sirve para maquillar las mezclas propias del color.

Coubert, introduce lo o-culto: el cuerpo mismo. En *El origen del mundo*, se representa por primera vez en la historia del arte una vulva en primer plano (y tal vez podríamos decir –a secas- una vulva). El arte clásico siempre se esmeró en ocultar los genitales: cuando se trataba de la mujer simplemente los desdibujaba o los escondía entre las piernas, cuando se trataba del hombre (frontalmente expuesto, imposible de esconder en los desnudos) los gibarizaba. En Coubert el gesto es el contrario: la posición de la mujer hace visible directamente la vulva, y se la maximiza a través del acercamiento, haciendo de ella un objeto vital (el vello refuerza la idea de lo vivo y de lo precedero: es el crecimiento de lo muerto). Interesante es también el encuadre, la ausencia de un rostro nos instala en la no identidad. Al mismo tiempo, el acercamiento hace posible la visión solo de un fragmento que desborda la tela; suscitando por un lado el erotismo pero también la ruina; es solo un torso sin identidad, como las tantas esculturas repartidas en los museos y en las galerías de arte grecolatino; estas últimas como el origen de occidente, la primera como el origen del mundo.

....

La obra comienza a abrirse y a alegorizarse: cada parte solo puede entenderse con respecto a un todo, pero este todo es incapaz de totalizar. Si bien el símbolo romántico aún mantiene en su filiación idealista una noción de símbolo en la que “la ligazón indisoluble de forma y contenido, queda puesto al servicio de una mitigación de carácter filosófico”¹⁰², en la que prima una visión natural de la historia; la incorporación más tardía de elementos monstruosos que echan mano a técnicas como la adición y el montaje, acaban profiriendo obras en las que “al mismo tiempo que el profano concepto de símbolo propio del Clasicismo, se va formando su equivalente especulativo, a saber, el de lo alegórico”¹⁰³, imprimiéndose así una visión de la naturaleza en cuanto decurso histórico: caída.

....

Al tratarse de ruinas sobre ruinas, la obra alegórica –como lo señalaba Benjamin– no se crea sino que se construye: carente de sentido, se halla a la espera de un milagro irrealizable, “de significado le corresponde lo que le confiere el alegórico”¹⁰⁴, pero no como exterioridad psicológica sino como parte constitutiva de la obra. En este sentido, para la mirada del melancólico, todo deviene en alegoría, pues así como dice Baader “Existen buenas razones para que todo lo que vemos en la naturaleza exterior sea ya en nosotros escritura”¹⁰⁵.

El ejemplo más gráfico que hallamos en el Romanticismo es Frankenstein: monstruo que está constituido por fragmentos de la vida moderna, su cuerpo es un collage que solo adquiere sentido en la intersección, en el ensamblaje. Las vanguardias y particularmente el Surrealismo –que en este sentido puede ser entendido como un neorromanticismo– llevarán al extremo este mecanismo: Piénsese en *Los cantos de Maldoror*: en la cópula del hombre con el tiburón o en la ya emblemática (y programática, por cierto) frase: “bello como el encuentro fortuito entre un paraguas y una máquina de coser sobre una mesa de disección”.

¹⁰² Benjamin Walter, *Óp. cit.*, p. 160.

¹⁰³ Benjamin Walter, *Óp. cit.*, p. 161. Si bien aquí Benjamin se refiere al Barroco, creo que esto también puede aplicarse a ciertas prácticas del Romanticismo, pese a que el autor haga una separación más tajante entre Barroco y Romanticismo

¹⁰⁴ Benjamin Walter, *Óp. cit.*, p. 187.

¹⁰⁵ Benjamin Walter, *Óp. cit.*, p. 187.

El cuerpo orgánico deviene en cuerpo monstruoso y el símbolo en alegoría.

Sobre este tránsito, Peter Bürger comenta (en relación a la vanguardia): “La obra de arte orgánica quiere ocultar su artificio. A la obra de vanguardia se aplica lo contrario: se ofrece como producto artístico, como artefacto. [...] La obra «montada» da a entender que está compuesta de fragmentos de realidad; acaba con la apariencia de totalidad”¹⁰⁶. Las vanguardias habrían desmantelado, entonces, el perspectivismo renacentista que mediatiza desde la hegemonía del punto de vista, y al mismo tiempo oculta (maquilla) los límites a través de la *idea* de la simultaneidad y la mediatización (la grieta se puede ver ya en Cézanne).

....

A esto se deben sumar los avances de la técnica. La reproductibilidad hace del hombre un pieza, un pedazo, un fragmento: de este periodo –S. XIX- son frecuentes las metáforas del tipo: “hombre como máquina” o “cuerpo como engranaje”¹⁰⁷, metáforas que desdibujan al sujeto y cosifican el cuerpo; fértiles cimientos para los regímenes totalitarios.

....

La guerra, hará de los cuerpos el residuo más desolador. El proyecto moderno que había hecho de él un engranaje, termina haciendo explotar –por la irregularidad de sus partes- la máquina que él constituye, imposibilitando la aprehensión misma de la experiencia, ya de por sí, astillada en esta caída:

“pues jamás fueron desmentidas más profundamente las experiencias como lo fueron las estratégicas por la guerra de trincheras, las económicas por la inflación, las corpóreas por la batalla mecánica, las éticas por los detentadores del poder. Una generación que todavía había ido a la escuela en el carro de sangre, se encontró a la intemperie, en un paisaje en que nada quedó

¹⁰⁶ Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. España: Ediciones Península, 1997, p. 136.

¹⁰⁷ El cine es, tal vez, el medio que más eficazmente ha denunciado este fenómeno (*Metrópolis* y *Tiempos Modernos* son ya dos clásicos del cine occidental), aún cuando no han faltado las expresiones artísticas que vean en estas construcciones un mecanismo cuasi mesiánico de redención (como el Futurismo)

inalterado salvo las nubes, y bajo ellas, en un campo de fuerza de torrentes devastadores y de explosiones, el ínfimo y quebradizo cuerpo humano”¹⁰⁸.

Los hombres vuelven de este modo, “pobre en experiencia comunicable”, puesto que la unificación de un gran relato se vuelve una tarea imposible, inapropiada, incluso ridícula.

Este cuerpo *quebradizo* que regresa, revela como nunca la fragmentariedad de la experiencia: surgen -se masifican- las prótesis, profiriendo a cada momento su naturaleza suplementaria, que señala siempre, hasta el cansancio, una ausencia: en el campo de batalla, en una trinchera, mezclado con la tierra, *en algún lugar*, se encuentra como ruina (arruinándose) el brazo, la pierna, el ojo... *el original*.

Como en *Desolation Row* de Bob Dylan, la realidad se convierte en callejones poblados de artificios, de intertextualidades a medias; desde una ventana o cloaca, todo se nos representa como varias escenas intermitente a causa de los cortes de la lluvia.

....

