

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE
MÉXICO

Facultad de Filosofía y Letras

imagen-juego: a road movie through nowhere

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN FILOSOFIA

presenta

Francisco Javier Argueta Morales

Asesora:

Dra. Sonia Rangel Espinosa

Ciudad Universitaria, CDMX, México

2017





Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>.

You are free to:

Share — copy and redistribute the material in any medium or format

Adapt — remix, transform, and build upon the material for any purpose, even commercially.

The licensor cannot revoke these freedoms as long as you follow the license terms.

Under the following terms:

Attribution — You must give appropriate credit, provide a link to the license, and indicate if changes were made. You may do so in any reasonable manner, but not in any way that suggests the licensor endorses you or your use.

thnx to:

Los agradecimientos se parecen a sostener demasiado tiempo una granada. En lugar de pensar en una serie de nombres y posiciones, acotados a una zona del campo, se puede optar por una alineación poblada de máscaras, más amable al juego y abierta a la voluntad de los jugadores.



Ilustración cero, Veinte de noviembre de 1997. El Toros Neza antes de disputar el partido de ida por los cuartos de final ante los panzas verdes del León, torneo de Invierno, 1997. Los astados ganaron por marcador de uno por cero, y tres días después fueron eliminados con marcador global de cuatro goles a seis. Para fines de la fantasía, podría decir que soy el niño que mira fijamente a la cámara. O Salinas o Bart Simpson. Por ahí debe estar el Turco Mohamed. IMAGEN, ARCHIVO EL UNIVERSAL.

Y la tapa permite que unos y otros intercambien roles, y te quedas sin defensas, maestros o amigos y solo quedan fuerzas gravitacionales alrededor de las cuales se viaja y alteran trayectorias. Lo que en derecho penal se califica de cómplices. Los delanteros juegan la contención, los defensas camineros pueden soñar con reventar la red. Even cats dream about flying. Margarita, Francisco, Armando, Balo, Lolita, Mago, Cristina, Juancho, Dulce, Héctor, Luis y Ale por ser mi primera reserva de bondad, y no molestarse –mucho - por ir a tocar sus puertas a deshoras, llenar sus azoteas de pedazos de ciudad y desaparecer con rumbo desconocido.

Customize your starting party: Lorena Saucedo, Alan Page, Mónica Steenbock, Argel Corpus, Noemí Novell, Eugenio Santangelo, Ricardo Jara, Irene Artigas, Sonia Rangel, Teresa Padilla, Cristian Gutiérrez, Fernando Martín Juez, Clementina Battcock, Salvador Gallardo, Paulina Rivero, Bily López, Greta Rivara, Luis Ramos-Alarcón, José Manuel Redondo, Ernesto Priani, Xóchitl Mayorquin. Animo delincuencia! Mr. Mojo, Félix, kāla, Joz, Nury y Rafa, Dave y Sofia, Punch, Yoli y Hugo, Osfa, Hernán, Daria, Amaranta, Alba, Ulises, Samuel, los güeros, Bruno, Frank, Agustín, Iván, Roberto, Regis, Rubens, Atzin, Lucero, Rudich, Julieta, Giovanna, María y Homero, Nami, Conchita, Max, Juan Carlos, Sofia y Jesús, saturn_oh, Juan Pablo y Daniel, Brenda, Jean, Andii, la Alex y Janet, el Alex y Caro, el otro Iván, Humberto, Ángel, Aarón, Fer, Isaura, Sandra, Kin, Blanco, Stephanie, Danni, Andrea_Q, Ara, Meche, Penny, Esteban, Mariana. Los que están, y los que vienen: Itzam, Héctor, Renata, Emilio, Mau, Nicolás, Christopher, Sabina.

Se regalan los espacios cuando se va a la caza del gol. Fuerzas básicas: Chucho, Morita, Mojo, Bisho. Fichajes de lujo: Shatov, Nina, Burkini. Prestamos de verano: Yuki & Nuit ft. Atunfest 2015. El Yorch y las compus de la facu, las almas tímidas viendo hentai en la biblio Vasconcelos. Ponte sotana! Subirse a la bicicleta, pressing, pared, pase al espacio: monoskop.org, el Tumblr biblioteca-feminista, The Pirate Bay, archive.org y el foro de libros en kickasstorrents.

Lurk moar. The moar you know. When you pirate MP3s you're downloading communism.

El último minuto también tiene sesenta segundos. Si en su pantalla sale un  entonces la imagen vinculada ya no está ahí. Es inútil extenderse en descripciones de una conspiración nocturna, atestiguar la destrucción y resurrección de los cuerpos, coctelería con pulidores de plata, melodías robadas y medio olvidadas, turismo del desastre en paseos hacia ningún lugar... y la madrugada va dando paso a pláticas con la voz un poco más baja, el raro baile en que ofensores y defensores se vuelven radicales libres y entran en crisis, de sonrisas cómplices y ojos en donde perderse.

Nunca di con la imagen exacta una vez que sabía que cada-momento-es-un-segundo-más-tarde. Jesus, does anyone?. -xk

imagen-juego: a road movie through nowhere

índice

[fragmento], música para líneas de David Bowie	6
primer acto, Too Many Lens Flares	21
segundo acto, cuerpo: de la poésie qui n'est pas un meurtre	67
tercer acto, The code said GET RID OF MEANING. YOUR MIND IS A NIGHTMARE THAT HAS BEEN EATING YOU: NOW EAT YOUR MIND	108
conclusión	126
bibliografía	134

ilustraciones

ilustración I, The Leap	31
ilustración II, Contact Sheet #1341	59
ilustración III, Катя, - тебе	125

[fragmento], música para líneas de David Bowie

Don't you wonder sometimes

'Bout sound and vision?¹

Tu pantalla... Yo pantalla... Todos somos pantalla². Una idea tranquilizadora vuelta una práctica circular, reiterativa: todo es asequible a la mirada, alta-definición literal y figurativamente. Que sutilmente incluye la posibilidad de transformar un sustantivo en verbo; un filtro que corre de los ojos a los actos hasta dar con la esencia.