Del cuerpo orgánico al suplementario (pasando por el monstruoso), lo que se acusa aquí es un levantamiento del cuerpo, siempre lleno de tensiones. Estéticamente el Romanticismo comienza la tarea de representar lo corpóreo desestabilizando los cuerpos del canon. Teóricamente se comienzan a desarticular los simulacros de la metafísica, para dejar la grandilocuente empresa de pensar lo que está *más allá de la física* (¿qué cosa?) en desmedro de un más acá. Pensamientos y estéticas que, por tanto, renuncian al mecanismo orgánico de la metáfora para –por fin- moverse en la apertura de la metonimia.

¹⁰⁸ Cita a Benjamin en: Oyarzún, Pablo. *La letra volada*. Santiago: Ediciones UDP, 2009, p. 16

Pensar (referir) los cuerpos

[...] ¿no es tiempo

De que al amar nos liberemos del objeto amado

Y lo vencemos temblando como la flecha vence

A la cuerda para ser, en el disparo, más que sí misma?

Porque no hay adónde detenerse.

(Rilke: Elegías de Duino).

Muchas de las reflexiones dentro de lo que ha sido llamado “la posmodernidad”, pueden ser leídas –a mi juicio- como una proliferante reflexión en torno al cuerpo (cuerpo de la historia, del pensamiento, de la literatura, del sujeto, etc.), en tanto que las discusiones que allí encontramos son eminentemente las de la crítica; pensamientos que han querido revisar los aparataje precedentes y desmentir sus voluntades de necesidad; una re-flexión escéptica de su construcción, y que por lo tanto se flexiona y desmonta (este es al menos su *pathos*, aunque no necesariamente su ejercicio práctico). La posmodernidad como un repliegue de la modernidad (no como algo que se separa sino como algo que vuelve), es justamente un re-correr. Al abjurar sobre la idea de progreso, ya no hay artificio posible para ser expulsado del cuerpo (para la expulsión del cuerpo): solo queda re-trazarlo.

Las propuestas teóricas que se hacen cargo de este cuerpo inorgánico que comenzó a erigirse (a través de distintos mecanismos, como ya se ha visto: lo monstruoso, lo exótico, lo irracional, etc.), de este cuerpo -sí se quiere- corpóreo (no mediatizado ni subordinado a un espíritu), lo hacen desde la desarticulación de cualquier metafísica posible y, particularmente, de aquella que es basal a todo cuerpo centrado y unívoco: la metafísica de la presencia y su prolongado descanso en la noción de identidad. En última instancia, se trata de un reclamo carente de resentimiento, pues no se trata de invertir roles ni de reterritorializar sino justamente de dar fin a cualquier corporalidad dialectizada.

En este sentido, filosofía anti-filosófica. Se entiende pues, que esta es una larga tarea (infinita), imposible de atribuir y cerrar a un único pensamiento (¿único pensamiento?), no solo porque es una tarea que nunca se cierra, no solo porque es ya un artificio hablar de un nacimiento, no solo por eso (suficiente por sí mismo), sino porque -sobre todo- habría que pensar si es que acaso no todo pensamiento –toda filosofía- tiene en sí su propio germen destructivo; habría que pensar si todo concepto no viene tachado en el mismo momento de articularse.

....

Jean-Luc Nancy, plantea la necesidad de un pensamiento que toque al cuerpo a través de la escritura.

Corpus (1992), comienza con una emblemática cita del evangelio cristiano que, a su juicio resumiría la noción que ha imperado en occidente sobre el cuerpo, esta es “Hoc est corpus meum” (Mc 14, 12-16. 22-26.). “Quizás, en el espacio de nuestras frases, ella sea *la* repetición por antonomasia”¹⁰⁹.

La frase se traduce como “Este es mi cuerpo”. Lo que ella acusa, es una corporalidad propietaria (“mi”), con una identidad estable (“es”); pero que en sí tiene un contexto difuso (“este” como deíctico no señala un lugar sino solo una identidad). Sin embargo, por medio de otros sintagmas conocemos su contexto, se trata del cuerpo que se sacrifica, y que a través de la transubstanciación es convertido en hostia. Cuerpo que deja de ser cuerpo, este sería “el principio de (sin)razón de Occidente”. La lectura es doble: “sin razón”: contradicción; razón: allí se encuentran todos los principios de la razón y por lo tanto de la realidad imperante¹¹⁰. Cuerpo immaculado, cuerpo sacrificado, cuerpo intocable; cuerpo adjetivado de tal manera que lo eyectado sea haga presa inmóvil, parsimonia.

“Nosotros no hemos desnudado el cuerpo: lo hemos inventado, y él es la desnudez, y no hay otra, y lo que ella es, es ser *más extraña* que todos los cuerpos extraños”¹¹¹. La pregunta de Nancy es ¿cómo tocar el cuerpo, sin convertirlo en un signo: en un significante

¹⁰⁹ Nancy, Jean Luc. *Corpus*. Valencia: Pre-Textos, 2003, p. 9.

¹¹⁰ No olvidemos que para Hegel la realidad se iguala a la razón

¹¹¹ Nancy, Jean Luc. *Óp. cit.*, p. 12.

de un significado? ¿Cómo silenciar la discursividad que hace del cuerpo un código a decodificar? Solo se puede tocar un cuerpo sin nudos, desnudo, solo éste es cuerpo. Para ello –dice Nancy- la escritura.

Escribir.

Trazarse, tensionar las letras de manera que les sea posible vibrar. Y entonces cuando ello ocurra, no será posible decir si lo que vemos es una presencia o una ausencia (su movimiento lo impedirá), se dirá tal vez: ¡un fantasma!... Porque se entiende que si las palabras se detienen ello sería para anularse y desaparecer frente a la luz del significado, luz que es tan pretenciosa que se desprende de su materia táctil (la luz es la materia veloz, se dirá, pero su movimiento es demasiado predecible y por tanto incapaz de producir vértigo por sí solo).

Materia encadenante y decadente. Escritura y no escribanía (en la terminología de Barthes). El movimiento con-siente (*stilus*: la danza y la lanza) de la mano que se sabe diferida y que por tanto nunca descansa en el *ser* sino que *deviene* en cadena (in)significante. “«Escritura» quiere decir: no la mostración, ni la demostración, de una significación, sino un gesto para *tocar el sentido*”¹¹². Este gesto “dirigido a”, solo se da en el límite, en ese lugar donde aún la inscripción no a descorporizado al cuerpo. El lugar de los cuerpos es el margen (margen = piel), donde el diferimiento es solo eso: diferir. Lo que para Derrida es estar en el *párergon*: ni adentro ni afuera, siempre en la tensión, o en la ex-tensión (Nancy). Léase también: frecuencia, color local, “Su puesta *fuera de texto* como el movimiento más *propio* de su texto” (¿hace falta decir que en el *afuera* se disuelve toda mediatización y todo centro? ¿Hace falta? ¿hace falta decir que un cuerpo que no transita es un cuerpo asignificante y por lo tanto un cuerpo que *solo toca*?).