Una primera consideración antes de arrancar. Yo pantalla. En lugar de servirse de una estructura argumental, que de manera esquemática aborde un tema, lo problematice, aclare y dé solución, el presente texto apuesta por un derrotero distinto. En infinidad de horrores gramaticales y sintácticos, en sus torpes afanes poéticos, se oculta un sendero por el que se pasea cruzando ruinas o naufragios: aquí la cita y nota al pie no sirven para afianzar un conocimiento escalonado, que desemboca en la verdad-de-la-cosa, la esencia decantada en aras del progreso intelectual. Tu pantalla. Por el contrario, esto es un hilo compuesto de fragmentos que han de ser vistos como si de *sets* cinematográficos se trataran, en el que los ojos vagan haciendo lectura horizontal –justo como pasa al leer esta línea-, en que el lector corra el riesgo de que se le hagan madeja en el cuerpo, entre y salga del texto siendo distinto. Llegar tarde y no saber qué fue lo que pasó, contemplar desde fuera del tiempo. No operar por el texto y si desde el lector. Todos pantalla.

Quehacer visual al que se recurre buscando substancia en un anaquel de referentes: todo aparece como siempre fue, es y será. Generalidad que se enuncia desde un nosotros, que da por sentado un

¹ *Sound and Vision*, canción interpretada por el músico inglés David Bowie, en el disco *Low*, RCA Victor Records, PL 12030, 1977.

² "Screens Today = You Screen...I Screen...We All Screen." (La pantallas hoy en día = Tu eres pantalla, yo soy pantalla, todos somos pantalla) Meeker, Mary (mayo 28, 2014), *Internet Trends 2014*, presentación de PowerPoint durante la conferencia *Internet Trends 2014, Code Conference*, Rancho Palos Verdes, California, 2014, esta frase adapta la canción *Ice Cream*, escrita en 1927 por los músicos estadounidenses Howard Johnson, Billy Moll y Robert King, cuya letra incluye la siguiente frase: "I Scream, You Scream, We All Scream for Ice Cream".

frente común ante la experiencia. El mismo nosotros que en las investigaciones actúa a manera de identidad que se borra a sí misma, cuya ausencia en este texto en particular responde a su intento por funcionar como una imagen suelta, sin destinatario alguno.

Manual de usuario, que en este texto las partículas entre corchetes han de ser consideradas una imagen aislada, *stand by* a sincronizarse con y desde otro fragmento. Resonancia al bombardeo de información que hay en la red³, superabundancia imposible de absorber pero en la cual hay que perderse.

En lugar de valerse de un sistema de citas distribuidas a favor de un argumento, en el cual los cazadores de citas definen un tema y acotan una serie de autores específicos para volverse un texto que encuadra y aísla, la idea de una imagen suelta recuerda el trazo de un diagrama; resistencias, transformadores y chips marcando una ruta alterna por la cual circula una serie de impulsos -una mera posibilidad entre muchas- para transformar energía en medios. Un mecanismo en el cual los componentes terminan por borrarse, sin compromiso por lograr la verdad de la suma de cada una de sus partes; una máquina que ha de volverse invisible. Este diagrama considera al cuerpo que desde los ojos se mueve por el texto, en el que la sucesión de registros arroja un sentido múltiple, particular a cada quien, a las impresiones generadas sobre los cuerpos a manera de película sensible.

Film en el cual una lente configura todo lo que pasa por ella, hasta alcanzar la plena distinción entre elementos, los cuales ordena de manera argumental, y así confirmar sus propias narrativas. De una

³ “En el año 2014, de acuerdo al reporte anual de *Internet Trends*, las personas compartieron un promedio de 1.8 billones de imágenes cada día. Eso suma 657 billones de foto por año. Pensado de otro modo: Cada dos minutos, los humanos toman más fotografías que las que existieron en total en los 150 años de historia previos.” Elevelt, Rose. *How Many Photographs of You Are Out There In the World?*, artículo publicado en la versión digital de la revista *The Atlantic*, disponible en la siguiente URL: <http://www.theatlantic.com/technology/archive/2015/11/how-many-photographs-of-you-are-out-there-in-the-world/413389/>. Traducción propia.

La estadística a la que hace referencia el artículo es una estimación basada en datos que las empresas dan a conocer durante el año fiscal en curso.

simple figura del pensamiento se van determinando los modos en que éste se imprime sobre la realidad, algo no exclusivo de un solo autor o filosofía. Por el contrario, la extensión de su uso habla de una práctica generalizada en torno a los sentidos, la razón y la existencia. Ilustración, racionalismo, postmodernidad son palabras que refieren al encuadre adoptado, diferencias que son intercambiables, pues cada uno de estos emplazamientos está determinando el destino del objeto observado. Ontología, substancia, Idea. Jerga incomprensible para los que están fuera del público especializado, que va creando la noción de conocimientos aislados, solo para los iniciados, desde los cuales es imposible el establecimiento de una praxis común. La extrañeza a cuadro es la representación filtrada por estos emplazamientos de cámara, no excluyéndose como fenómenos aislados, pues están en diálogo sordo, cada uno afirmándose desde los demás. La mente es una cámara y de ahí una primera resistencia a definir desde una óptica impuesta desde la palabra.