La *fuerza* del límite¹¹³, es también la fuerza de toda erótica (de todo tacto). Arte-factualidad, vgr.: el manejo que hace el Barroco del movimiento, de un movimiento “entre vestido y desnudo” como señala M. Perniola en su trabajo homónimo, da cuenta justamente de esa “dureza extraña” que es el cuerpo. No lo detiene en la absoluta desnudez ni en la

¹¹² Nancy, Jean Luc. *Óp. cit.*, p. 18

¹¹³ Enfatizo *fuerza* como noción que excede la estructura. Para esto *La escritura y la diferencia*, Derrida.

absoluta vestidura, sino que *tensiona* a través del velo y el drapeado. Por eso la flecha del ángel no penetra a la Santa Teresa de Bernini, es pura inminencia, recorrido, tensión (y no un ángel exterminador): “un cuerpo jamás atraviesa la apertura de otro cuerpo excepto dándole muerte”¹¹⁴. El título del trabajo de Perniola nos ofrece una lectura: estar *entre vestido* y desnudo es estar travestido, “de ahí el significado liberador que comparten arte y erotismo: ambos proporcionan una vestidura, una envoltura, un simulacro a lo que está privado de realidad”¹¹⁵. Tanto el drapeado como el velo ocultan el cuerpo a la vez que lo muestran (lo re-velan): pero esta revelación no es la de un idealismo ni la de una cripta: es tan solo el movimiento de la diferencia.

Si doy tanta importancia al límite es justamente porque me aparta de la metafísica. Al decir que la ex-sistencia es una excripción, y el su-jeto un ser arrojado (Heidegger) (y aquí (in)transito solo en el lenguaje), digo –repito– que la identidad es desmantelada, y que por tanto no hay un “yo” sino una pluralidad¹¹⁶. En la caída del ser arrojado, el cuerpo es siempre un cuerpo extraño en la utopía de la autopercepción, una materia ob-jetada. Por eso, *solo* el límite: “Yo soy, cada vez que soy, la flexión de un lugar, el pliegue o el juego por donde eso (se) pro-fiere”¹¹⁷. En ese límite, en ese devenir, ya no hay nada que interpretar.

Ante el movimiento parabólico¹¹⁸ de nuestra existencia arrojada (arruinada), toda interpretación es detener (idealistamente) la gravedad de los cuerpos. Nancy trabaja la parábola bíblica¹¹⁹ justamente desde esta imposibilidad interpretativa. Para esto cita a San Mateo: “Porque a quien tiene se le dará y le sobraré; pero a quien no tiene, aún lo que tiene se le quitará”. La condición tautológica de las parábolas (y por cierto de la parábola como movimiento y desvío), es propiamente la del movimiento corporal (sin grados, ni causalidades, ni substancias subyacentes): “hay una sola <<imagen>>, y frente a ella una

¹¹⁴ Nancy, Jean Luc. *Óp. cit.*, p. 24

¹¹⁵ Perniola, Mario. *Óp. cit.* p. 251

¹¹⁶ Véanse los autorretratos de Francis Bacon. En cada tela se halla (des)dibujado su rostro de distinta manera, y a su vez cada uno de ellos parece la huella caudalosa de un movimiento (de)formante.

¹¹⁷ Nancy, Jean Luc., *óp. cit.* p. 23

¹¹⁸ Etimológicamente “parábola” es tanto “palabra” como “aquello que se encuentra arrojado al o en el margen” (para: al margen; bole: arrojar).

¹¹⁹ Véase *Noli me tangere*, Nancy.

visión o una ceguera”¹²⁰. “No me toques” en este sentido, querría decir: no me toques al modo de la captura: “«no me toques», pues su presencia es la de una desaparición indefinidamente renovada o prolongada”¹²¹.

Y no es que la *captura* sea un acto de mala fe, es simplemente que no hay nada que capturar. Puesto que los cuerpos son solo un acontecimiento, un aparecer que siempre está partiendo (y partiéndose): solo la vez, nunca un continuo: “La «egoidad» instaaura el espacio continuo, la indistinción de las *veces* de existencia”¹²². Cuerpos como un fotomontaje que solo una proyección metafísica –con todo su aparataje- puede hacer ver como unidad.

Pero este acontecer no debe ser situado en un lugar ajeno al cuerpo. La indistinción entre cuerpo y lugar es insatisfactoria: dos cuerpos no pueden ocupar un mismo lugar, y un lugar como puro espacio, como la nada, es tropezar nuevamente con el idealismo. El cuerpo es espaciamiento, y para pensarlo en su justeza, se hace preciso evitar situarlo, perspectivizarlo: “el pensamiento solar sacrifica los cuerpos, el pensamiento lunar los vuelve fantasmagóricos: uno junto al otro componen el sistema Azteca-Austríaco, también llamado, para abreviar, la Metafísica”¹²³. Ante esto, Nancy plantea un pensamiento del alba: “el alba es areal [...]. Ella, la claridad, no es otra que el enunciado: he aquí, *hoc est enim...*”¹²⁴. Pensar desde el alba es –en todo caso- pensar nuevamente desde el límite, en el tránsito entre la noche y el día.

Podemos pensar que Nancy se equivoca al proponer una ontología del cuerpo, al usar las nociones propias que ha pretendido derribar; podríamos pensar que Nancy *yerra* empecinándose con el lenguaje para tocar, y que afiebrado ve en la enfermedad un remedio. Ciertamente, se equivoca, pero no es justo lapidarlo por aquello: no hay manera de acertar. Pero aún -y no obstante el esfuerzo constatado en su pirotecnica verbal- a ratos hallamos en su escritura una grandilocuencia que lo subsume a una espiritualidad insatisfactoria para su objetivo (*Noli me tangere* es por cierto una lectura religiosa).

¹²⁰ Nancy, Jean Luc. *Noli me tangere*. Barcelona: Trotta, 2006.

¹²¹ Nancy, Jean Luc. Óp. cit., p. 29.

¹²² Nancy, Jean Luc. *Corpus*. Valencia: Pre-Textos, 2003, p. 24.

¹²³ Nancy, Jean Luc., óp. cit., p. 37

¹²⁴ Nancy, Jean Luc., óp. cit., p. 37

....

Pensamientos nocturnos y diurnos ya tenemos bastantes. El último de gran impacto es –tal vez- el psicoanálisis (pero también se podría hablar de la semiología). Ellos encarnan solo una cosa: “la absoluta contradicción de no ser *cuerpo* sin serlo de un *espíritu*, que los desincorpora”¹²⁵.

Deleuze y Guattari apuntan sobre el psicoanálisis “la figura más reciente del sacerdote”. Puesto que al estratificar, y establecer redes de causa y efecto; potencia y acción (tributos Aristotélicos), su afán interpretativo traduciría todo en “fantasmas”.

Ante tal contingencia, estos dos teóricos se preguntan: *¿Cómo hacerse un cuerpo sin órganos?* La pregunta (la incerteza) abre la lectura al texto que lo sucede.

Se pregunta por una manera (“cómo”); que refiere a una acción intransitiva, que si tenemos que expresar como un modo, sería el subjuntivo (“hacerse”); que indetermina y hace quiasmo a través de un artículo indefinido (“un”); y que alude directamente a una supresión, a un borramiento (“sin”) de una *concepción* hegemónica del cuerpo a través de una metonimia corpórea (“órgano”), que expresa centralidad, equilibrio, jerarquía, funcionalidad y transitividad.

Despliego la pregunta: *¿De qué modo hacer inmanentemente un cuerpo que sea indeterminado, privado de jerarquía y funcionalidad?*

Interesa este despliegue porque en él desaparece la carga negativa del lexema “sin” que sugiere oposición: un cuerpo sin órganos opuesto a un cuerpo con órganos. Pero en esta textualidad no hay dialécticas: “No hay en modo alguno órganos desmabrados con relación a una unidad perdida, ni vuelta a lo indiferenciado respecto a una totalidad diferenciable”¹²⁶. Por esto, ante todo, lo que se postula es una práctica (un “hacer”), un verbo y no un sustantivo ni ninguna clase de concepto (de suyo dialécticos, metafísicos, substanciales). Más bien, se trataría de un *conjunto* de prácticas, de un agenciamiento y no

¹²⁵ Nancy, Jean Luc, óp. cit. p., 50

¹²⁶ Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *¿Cómo hacerse un cuerpo sin órganos?*. En: Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia. Valencia: Pre-Textos, 1997, p. 169.

de una receta. O sí se quiere: el *límite* como receta; pero solo provisionalmente, puesto que el CsO *es* el límite; indistinción entre el ser y el hacer: “el CsO no se puede conseguir”.

....

El ocio es la madre de todos los vicios (proverbio).

Conjunto de prácticas extendidas en la inmanencia: *hacerse* un CsO y hacer circular intensidades. *Desidia* del cuerpo. El deseo es un repliegue ocioso y su campo de inmanencia es masturbatorio; el deseo –entendido como *desidia*- es ese lugar (y no propiamente el lugar) en el que no habría nada que trascender, nada que alcanzar ni nada que quitar, solo hacer circular intensidades (¡jamás fantasmas!). El cuerpo humoral regresa, pero liberado del discurso médico y su principio de medida. Involuciona: vuelve, da vueltas, se *envuelve*. Amor cortés que retarda y *retraza*, combate flagrante frente a la precocidad resolutoria de toda escolástica.

El texto de Deleuze y Guattari llama sacerdotes del cuerpo a aquellos que arrancan el deseo de su campo de inmanencia a través de tres maldiciones: “la de la ley negativa, la de la regla extrínseca, la del ideal trascendente”¹²⁷. De uno u otro modo, estos tres principios detienen el deseo, ya sea a través de la carencia, el placer o la fantasmagoría del gozo imposible. No se atiende al deseo sino que a su juicio, y en todo juicio hay un fallo y lo que se falla es el CsO.

El juez (“el juicio de dios”, siguiendo a Artaud), o si se quiere, el sacerdote, está pendiente de litigar, y para eso debe interpretar, leer los casos (hacerlos legibles), hacer de todo cuerpo un sedimento, esto es: un organismo, una significación y un sujeto. Luego puede deliberar. Pero cuando esto ha ocurrido, solo queda el fallo y el cuerpo se escurre entre los guantes del juez. De ello nos habla su etimología: fallar es decidir, pero la decisión es solo un cuerpo inflado (*afflare* > *inflar*) y engañoso (*fallax* > *falaz*).

«¿Cómo hacerse un cuerpo sin órganos?» no hay respuesta posible y esto es ya una respuesta.

¹²⁷Deleuze y Guattari, op. cit., p. 159.

Deleuze y Guattari no zafan del tecnicismo propio de toda pregunta, su aparataje conceptualizador peca de manifiesto, de manifestación.

Pero aún se puede ensayar una kinésica: una danza sin bailarines. Unos pies que sean solo zapatos. Unos pasos que rocen el suelo (como las marionetas que describe H. von Kleist). Y un escenario tras bambalinas.

....

Pensar el cuerpo en estos términos es un ejercicio de desmantelamiento, de supresión de un punto de apoyo; como lo es levantar violentamente el *mantel* de una comida arduamente preparada y que durante siglos esperó a sus comensales.

Pensar el cuerpo en estos términos es hacer desaparecer las oposiciones binarias, para que aparezcan los cuerpos *adyacentes* (léase en todas sus posibilidades: cuerpos próximos, echados, arrojados, cuerpos siempre *hacia* otros cuerpos, desidiosos). Soportes que no tengan nada que soportar, signos vaciados de significado y que por lo tanto no requieran de un mediador que evite *confusiones*, porque lo que interesa no es ni un adentro ni un afuera, sino justamente la frontera, un *cierto* afuera.

....

El límite como *páreregon*, siempre ha estado *ahí* para desaparecer y hacer aparecer el adentro y el afuera: *ergon* y *exergon*. Es decir como resto y suplemento. No obstante “lo que lo constituye como *páreрга*, no es simplemente su exterioridad de excedente, sino el lazo estructural interno que los fija a la falta en el interior del *ergon*. Y esa falta sería constitutiva de la unidad misma del *ergon*”¹²⁸. Esto es, está allí para suplir una carencia, pero no debe constituir nunca una amenaza sobre el *ergon*. V.gr.: Kant habla de la religión como un *páreregon* de la razón, ella vendría a suplir lo que la razón no puede explicar, pero al mismo tiempo debe ser marginada bajo ciertas máximas para no opacar a la razón. Por ello la marginalidad del margen, puesto que es siempre un coadyudante amenazante (como lo es todo suplente).

¹²⁸ Derrida, Jacques. *La verdad en pintura*. Buenos Aires: Paidós, 2001, p.70.

Un *párergon* normal debe ser entonces, *pura forma pura*. Y sin embargo en lo factico, ocurre todo lo contrario, el marco posee su propio espesor, más aún, el *párergon* es justamente lo que (es)toca; es precisamente el trazo que divide y que por ello pasa por todas partes. Es la materia misma (la escritura, lo que se escribe) o lo que en palabras de Nancy se ha llamado: el color local.

Pensar la *diferencia* (como resultado de una división, como ausencia de identidad) es recorrer el marco: “No se trata de escaparse sino, por el contrario, de *adentrarse* en él y de recorrerlo [...] permanecer en ese camino es la fiesta del pensamiento”¹²⁹. Un movimiento constante, ni *aquí* ni *allí*, abismándose, acusando siempre el resto que vuelve: piel que no sabemos dondempiezanidondetermina.

....

Sobre la piel: “los vestidos de las estatuas [...] tendrían una función de *párergon* [...] Lo representado de la representación sería el cuerpo desnudo y natural”¹³⁰. Una representación es un suplemento que acusa una ausencia: el original. Se vuelve a presentar aquello que no está o que más bien, se presenta ausentándose. Una estatua representa siempre un cuerpo. Cuando éstos están vestidos se encuentran *velados*. Pero si el vestido es ese lugar *liminar*, que por tanto es adyacente a lo propio, y es lo excedido por cuanto excede al *ergón* que es el cuerpo, cabe preguntarse ¿No es acaso el vestido una piel? Y luego ¿No es acaso la piel el cuerpo? Piénsese en *El éxtasis de la beata Ludovica* de Bernini: el *párergon* -que en este caso es el vestido- nos permite la visión; los pliegues en movimiento refieren la condición extática que titula leumáticamente la obra. Pero nos han dicho que lo intrínseco a ella es el cuerpo. Ahora dudamos. En una obra de este tipo, la oposición se hace insostenible, se desmorona: el cuerpo es piel, y la piel es superficie, por más que se martille la piedra no se hallará otra cosa: el marco no puede ser *pura forma pura*, sino, por el contrario, el *párergon* es materia, visión y tacto.