Un diagrama requiere el detalle de un uso sugerido: si se trata de replicar la posibilidad de inmersión que ofrece un mar de información, no se puede estar ajeno a que su superficie oculta zonas a las que la luz no llega. Contaminación, interferencias, rupturas. La cadena que se va formando de imágenes sueltas se encuentra intervenida por distintas fuerzas, las cuales terminan por confundirse. Cuadros cruzados de texto, imágenes *hyper* reales que por obra de un *click* se vuelven testimonios afectivos, enlaces entre usuarios, intercambio de capitales. El pensar en lenguajes aislados, en estado puro, es limitarlos a la esterilidad que niega los encuentros. De ahí el título bajo el cual este espacio de palabras se extiende, un enunciado en dos partes, cada una en un idioma distinto, que después de una pausa provista por un signo de puntuación hace un énfasis en la relación entre antecedente y precedente. El presente texto se encuentra invadido de este tipo de contaminaciones, elementos visuales, narrativos y sonoros traducidos a ser bloques de palabras sin otro propósito que el desbaratarse. La mente es una cámara, y de brindarle una pausa que rompa con su ejercicio de lectura, la imagen que produce queda latente en los dos reverses de la pantalla.

Al explorar lo que hay tras esa palabra - avanzando más allá de un fenómeno localizable en el segundo decenio del siglo XXI- se da con una existencia de cuerpos que hacen sombra en concepto. Un inventario de todo lo visto y dicho, de presencias tangibles e impuestas. Al paso de dicha exploración brotan otras tantas palabras que dan fe de su ejercicio: proyectar, luz, sombras, imaginación... Combinarse y dar paso a un lenguaje visual en el que se hace común lo que antes se significaba para un individuo. La manera en que funciona el paso previo a enunciar una generalidad es la materia a trabajar desde estas páginas. Un modelo de la mente que hace montajes y combina elementos disímbolos hasta erigir sistemas monolíticos que en su papel de símbolos se vuelven imágenes rectoras, alrededor de las cuales la vida es ordenada. Collage al que se le puede indexar un botón para compartir, guardar y comprar, materializar una dimensión desde el capital, siempre a la caza de nuevos mercados compuestos por audiencias de prueba. [*Capitalism needs new territory or fresh blood.*]⁴ Actos que lo mismo requieren de un espectador o pueden laborar independientemente del mismo, son y unifican visiones.

Film, camera, setting. En el escenario donde este texto se ubica ocurre una *captura* diaria por cada habitante del planeta, incluso aquellos que están fuera de los canales de producción y consumo. Información, el estado del medio que declara una verdad estática, inmune al cambio. Hacer imágenes desde las palabras, tales como *mundo en desarrollo*, una expresión amable para aquellos que están al exterior de la estadística, en calidad de objetos de estudio, carne de cañón para buenas y civilizatorias intenciones. Recluirse en una superficie de luz, con la ventaja que basta tener la apariencia para poder instalarse en una trayectoria que cumple las veces de condena. El hombre *self-made*: trinchera en que la unión de los individualistas anuncia la buena nueva en beneficio de la comunidad. Llenar de palabras las imágenes: las estrellas rojas y las siluetas de santones que transmiten con distintas suertes y alcances revoluciones y rebeldías. Líderes de opinión, voces autorizadas que juegan a favor de un sistema que incluye sus propias crisis. Un mundo de lectores

⁴ “(el) Capitalismo necesita nuevos territorios o sangre fresca”, Acker, Kathy, *The Empire of the Senseless*, Grove Press, New York, 1988, p.33, traducción propia.

uniformes, que consumen variaciones sobre un mismo tema: cuerpos vueltos capital, en que academia y arte participan en calidad de comparsas. Siempre hay un molde al que ajustarse, un *espectro* que se alimenta de sendas trayectorias a lo que se debe ser, pero inepto para habitar la vida.

Registrar en fotogramas, a golpe de sensor, capacidad de fijar de manera omnipresente no solo lo que se ve pero también la existencia que se ejerce. Ir de la evidencia al deseo, gastar el tiempo contemplando un aparador saturado de superficies cuya oferta incluye bienes textuales y visuales, contaminándose mutuamente, que han dejado de ser territorios que se excluyen. Idiomas que han dejado de ser reinos aislados para convertirse en mercados donde los intercambios fluyen, al que este texto ha de integrarse y perderse, tal es la fuerza de un griterío sordo cuyos límites momentáneos son la capacidad de transmisión de datos. Una imagen dice más que mil palabras – una palabra evoca mil imágenes. La acepción de la palabra en inglés *wonder* y así preguntar el porqué de la preminencia de las imágenes. Indagar los alcances de algo que se aparece de manera súbita, ecos entre idiomas distintos.

[Algo que camina, al mismo tiempo, hacia su lado derecho y el izquierdo no es algo útil (porque la utilidad es cuestión de distancias exactas y previsiones en gráficos); es, sí, algo sagrado y mágico. El verso debajo de la piel no es lo mismo que un dolor o que la inflación de un órgano. No se elimina con medicamentos. El verso que un hombre sabe de memoria sólo se elimina con una amnesia bestial. O si no, con el exceso de información que el mundo imbécil le obliga a guardar.]⁵

Otro de los significados de la palabra *wonder*, el maravillarse que exista una posibilidad de hacer el ser. Un proceso que en su falta de propósito deja entrever la naturaleza del acto creativo: moverse en distintas direcciones, incluso cuando éstas se contradigan. Videncia que intuye una conexión latente, en elaboración, y que solo falta incursionar en su ritmo para que momentáneamente se complete. Diferencia reflejada que ilustra la naturaleza de cambios no evidentes; no causales sino intensivos, que se apropia de los entes y las velocidades en que intercambian paquetes de

⁵ Tavares, Gonçalo M., *El barrio y los señores*, Almadía, México, 2012., p.27-28

información. La identidad se cifra en todo aquello que por los ojos entra al cuerpo. La materia se cincela por la sensación, una caricia de luz. Afección que hace eco de una memoria que no precisa de nombre alguno, pues está diluida en un contenido dispuesto a la transformación. Diagnóstico y cura mediante definiciones que se hacen pasar por conocimiento.

Don't you wonder sometimes about sound and vision? Una vez que se ha establecido la instrucción para el juego, se han ofrecido sugerencias para su recorrido y se tienen sus componentes, resta hacer una introducción a manera de montaje y así poner el tono de la siguiente investigación. Contraste de intenciones. Armar un escenario desde la información que no se ve: el internet regurgitando sobre sí mismo, estadísticas y públicos cautivos, puesto en contacto con un texto cuya intención no es informar, solo un intento por abrir un protocolo de experimentación, y que fuera de esos dos cuerpos textuales las palabras existen y circulan, que son materia viva en la vida de realidades ajenas. Las palabras no son testimonio, también son un proceso que denuncia su falta de utilidad y que anuncian la posibilidad que el organismo esté habitado por algo a su exterior, más allá de lo escrito. Contradicción desde la que hay que avanzar, pues los dos cuerpos textuales pertenecen a campos de significación que son distintos y simultáneos, de los cuales sería imposible desarrollar camino alguno.

De ir por una recepción ya codificada por el arte o la técnica, solo quedaría descalificar fragmento y escenario -y la experiencia tras de los mismos- por considerarlos una unidad de significado: estadísticas que hablan de tecnología adoptada, que se usa para reproducir pero incapaz de producir. El prurito de manifestarse original y sensible. Llenar a la política de estética para que cada quien encuentre una imagen rectora a su gusto. El prejuicio de la teoría como forma de vida y su autosuficiencia, en que se empuja al lector hacia la explicación que lo pone a salvo.

El montar textos diferentes, cuyas intenciones -si es que tenían alguna- quedan desarticuladas al volverlos fragmentos, uno detrás del otro, es ser partícipe de una articulación en que se fomenta su relación orgánica. [En la isla de edición se descubre que la toma ha introducido un tema. En la isla

de edición se crea un segundo guion basado en los hechos y no en las intenciones.]]⁶ Juego que se externa en práctica, pues la nota (periodística o al pie) no refiere al uso que se le da a las imágenes, mucho menos a una finalidad o propósito, es un fragmento aislado del cuerpo textual al que sigue conectado como un evento en potencia. Compartir y no delimitar al uso de un medio, extenderlo en tanto percepción: el cuerpo es el soporte sobre el cual descansa un mundo de imágenes.

Práctica libre, que se mueve en distintas direcciones y se vale de lo sensorial a manera de instancia para la recepción y creación de sentido, inscripción de sensaciones en cuya extensión se puede ubicar un emplazamiento óptico. Persistencia de la memoria, que actúa mientras se recorre con la vista líneas de texto, que al actualizarse queda a merced de lo imprevisto. Los fragmentos hacen eco de una intención originaria, (la información, lo literario), pero están ahora ya lejos. De fotogramas en sucesión se transforman en una nueva ruta de sentido: representar la conciencia a veinticuatro cuadros por segundo. Hacer video, compartir instantáneas, anunciar para la ausencia, pues en la red todo el tiempo es tiempo presente. Leer la tecnología o ser usuario de la literatura es abusar de campos de conocimientos delimitados, suficientes desde teorías que los cuidan de posibles contaminaciones. Hacer de la vista algo que se extiende más allá del visor que encuadra y dar con formas que se valen de los lenguajes para muy distintos fines, ya sea el registro de sucesos o ir a la saga de los impulsos que cruzan la carne. Lectura en forma de acción y producto, pues lo que aparece ante los ojos deja de tener un carácter ajeno y se vuelve su continuación, otorgándoles una escenografía para que se muevan fuera del tiempo.

Del montaje ir perfilando los contornos familiares de una figura, para que después sea atravesada y explorada. Una nota periodística que cante las bondades del intercambio de información puede pensarse como un ejercicio de hacer imágenes, extensión personal, que evidencia una práctica de la memoria, sensaciones que se van arraigando a la materia viva y encuentran una manera de

⁶ Farocki, Harun, *¿Que es realmente un estudio de edición?*, en *Crítica de la mirada*, traducción de Inge Stache, Editorial Altamira, Buenos Aires, 2003, p.12

expresarse. La vida extendida al hardware, con la que se confunde, y hace las imágenes en una orientación vertical, capturar como una segunda naturaleza. Ritmo que se manifiesta en relaciones orgánicas, finitas, resultado de una simbiosis en que ambos partícipes forman un conjunto que percibe y es percibido, ganando al tiempo en eficacia. Hay que retar al *tiempo real* del capital informativo desde la primacía de la sensación y así recorrer la distancia que solo puede salvarse de olvidar al verso bajo la piel por quedar a merced de sus efectos.