El discurso filosófico se habría constituido como un *ergon* en *contra* del *párergon*. Como tal, ha trabajado por hacer de ese límite una expresión mínima, ha cosido el abismo y ha

¹²⁹Derrida, Jacques, óp., cit, p. 43.

¹³⁰ Derrida, Jacques, óp., cit, p. 67-68

tratado de borrar la cicatriz. Ha consonantizado todo fenómeno y ha hecho (casi) invisible sus articulaciones. En efecto, las problemáticas que la filosofía articula serían ya un modo de someter al *páregron*. Por muy dispares que puedan ser dos filósofos, al tratar de resolver las mismas preguntas (al tratar de resolver) ya han sometido todo espacio a la metafísica. V.gr.: Hegel y Heidegger se preguntan “¿Cuál es el origen de la obra de arte?” Sin duda sus reflexiones al respecto son muy distintas, pero

“Cuando un filósofo repite esta pregunta [¿Cuál es el origen de la obra de arte?] sin transformarla, sin destruirla en su forma, en su forma de pregunta, en su estructura onto-interrogativa, ya ha sometido todo el *espacio* a las artes discursivas, a la voz y al *logos*. Esto se puede verificar: la teología y la jerarquía están prescritas en la envoltura misma de la pregunta”¹³¹

Así como Heidegger acusa lucidamente las transformaciones ideológicas que se derivan del ejercicio de la traducción¹³², habría que agregar que tal como no hay traducción inocente tampoco hay preguntas que lo sean.

....

Situé el marco como *páregron*, como (un) límite del tacto que es preciso recorrer. Pero el marco, cómo límite, como lugar *desde*, también se lo puede referir como el lugar donde se juega la inclusión y la exclusión. Y al mismo tiempo como el lugar que da la superficie necesaria para la inscripción: es juez y soporte; canon y museo.

Déotte señala: “no hay acontecimiento sin superficie de inscripción”¹³³ y, por lo tanto, lo que se certificaría no es nunca el dato sino su archivo, la repetición suplementaria. El museo es una de estas superficies que canonizan, mantienen y visibilizan las huellas, y que sirve por tanto, como un mecanismo al servicio de la estabilidad hegemónica: “sólo puede haber consentimiento con existencias a las que les haya sido dado registrar las huellas de acuerdo a unos protocolos de instituciones de la memoria nacional”¹³⁴. Pero para esto hay que decidir, hay que tener y hacer juicio. Y por cierto, el movimiento no es solo inclusivo

¹³¹ Derrida, Jacques, *óp.*, cit., p. 34.

¹³² Véase Heidegger. *El origen de la obra de arte*.

¹³³ Déotte, Jean Louis. *Catástrofe y olvido*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1998, p. 23.

¹³⁴ Déotte, Jean Louis, *óp.*, cit., p. 24.

sino también –y al mismo tiempo- excluyente: “la esencia de una nación es que todos los individuos tengan muchas cosas en común, y también, que todos hayan olvidado muchas cosas”¹³⁵.

El marco *museal* trabaja para hacer aparecer los objetos, se repliega para que se desplieguen las *obras*. Eleva los objetos (para ello el plinto) y con ello los extrae de su relación con el mundo. Aparecen. Objetos que otrora habían estado escondidos tras su función ahora son iluminado y erguidos. Aparecen. Pero en este proceso, también desaparecen. Pierden todo destino y apropiación, se lustran y se parecen, pero (por esto mismo) se disuelven. Desaparecen. El vaciado de todo destino, la sustracción de su temporalidad, los convierte en cadáveres. Aparecen y desaparecen dentro del museo: casa de musas y muertos.

Esta sustracción de destino (de la que el museo funciona como suplemento), trabaja contra la diferencia. Homologa los objetos e impide la escritura apropiante, su mecanismo de ambigüación permite el consenso, mantiene la jerarquía y el orden, y descarnaliza cualquier expresión,

“si los documentos de la memoria se ponen a errar por sí mismos separándose de este gran teatro de la memoria que podría haber sido el Museo, lo que se ve invalidado es la posibilidad de establecer uno o grandes relatos teológico-políticos (de las ideologías) sobre los restos de lo que ya no tiene identidad, ya que en este intercambio generalizado entre las épocas que permite el Museo, todos los héroes se vuelven ambiguos”¹³⁶.

Lo que se juega con esto es la posibilidad de grandes relatos y, por lo tanto, la idea misma de nación. Se entiende entonces el afán de universalización y de consenso general que encarna el museo. Por esta razón Déotte ve en esta abstracción descontextualizante una relación estrecha con la declaración de los derechos humanos. Ambos (museo y DD.HH) utilizan esta ambigüedad para legitimar la nación. Mecanismo sofisticado que tiene la batalla (casi) ganada de antemano, puesto que posee “el poder de lo sin nombre”, y

¹³⁵ Déotte, Jean Louis, óp., cit., p. 29.

¹³⁶ Déotte, Jean Louis, óp., cit., p. 48.

entonces “¿cómo combatir una abstracción [...] que por definición, no ha sido encontrada en ninguna parte?”¹³⁷.

El *Louvre* (como expresión del museo por antonomasia) y la declaración de los derechos humanos tienen como fecha de inauguración apenas un año de diferencia (el primero en 1793 y la segunda en 1792).

Sumado a lo anterior, el museo funciona como alegoría de la sociedad moderna (y como alegoría de la alegoría). No solo por esa condición fragmentaría que hace convivir objetos que nada tienen que ver entre sí, sin poseer un centro organizador (acéfalo); sino que también por esa concepción *estándar* que caracteriza tanto a la obra (sustraída de todo destino) como al hombre de los derechos humanos (H=X). Por su puesto esto no es casual, el museo, como institución política, se hace cargo de suplir el origen arruinado y paradójico de la modernidad: “Los museos vienen a ocupar el lugar de una imposible fundación de la sociedad política moderna. Siempre fragmentarios e incompletos, revelan que están ahí para una única pieza faltante: una cabeza, pieza capital si acaso”¹³⁸.

....

Esta capacidad representativa y –en definitiva- legislativa, se auto-legitima a través de la instrucción del gusto. El sujeto del gusto es aquel de la auto-afección, sujeto que no se complace en la materialidad de la obra sino que en el discurso que (la/lo) legitima. Este placer

“es puramente subjetivo: en el juicio estético no designa (*bezeichnet*) nada del objeto. Pero su subjetividad no es una existencia, ni siquiera una relación con la existencia. Es una subjetividad in- o anexistente que se eleva sobre la cripta del sujeto empírico y de todo su mundo”¹³⁹.

El buen gusto es, desde su origen, un discurso ilustrado que busca la legitimación de una nueva aristocracia del saber, no se trata entonces de una experiencia sino que de una mediatización. El placer por tanto está dado en una auto-complacencia o, como lo dice Derrida, en un “*me-complazco-en-complacermee-en-lo que es bello*”, esta mediatización es

¹³⁷ Déotte, Jean Louis, óp., cit., p. 55.

¹³⁸ Déotte, Jean Louis, óp., cit., p. 71.

¹³⁹ Derrida, Jacques, óp., cit, p. 58.

tanto el museo, como la historia o la escuela: marcos que regulan la inscripción, la inclusión y la exclusión.

....

El museo canoniza, pero más correcto aún sería decir que el canon *museifica*, puesto que sin él no se podría decidir que puede y que no puede estar dentro de un museo. De todos modos, el movimiento puede ir –como en una osmosis– en ambas direcciones.

El canon nos instala nuevamente en la problemática del cuerpo; posee una necesidad y un deber: el canon debe ser limitado para poder ser legible (¡y lo que le importa es precisamente su posibilidad de lectura!): es un cuerpo cerrado y estable; y aún cuando en la práctica puedan verse algunos flujos ocasionales, el cuerpo canónico se quiere estático, al menos en su núcleo. De todos modos, como todo espacio ideológico, es susceptible a cambios hegemónicos.

El canon como fenómeno eminentemente discursivo, es un fenómeno autorial. No se constituye de la lectura ni de la textualidad, sino desde el juez que se legitima, legitimando. Para esto hay que ser esquemático, el camino debe estar trazado y no trazándose; finito y no in-finito. Sobre esto H. Bloom es enfático: “Shakespeare, [es] el más grande escritor que podamos llegar a conocer [...]”¹⁴⁰. El autor sirve entonces para iluminar los textos, es el parámetro central, el *arché*, la regla de comparación que permite el cierre. Pero sin embargo ¿cómo hablar de un único Shakespeare? Ni siquiera es necesario tocar el problema de su identidad histórica (¡acotémonos estrictamente a lo concerniente al valor estético!) para hacer tambalear esta idea. Sin duda el Shakespeare de *Hamlet* o *Macbeth* no es el mismo de *Mucho ruido y pocas nueces* o *Cómo gustéis*. No es el mismo ni siquiera por el valor estético que le ha atribuido la crítica canónica a cada una de estas obras; por lo que hablar de Shakespeare en general (como genérico), no es solo una impericia inocente, es la expresión de una ideología que busca legitimar los paradigmas de autoridad a través de doctrinas y dogmas.

Y, precisamente, lo nocivo no es el canon sino entenderlo como dogma. A fin de cuentas, quiérase o no, siempre estamos haciendo un canon o, para ser más específico, siempre

¹⁴⁰ Bloom, Harold. *El canon occidental*. Barcelona: Anagrama, 2009, p. 13.

estamos seleccionando de acuerdo a criterios. Lo pernicioso aparece cuando los cánones se estabilizan por completo y adquieren valores metafísicos: entonces hay que escribir y reescribir los cánones.

Su hermetismo es nocivo por la sencilla razón de que su constitución estanca acarrea la inevitable muerte de sus partes (es el precio del orden: “La muerte ordena todo”¹⁴¹). Por un lado, su articulación abstractiva (y por tanto extractiva) termina por despojar a la obra de toda su materia viva (y de toda su materia en general); y por otro, al querer detener la posibilidad de flujo, inhibe cualquier contacto inseminal: canon y museo, funcionan en este sentido como mausoleos. Lo nocivo, se entiende entonces en tanto necrosis: detención de flujos que generan por esto, la muerte de las células. El diagnóstico lo podría haber hecho Hipócrates o Galeno.

....

Cabe agregar una dimensión intermedia en la cual el canon también ha hecho discurso para cerrar los cuerpos: lo géneros literarios. La tendencia ha sido –a grandes rasgos- la misma desde Aristóteles hasta Genette: compartimentar asépticamente de acuerdo a ciertos criterios.

Pero la aparición de nuevas formas literarias, ha servido para cuestionar la supuesta inamovilidad del canon (que ha querido ser no solo un mecanismo descriptivo sino también prescriptivo; prehistoria y posthistoria). Ante la rigidez cerrada de los cuerpos, aparecen siempre corporalidades híbridas que contra-hegemonizan y desestabilizan el canon para revitalizar la escritura.

El ensayo es uno de ellos. Es un género que paradójicamente niega tanto lo genérico como lo canónico: “desde Montaigne hasta hoy, en efecto, el ensayista descubre en cada orden de cosas [...] no una “armonía”, un *cuerpo orgánico*, sino, más bien, una pluralidad de conflictos, desequilibrios y contradicciones”¹⁴² (énfasis mío). El ensayo, transitaría entonces de la *doxa* a la *para-doxa*.

¹⁴¹ Sarlo, Beatriz. *Plan de operaciones*. Santiago: Ediciones U.D.P., 2013, p. 96.

¹⁴² Cerda, Martín. *La palabra quebrada*. Chile: Ediciones universitarias de Valparaíso, 1982, p. 28.

En este sentido, es siempre una experiencia (del) límite: así lo atestigua su naturaleza impropia dentro de los géneros, y –lo que es más decisivo aún- su lucidez radical que lo lleva a cuestionar sus propias posibilidades: el ensayo no puede sino abismarse y mostrarse como límite.

“La crisis de la experiencia” de la que hablaba Benjamin, incide particularmente en la configuración del ensayo como una práctica escéptica sobre el límite. El despliegue de lo moderno asociado a la carencia de instancias de integración comunitaria, sumado al despliegue demoníaco de la guerra como una expresión radical de la técnica, hacen tambalear la posibilidad de la experiencia. En este sentido, el advenimiento de la novela como género principal del siglo XIX, en contraste con las instancias comunitarias de transmisión oral, en las cuales “lo contado” constituía una experiencia efectiva que reunía a la gente, constituye –siguiendo a Benjamin- una nueva forma de mediación: el libro. Este modo de producción desrritualiza, puesto que con él se “ha perdido esa especie tan peculiar de certidumbre que es congénita a la genuina experiencia”¹⁴³. El novelista se halla solo frente al lenguaje, y éste le delata siempre la imposibilidad de su quehacer: “*la imposibilidad de narrar (es decir, de repetir) lo irrepitable*”. Pues la narración para ser tal, debe repetir un acontecimiento (principio mimético), y sin embargo para constituir una repetición tendría que anularse a sí misma, pues la narración es, en sí, un acontecimiento y, por tanto, un acontecimiento desahuciado desde su comienzo, por cuanto –además- la eventualidad es tal por su imposibilidad de repetirse.