Esta tesis consta de tres momentos, los cuales comparten la unidad temática de la sensación. Las palabras refieren a lo que habita la imaginación de los autores y lo que proyectan sobre el lector. Todos somos pantalla en la cual se puede reconocer el despliegue de opiniones, creencias y deseos. Tres actos cuya intención no es una línea provista de inicio-nudo-desenlace, a modo de elementos resolutivos en pos de la certidumbre, por el contrario, presentan una estructura con múltiples entradas a las que se ingresa desde registros disímbolos, montaje que en lugar de ordenarse en la cacofonía es una apuesta por la disolución.

En vez de optar por la voz autoral, que se autocompleta, recurrir a distintos emplazamientos, y que éstos amplíen la óptica desde la cual cada quien se asome al quehacer visual: responder a lo temático desde lo intensivo. [La orquídea se desterritorializa al formar una imagen, un calco de avispa; pero la avispa se reterritorializa en esa imagen. No obstante, también la avispa se desterritorializa, deviene una pieza del aparato de reproducción de la orquídea; pero reterritorializa a la orquídea al transportar el polen. La avispa y la orquídea hacen rizoma, en tanto que heterogéneos.]⁷ Hacer del montaje no una teoría del conocimiento, cuando mejor se puede evocar un sentimiento de admiración, campo fértil para poder asistir a un (cualquier) milagro. Prescindir del autor para que distintas expresiones delimiten lo que antes aparecía sin forma, dimensión que circula en direcciones contrarias, siempre expansivas. Jirones de texto que se desdibujan en

⁷ Deleuze, Gilles, Guattari, Felix, *Mil Mesetas*, traducción de José Vázquez Pérez con la colaboración de Umbelina Larraceleta, Pre-Textos, Valencia, 1988, p.15

relaciones orgánicas, que se nutren de la actividad y se confirman re-productivas, donde los componentes se configuran nuevamente, aprovechando su energía potencial, *cinética*. Investigar no es lo mismo que resolver o agotar, mucho menos aportar una utilidad o brindar una respuesta definitiva; de manera más modesta, apuntar a la producción de otras orientaciones.

El primer acto retoma la preocupación por un mundo que captura y es capturado, al cual se evoca desde los medios, instrumentaliza la instantaneidad en la producción de conocimiento. Haciendo eco a las estadísticas con las que abre este texto, el *setting* de dicho acto refiere a la adopción de la prótesis tecnológica como una extensión del ser, bombardeo visual y sonoro al cual anteponer una secuencia que haga tangible otro ritmo. Lo que se toma por una naturaleza fundamental del conocimiento solo es la ficción que se alimenta de lo tangible. Este primer acercamiento es también la entrada a un mundo sostenido desde las imágenes: la razón identificando patrones de los cuales va derivando prácticas definitorias. Más adelante las palabras se han de mover hacia lo cinematográfico, hasta poder delimitar una *road movie* que no cumpla con ninguna de las convenciones del género –textual o audiovisual.

La imagen de manera aislada o en conjunto traza territorios con elementos a los cuales se les exige una adecuación para con aquello que el espectador considera *cierto*. Su recepción se vale de impresiones que se generan en lo vivo, y así arrancar su propia dinámica, un espacio sensorial, fértil a todo lo que se encuentra fuera de lógica o interés. *Impresión por contacto*, sedimentación, existencia que se escribe y *puede ser*. Aquello que la produce, lejos de una manifestación aislada y diferenciada, es membrana porosa, en que van dejando huella el paso de distintas fuerzas. El entendimiento no solo es el repaso sobre de los conocimientos generados, también es proceso por el cual los impactos y estímulos se actualizan en impactos constitutivos, composición de elementos que en ese encuadre particular conviven de manera armónica.

Una vez que se tiene el *setting* se requiere traer a cuadro a los elementos que han de circular por el mismo. Una (cualquier) razón depende de propiedades –*props*–, pues éstas son las que asignan el

modelo operativo con el que se rige. De de-construirse a partículas mínimas, la recepción y emisión de estos modelos es utilizada para responder la pregunta por el ser.

Hay que ir pensando en la partícula elemental que se requiere para que un montaje surta efecto: material crudo, que se lee o se ve, como una potencia mínima de significado. En este caso, hay que ilustrar desde la palabra para poder ubicar una problemática en los procesos de creación de significados, y así poder pensar en el ejercicio de dar sentido a partir del consumo y producción de imágenes. Un desplazamiento metafórico⁸, transferencia y traducción entre mente y masa sensible. Mundo visualizado, de entes fragmentados que hacen común producción y consumo, que todo ahora es monopolio de los ojos. Ser imagen a imagen y semejanza, un bien de cambio a distancia del cursor navegando un entorno virtual. Introducir lo que se presenta a los sentidos no desde la exclusión –que solo es tentación por afirmar una mirada que ya sabe lo que ha de ver-, e incluir la apertura que se genera en la materia aun antes tenga dueño y responda a un nombre: percepción de estímulos a los que se asiste en calidad de viandante. Usar lo que se dice para sentir lo que se ve.

Esto es la tema del segundo acto, que se alimenta de un intento por revolucionar la lectura a manos de Julia Kristeva. Una teoría poética invadida de elementos concretos a los que se debe dejar jugar, en oposición a los esquemas de pensamiento y recepción que dictan qué es lo *poético*. Si en un principio hay que salir de la reflexión intelectual por medio del cuerpo, éste es el vínculo por el que se va a la poesía. Un trazo narrativo delimita posicionamientos en las cosas y así es imposible que se disuelvan. *Cross cut*, dos secuencias simultáneas que se alternan para formar una diferencia en la que se incluyen sus elementos constitutivos. A la propuesta de un lector en proceso se va a empalmar lo que para Lyotard está a merced de impulsos que no precisan una racionalidad que les brinde una resolución, sino un cauce.