Esta imposibilidad expositiva, esta paradoja, es el punto de partida del ensayo. Tal conocimiento no puede ser accesorio: de él se desprende la imposibilidad de la unidad y del cierre, y por tanto su forma ya no puede ser la de la novela, menos aún la del tratado: al ensayo le queda solo el fragmento. Su fijación no puede ser nunca totalizante, sino singular y local. De ello se desprende que el valor del ensayo no esté en su posibilidad veritativa, en el conocimiento que puedan transmitir, o en su científicidad, sino en su forma, en la coherencia encontrada entre la escritura y el tema tratado; lo que Barthes ha llamado “la responsabilidad de la forma”. Se trata de no ser cómplice del artificio, sino de mantenerse

¹⁴³ Oyarzún, Pablo, óp., cit., p. 13.

en la tensión, en este escepticismo lúcido y alerta, que permite, en última instancia, una escritura deviniete, en movimiento, haciéndose en la (ex)tensión del tacto, en aquel surco que nunca mora pero siempre demora.

El ensayo nunca eyecta de sus propias preguntas por cuanto nunca deja el cuerpo (o como dice Heidegger: “la respuesta sólo es, como toda auténtica respuesta, el extremo alcance del último paso en una serie de interrogaciones. Cada respuesta sólo es vigente en tanto que está arraigada en la pregunta”¹⁴⁴), su escritura se sabe como una apropiación y por tanto como una opinión que acusa siempre su relatividad, todos sus enunciados son parte de él y no verdades expulsadas que suspende en un medio. Pero el ensayista sabe que tampoco se trata de su identidad, en la escritura siempre ve la marca de su infección en el gesto de su trazo, pero este ya es un otro¹⁴⁵, es un fragmento o a lo sumo una huella. El ensayista a cada momento dice y deja (de) decir: “Yo no pinto el ser, pinto el paso” (Montaigne), y sin embargo “¿quién es/fue?” La lucidez termina siendo siempre una luz quemante de medio día, jamás un sol tibio de ocaso: conlleva la pérdida y el duelo.

Limpia el objeto de la *doxa* es limpiarlo de su ideología totalizante, es verlo no solo en su llegar a aparecer, sino también en su llegar a desaparecer. Es, también, el pensar que se piensa pensando, que utiliza la escritura para llegar a ser, pero que al mismo tiempo ésta se convierte en un gesto patentizado de su pérdida y de su desaparecer: “yo, para expresarme en forma enigmática, como mi padre ya he muerto, y como mi madre vivo todavía y voy haciéndome viejo”¹⁴⁶.

Así como Nietzsche, el ensayista ha muerto y sigue viviendo, este es el sino de su escritura, para ello solo le queda una imagen: el enigma. No porque busque encriptar un significado, sino porque al utilizar las palabras de un modo impensado y no como un vehículo comunicativo (puesto que se comienza por dudar de aquello), las palabras dicen otras cosas que lo que estipula la norma. Al jugar con el lenguaje, al paradjizar, al escribir ensayando y desviando, al mostrar las palabras en su materialidad (piénsese en la predilección por los

¹⁴⁴ Heidegger, Martin. *El origen de la obra de arte*, en: *Arte y poesía*. México, F.C.E., 2009, p. 94.

¹⁴⁵ Como lo ha planteado el siempre lúcido Rambaud: “*Je est un autre*”.

¹⁴⁶ Nietzsche, Friedrich. *Ecce Homo*. Madrid: Alianza, 2008, p. 25.

juegos de palabra constituidos de acuerdo a significantes, a sonoridades), se constituye otro modo de decir que no captura sino que tensiona:

“Cada vez que, por una perturbación o alteración del sustrato social de la lengua, las palabras dejan de significar lo que habitualmente significaron y comienzan, al mismo tiempo, a secretar nuevos e insospechados significados, el hombre pierde la pista de la realidad en que vive, se desorienta y anda a tropezones con el mundo y consigo mismo”¹⁴⁷

Andar a tropezones, ensayando, poniendo a prueba. Tras cada caída, para el ensayista hay un nuevo comienzo, puesto que sabe que no hay articulación en su diferimiento, y puesto que no evita su naufragio sosteniéndose de unidades densamente ontológicas. El ensayista, practica lo que Camus ha llamado “la ética de la cantidad”. Ésta consistiría en remplazar la calidad de las experiencias (su densidad valorativa), por la cantidad (la sucesión de superficie): “el presente y la sucesión de los presentes ante un alma sin cesar consciente”¹⁴⁸. A este respecto agrega: “El hombre absurdo multiplica [...] lo que no puede unificar”¹⁴⁹. En verdad, se trata de multiplicar los comienzos, en tanto revelan una negación de la acumulación estratificada, pero estos comienzos no deben ser entendidos como puntos de partida primigenios, sino más bien, como cortes arbitrarios que acusan una ausencia. Como estocadas fantasmas. Pues a fin de cuentas, se trata de tocar la superficie, y no de un cúmulo de creaciones demiúrgicas.

El ensayo es una forma de experimentar posibilidades, un juego que puede estar motivado por cualquier cosa, incluso –como suele ocurrir– por otras obras, de las que parasita; es un vestido que sirve para ejercitarse y multiplicarse, como un actor que siempre difiere de sí mismo con su cuerpo y su voz. Toma los escombros que encuentra a su paso y quiebra el discurso: lo en-saya en un proceso que se mira como texto, hace de él un excursus, desvía la palabra de la finalidad que le tenía asignada el diccionario. Pero este desvío no es solo un cambio de trayectoria dibujado para alcanzar otro blanco, es simplemente un trazo sin trayecto. Solo yecto (sin el timón del prefijo). El ensayo es una práctica errática que tiene más de tacto que de vista: más que un vidente que puede ver el futuro como en un mapa

¹⁴⁷ Cerda, Martín, óp., cit., p. 81.

¹⁴⁸ Camus, Albert. *El mito de Sísifo*. Madrid: Alianza, 2008, p. 83.

¹⁴⁹ Camus, Albert, óp., cit., p. 98.

desplegado, es un topo que va haciendo y deshaciendo su mundo entre medio de la tierra, en la medida que va tanteando solo lo que tiene más próximo (en el límite entre sus garras y la piedra). Pero sus garras no se cierran, siempre extendidas, tocan, dejan y vuelven a tocar para seguir avanzando. La tierra que va quedando atrás se deshace o, más bien, ya estaba deshaciéndose en el instante mismo en que era tocada.

Incluso para los videntes que viven de la palabra la vista ha sobrado (Homero, Tiresias, Milton, Borges).

Este mirar alegórico –en términos de Benjamin- que fija su mirada en cada singularidad, puesto que se es consciente de que la realidad se escapa, lleva al ensayista a estar siempre en movimiento errante, propenso al error. Haciendo surco y saliéndose del surco, de-lirando con su voz. Sabiendo que cualquier detalle puede cambiar su rumbo impredecible, abismándose de digresión en digresión.

No falla puesto que no tiene qué fallar, por eso hace del arco de flechas una lira y *solo* se divierte haciendo vibrar las cuerdas.