⁸ “La esencia de la metáfora es entender y experimentar un tipo de cosa en los términos de otra.” Lakoff, George y Johnson Mark, *Metaphors We Live By*, The University of Chicago Press Books, 1980, p. 5, traducción propia.

El montaje no hace aparecer de la nada una serie de asociaciones que no existen, hace suya la obra por la cual la realidad es re-presentada; conciencia que hace su propio tiempo, que se activa desde eventos de los que es testigo. Energía que se alimenta de energía. Estabilidad y formas visibles, que para la mente que piensa son lo claro y lo distinto, han de terminar interconectadas y confundidas para el organismo que es. Momento para pulverizar a autores y citas e ingresar al tercer acto que compone este texto. De eliminar cualquier presupuesto se libera a la experiencia de cumplir con una serie de requisitos, hacer un *checklist* que sea alarde de una sensibilidad ya codificada. Moverse de una dinámica que contempla al ente a manera de soporte de la representación a una que funcione en sentido contrario, y dar espacio a un ser que todo el tiempo esté en proceso de significarse.

Amalgama de diferencias que se pasan por alto, obviándolas. Sujetos que pierden la capacidad de leer e inscribirse en las imágenes: analfabetas de la memoria. [Para ellos, las palabras han terminado por no formar imágenes, puesto que, según los fotógrafos, los cineastas del cine mudo, los propagandistas y publicistas de principios de siglo, las imágenes al ser percibidas con gran rapidez debían reemplazar a las palabras: hoy, ya no tienen nada qué reemplazar y los analfabetos y disléxicos de la mirada no dejan de multiplicarse.]⁹ Significados que se vuelven fijos, prolijas descripciones que en grado de detalle y fuentes citadas se establecen en jerarquías, pero que no pueden ya crear experiencias, pues están ancladas a un propósito que las determina. Interfaz única, obstáculo a dejar fluir la interpretación, incapaz de un préstamo pues es un espacio cerrado. El énfasis en la aceleración da como resultado una incapacidad de la pertenencia: lo que se revela por acto de la luz es pura exterioridad, contraria a cada quien.

Ir perfilando los alcances de la pérdida. Un arte que ya no opera, pues se ha reducido su papel a mera ilustración de sensaciones plenamente establecidas, a las que se tiene cautivas. Lapsos vacíos, de un ahora que propone la creación de términos eternos, verdaderos. Vida vuelta bien de cambio. Fotógrafos, cineastas, propagandistas y anunciantes, todos y cada uno artífices de capital sensorial y

⁹ Virilio, Paul, *La Máquina de Visión*, traducción de Mariano Antolín Rato, Catedra, Madrid, 1998, p.19

recepción, capaces de encausar una mirada colectiva, que se reproduce de manera homogénea, que inmola la diversidad de imágenes corporales. Exiliar al vidente al reducir el campo visual a lo que circula por la pantalla de enfoque. En la diversidad de éstas se puede dar con aquello mágico y sagrado. Especular, adivinar, juego. [(...) de substancial la visión se vuelve accidental]¹⁰. Sistema que deja de hacer transferencias, del que todo puede materializarse, y que al confirmarse por la existencia de signos deviene en una autoridad auto impuesta: régimen de la visión (única). Abandonar una modalidad corporal en favor de una estandarización en los modos de ver, que segmenta y corta potenciales de despliegue. Circular órdenes pre-ordenados.

El tercer acto no arranca desde un recorrido lineal por un texto, se actualiza de la sensación traducida a cine. El cuerpo es poesía extendida. *Holy Motors* es una película de Leos Carax del año 2012. Una palabra para poder describirla sería la de fantasía, pero esto, codificado desde los dictados que la industria tiene, la limitaría a una serie de características en función de un género cinematográfico. Lo mismo sucede al utilizar términos de uso corriente, tales como cine de autor o *art film*. La recepción que se tiene de un producto queda a merced de un esquema de pensamiento eclosionado en velocidad e información. La resistencia consiste en el acto de imaginar en *tiempo vivo*. Construcción, despliegue y actualización de lo que sucede en cámara, demoler a punta de fotogramas con lo narrativo, para que las imágenes se escapen por entre las grietas de un cine que apela no a un espectador-individuo que termina impactándose en la pantalla, y si a voltear a ver el rostro del otro, una vez que han pasado los créditos y las luces se han encendido.

II.

I will sit right down
waiting for the gift of sound and vision
and I will sing
waiting for the gift of sound and vision

¹⁰ *ibid.*9, p.13

drifting into my solitude, over my head¹¹

La materia de la orquídea tomando energía de la avispa. Energía que para poder circular requiere de una pérdida por parte del individuo que ya le había dado un significado, cristalizándola. Romper con la unidad de la representación, proceso por el cual las cosas se diferencian y se confunden las unas con otras. Condensar una (cualquier) existencia en lo específico es establecer un límite y diferencia a partir de una exposición perceptual. Una ontología de las imágenes que debe servirse de la imaginación. Hay que considerar la herramienta donde esto se va generando para no limitarla a lo sensorial o su aplicación prostética: ojos, cámara, sensor, película; cada uno de estos objetos a su vez requiere de tiempo y luz emitida para hacer una inscripción.

[La palabra utilizada es "sincronización", la cual señala el mero hecho de una cinta filmica con una boca moviéndose debe correr paralelamente y a la misma velocidad que una cinta de audio cuyos sonidos concuerdan con los movimientos de esa boca A ningún conductor le quitaría el sueño pensar si las ruedas situadas a la izquierda de su automóvil se mueven a la misma velocidad que las situadas a la derecha.]¹² Buscar la coincidencia de textos producidos en distintos tiempos, aun cuando pareciera se mueven en direcciones contrarias. Ideas sueltas, desplegadas de manera simultánea en un espacio en blanco, del cual se obtiene sentido al atestiguar una coincidencia o frecuencia de actualización, tal como pasa en las pantallas. Una vez que se tiene un vehículo en el que las ideas se mueven lo que se observa es la perspectiva que se tiene desde el mismo, ruedas y palabras quedan pulverizadas y apropiadas.

Operar desde el cine, ilustrar las distintas potencias de este medio, acción de escritura sobre la piel, entramado de espacio, sensaciones y asociaciones, palimpsesto que en cada sesión de borrado y escritura va cambiando el orden de los elementos, como si estos fueran palabras que han de retornar bajo formas nuevas. La oscuridad de la sala cinematográfica que aun estando cercana a la idea de

¹¹ Ibid.1

¹² Ibid.6, p.13

una caverna donde lo único que se contemplan son sombras, es el umbral para entrar a un estado alterado de manera colectiva. [Que más tan natural y poderoso palimpsesto es la mente del hombre. Tal palimpsesto es mi cerebro; tal palimpsesto, Oh lector! es tuyo. Perpetuas capas de ideas, sentimientos, han descendido suavemente sobre tu mente como una luz. Cada sucesión ha parecido enterrar todo lo que fue antes. Y en realidad nada ha sido extinguido.]¹³ La avispa se borra en la orquídea que a su vez se pierde en la avispa. Experiencia dividida en una serie de viñetas, interconectadas por un no-personaje. No-personaje, pues es despliegue ejecutado desde el vacío: sin cualidades morales o mentales propias del juicio del público, solo una figura que se desdibuja y continúa siendo vehículo de una relación productora. *Road movie* que rueda por un París atípico, ocho transformaciones, encuentros y desencuentros, repartidos a lo largo de 116 minutos y un intermedio musical. Sincronizar una película y fragmentos de texto, conductividad que es puesta a prueba a manera de resistencia, cambiar de idiomas y así ir rompiendo con la lectura, un transistor amplifica y cambia señales y fuerzas, que pasen por un transformador donde la energía en lugar de concentrarse se transfiera. La mente es una cámara, el cuerpo es una película, esta investigación es un diagrama. Los elementos ocupan lenguajes en calidad de partículas que mutuamente se contaminan, agazapados, dispuestos a romper con la mirada que va trazando una ruta intermitente en palabras y expresiones sin dar primacía a ninguno, emulando el bombardeo que supone información táctil, que se extiende y contagia como si fuera un virus.

Desarticulación: una metodología de interferencias disímbolas, que en conjunto revelan un sentido –ya sea en la acepción de dirección y sensación. En este texto hay dos actos que se alimentan de pensamientos, el tercero de la sensación tras un cuerpo visual y los propósitos del azar. Montaje del que resulta una intuición expansiva y no un razonamiento vertical, que se resuelve de manera no lineal. Imagen somos todos. *A road movie through nowhere*.

¹³ De Quincey, Thomas, *Confessions of an English opium-eater, and Suspiria de profundis*, Boston, 1850, p.217, traducción propia.

primer acto, Too Many Lens Flares

has film be-come
only useful depiction
where the good and bad exists as mid spots
cast by the sun?¹⁴

Una mano sostiene la cámara, la mirada y al mundo que pasa a través: [No todas las escenas callejeras son agradables, pero aun los incendios se prestan para fotos interesantes. Por eso conviene llevar siempre una cámara consigo.]¹⁵ El instructivo previene al usuario de llegar a mitad de la acción, a tal grado se ha naturalizado que la realidad entera sea traducible desde el obturador. Hay un interés en la captura aun cuando el acto y el contenido sean poco placenteros: afianzar al sujeto y sus ojos para un otro lejano o inmediato. Lo que pase por el filtro de la cámara termina en un bloque de comprensión en que la experiencia se transforma en conocimiento. Conciencia que se encarga de prever un aparato racional, que ilumina los acontecimientos por llevar siempre una cámara consigo. Para entrar a un lenguaje de las imágenes es paso necesario cruzar por el territorio ocupado del pensamiento.

Verosimilitud e instantaneidad son algunas propiedades asociadas a la interacción con mecanismos que emulan ojos, oídos y memoria, el impacto que generan evoca cuando no desarticula: disparos

¹⁴ *Too Many Lens Flares*, canción compuesta por Ryan Nelson y Melissa Quinley, interpretada por la banda estadounidense Soccer Team, en el disco *Real Lessons in Cynicism*, Dischord Records, 182, 2015. El título de la canción alude al estilo visual del director de cine J.J. Abrams, el cual se caracteriza por saturar la pantalla de “brillos”. Estos podrían ser definidos de la siguiente manera: “La difundida simulación del *lens flare* en efectos especiales, videojuegos y animación, es ejemplo de la curiosa estética que convencionalmente es puesta en interacción entre la cinematografía análoga y la imagería que es generada por computadora. Estos puntos de luz animada esparciéndose por la pantalla brindan a sus mundos virtuales la sensación que son físicamente dinámicos y complejos, que en realidad podríamos experimentarlos. La ironía – o chiste- por supuesto es que el *lens flare* a cuadro en la televisión y el cine es un producto de la tecnología en vez del lente humano, de la cámara, no el ojo. Vemos el *lens flare* solo como una imagen mecánica, pero lo leemos como verdadero. Mientras el CGI (Imágenes Generadas por Computadora) elimina la necesidad de cámaras y fotografía cinematográfica, simultáneamente replica las limitantes técnicas de la cámara en nombre del realismo.”, Giddings, Seth, *Drawing without light - Simulated photography in videogames*, en *The Photographic Image in Digital Culture*, Martin Lister ed., Routledge, New York, 2013, p.44, traducción propia.