BIBLIOGRAFÍA

- Bajtín, Mijaíl. *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: FCE., 1986.
- Benjamin, Walter. *El origen del Trauerspiel alemán*. España: Abada, 2012.
- _____. *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica y otros textos*. Buenos aire: Ediciones Godot, 2012.
- _____. *El París del segundo imperio en Baudelaire*. En: Iluminaciones II. Poesía y capitalismo. Madrid: Taurus, 1993.
- Bloom, Harold. *El canon occidental*. Barcelona: Anagrama, 2009.
- Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. España: Ediciones Península, 1997
- Caillois, Roger. *Los juegos y los hombres: la máscara y el vértigo*. México: FCE., 1986.
- Camus, Albert. *El mito de Sísifo*. Madrid: Alianza editorial, 2008
- Cerda, Martín. *La palabra quebrada*. Chile: Ediciones universitarias de Valparaíso, 1982
- Cisternas, Cristián. *Imagen de la ciudad en la literatura hispanoamericana y chilena contemporánea*. Santiago: Universitaria, 2011.
- Corbin, Alain. *El encuentro de los cuerpos y Dolores, sufrimientos y miserias del cuerpo*. En: V.V.A.A. Historia del cuerpo. Bajo la dirección de Alain Corbin, Jean Jacques Courtine, Georges Vigarello. Madrid: Taurus. Vol. 2
- Courtine, Jean-Jacques. *El cuerpo inhumano*. En: V.V.A.A. Historia del cuerpo. Bajo la dirección de Alain Corbin, Jean Jacques Courtine, Georges Vigarello. Madrid: Taurus. Vol. 1
- _____. *El cuerpo anormal. Historia y antropología culturales de la deformidad*. En: V.V.A.A. Historia del cuerpo. Bajo la dirección de Alain Corbin, Jean Jacques Courtine, Georges Vigarello. Madrid: Taurus. Vol. 3.
- Culler, Jonathan. *La lingüística de la escritura*. Madrid: Visor, 1989.
- Dällenbach, Lucien. *El relato especular*. Madrid: Visor, 1991.
- Deleuze, Gilles. *La imagen-movimiento*. Barcelona: Paidós, 1984.

- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *¿Cómo hacerse un cuerpo sin órganos?.* En: Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia. Valencia: Pre-Textos, 1997.
- _____. *Kafka. Por una literatura menor*. México: Ediciones Era, 1978.
- Del Valle-Inclán, Ramón. *Luces de Bohemia. Esperpento*. Revista literaria Catarsis, edición electrónica: <http://ciervalengua.files.wordpress.com/2011/10/valle-inclan-ramon-luces-de-bohemia.pdf>
- De Man, Paul. *Alegorías de la lectura: lenguaje figurado en Rousseau, Nietzsche, Rilke y Proust*. Barcelona: Lumen, 1990.
- Déotte, Jean Louis. *Catástrofe y olvido*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1998.
- Derrida, Jacques. *Fuerza y significación*. En: La escritura y la diferencia. Barcelona: Anthropos, 1989. 233-343.
- _____. *La verdad en pintura*. Buenos Aires: Paidós, 2001.
- _____. *De la Gramatología*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1971.
- Heidegger, Martin. *Construir habitar pensar*. En: Filosofía, ciencia y técnica. Santiago: Universitaria, 2007.
- _____. *El origen de la obra de arte*. En: Arte y poesía. México: FCE, 2006.
- Holzapfel, Cristóbal. *Crítica de la razón lúdica*. Madrid: Trotta, 2003.
- Le Breton, David. *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1995.
- Lukács, Georg. *Sobre la esencia y forma del ensayo (Carta a Leo Popper)*. En: El alma y sus formas. Barcelona: Grijalbo, 1975.
- Miller, J. Hillis. *El crítico como huésped*. En: Para leer al lector. Santiago: UMCE, 1987.
- Nancy, Jean Luc. *Noli me tangere*. Barcelona: Trotta, 2006.
- _____. *Corpus*. Valencia: Pre-Textos, 2003.
- _____. *La ciudad a lo lejos*. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2013.

- Nietzsche, Friederich. *Ecce homo*. Madrid: Alianza editorial, 2008.
- _____. *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza editorial, 2009.
- Oyarzún, Pablo. *La letra volada*. Santiago: Ediciones UDP, 2009.
- _____. *Razón del éxtasis: Estudios sobre lo sublime De Pseudo-Longino a Hegel*. Santiago: Editorial Universitaria, 2010.
- Platón. *Diálogos*. Madrid: Espasa Calpe, 1988.
- Perlongher, Néstor. *Introducción a la poesía neobarroca y rioplatense*. En: Revista Chilena de Literatura n° 41. Santiago, Departamento de Literatura, Universidad de Chile.
- Perniola, Mario. *Entre vestido y desnudo. : Fragmentos para la historia de un cuerpo humano*. Bajo la dirección de Michael Feher, Ramona Naddaff y Nadia Tazi. Madrid: Taurus, Vol. 1, 1992.
- Rousset, Jean. *Circe y el pavo real. La literatura francesa del Barroco*. Barcelona: Seix Barral, 1972.
- Ruiz, Raúl. *Poéticas del cine*. Santiago: Ediciones UDP., 2013.
- Sánchez-Biosca. *El montaje cinematográfico*. Buenos Aires: Paidós, 1996.
- Sarlo, Beatriz. *Borges, un escritor de las orillas*. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1995.
- _____. *Plan de operaciones*. Santiago: UDP., 2013.
- Sarduy, Severo. *La Simulación*. En: Ensayos generales sobre el barroco. Buenos Aires: FCE., 1987.
- _____. *Ensayos generales sobre el barroco*. Buenos Aires: FCE., 1987.
- Sennette, Richard. *Carne y piedra*. Madrid: Alianza editorial, 1997.
- Schiller, Friedrich: *Escritos sobre estética*. Madrid: Tecnos, 1991.
- Verdenius, Willem Jacob. *Doctrina de Platón sobre la imitación artística*. Santiago, Departamento de Filosofía – Universidad de Chile, 1981.

- Vernant, Jean Pierre. *Cuerpo oscuro, cuerpo resplandeciente*. En: Fragmentos para la historia de un cuerpo humano. Bajo la dirección de Michael Feher, Ramona Naddaff y Nadia Tazi. Madrid: Taurus, 1992.
- Von Kleist, Heinrich. *Sobre el teatro de marionetas*. En: Fragmentos para la historia de un cuerpo humano. Bajo la dirección de Michael Feher, Ramona Naddaff y Nadia Tazi. Madrid: Taurus, Vol. 3, 1992.
- Wallace, David. *El modernismo arruinado: ensayos sobre literatura hispanoamericana, en el (bi)centenario de la modernidad*. Santiago: Universitaria, 2010.

ENTREVISTAS:

- Ruiz, Raúl. *Entrevistas escogidas – filmografía comentada*. Santiago: Ediciones UDP, 2013.

CORPUS DE TRABAJO:

- Ruiz, Raúl. Película: *Tres tristes tigres*.
- Sieveking, Alejandro. *Tres tristes tigres*. En: La remolienda y otras obras de teatro. Santiago: Universitaria, 2003.