¹⁵ *Como hacer buenas fotografías: manual completo para el aficionado*, Kodak Eastman Company, Rochester, New York, 1953, p. 84

continuos, en ráfaga de lo definido a lo impresentable, en que la mano que sostiene la cámara puede brindar un ángulo novedoso, sin llegar a requerir de los ojos. Invocar la sensación, volverla irreconocible. ¿Se puede ser en un mundo al que se llega por las representaciones?

Enunciar el conflicto es cuestionar la factura de un mundo al que se llega por medio de la instantánea fotográfica, de vaivenes que se registran en video. En estos contenedores despliega y fragmenta un yo-sujeto que encuadra y significa, estableciendo patrones definitorios de los objetos frente a él. Usuario que agota el significado por configurarse en unidad con el dispositivo que antes era un medio. [Fascinadoras como lo son las fotos de incendios ocurridos de día, las vistas nocturnas de edificios en fuego poseen un atractivo especial. Tanto el cielo como los alrededores del lugar aparecerán relativamente oscuros, por lo que no se podrá fotografiar mucho humo contra ese fondo negro. Sin embargo, se pueden obtener efectos notables de silueta de las llamas y el edificio. (...) Los colores que predominan en las llamas comunes son el rojo y el anaranjado, pero, cualquiera que sea la naturaleza del incendio, tendrá cuenta en emplear Película Kodak Súper-XX, que es pancromática, es decir, sensible a todos los colores.]¹⁶

Instantáneas fotográficas nada lejanas a los modos en que la mente configura elementos plenamente distinguidos, desde las cuales se reingresa al estado de las cosas, y así dictar que deben ser lo más cercanas al concepto en que se les tiene. Esto es una generalidad injusta, pues pasa por encima de la posibilidad que los entes sean susceptibles y sensibles a las cosas que afectan sus cuerpos. Por el momento basta decir que un hacer generalizado en captura y su eventual proyección en forma de pensamiento forma sistemas y discursos que dan paso al transitar entre los cuerpos. Rectora de los movimientos, mente en papel de ser una cámara a la que nada escapa.

Por oposición a una historia de las imágenes o su producción, este primer acto busca ubicar una unidad recurrente: hacer del cuerpo una continuidad que manifiesta la necesidad por registrar los sentidos. Del avance lineal, cronológico, optar por la coincidencia y contraste entre distintos

¹⁶ Ibid.15, p.147

autores: montaje de hechos expresados en la palabra, liberados de la intención y pertenencia a un autor, pensamiento o tiempo específicos.

Idilio entre producción y consumo visual, el extremo que sujeta la cámara está fascinado por la mera posibilidad de congelar al otro, de poder discernir lo que ve en elementos plenamente delimitados, aun cuando su atractivo (siguiendo los usos sugeridos) sea dar un registro de la destrucción. Cuando el producto ofrece la capacidad de capturar el movimiento, se va de lo estático a la posesión de la acción. Fotografía y video cuya capacidad es exponer a voluntad lo contenido en sus medios: papel o pantalla que se extienden de manera física y mental. De negativos que son sensibles a sensores electrónicos que replican la extensión física y química de la película. Hacer una colección, exhibirla, que la posibilidad de detener el tiempo deriva en poder extenderlo a perpetuidad.

Servir lo mismo a los propósitos del documento o vehículo para la obra. Cuando la técnica hace posible ponerlas en sucesión pueden servir para contar una historia, aislarlas en fragmentos inconexos, y romper con una linealidad narrativa. Omnipresencia que ha llegado a liberarse del operador y espectador (por ej. los circuitos cerrados de monitoreo, cuya finalidad consiste en adelantarse al tiempo y acción, y registrar un imprevisto), que se ha miniaturizado hasta lograr una cámara invisible, coercitiva: tele-visión.

Concepciones acerca de lo que se debe ver, expresan presupuestos acerca del *momento decisivo* en que lo retratado es robado al tiempo, que pone a su disposición instrumentos cognitivos y su traducción a hechos: colores, sensibilidad del medio, el contorno de las cosas, un mundo al que se asoma por una mirilla: tele-dicción. Cine producto de la fotografía, sirviéndose de partículas

elementales que se vuelven precisas por su posición, de manera análoga a las palabras en una oración¹⁷.

De aproximarse a ese sujeto y el proyecto que de su razón hace, se revela una interfaz para capturar en definición, paso que forma parte de un engranaje que dispone del mundo cual escalón para alcanzar una satisfacción práctica e intelectual. Maquinaria con el propósito de facturar una substancia elemental, siendo la cúspide de una imagen que contiene todas las imágenes. Recurrir al sujeto que sostiene la cámara y que desde sus ojos va creando un orden. [La sustancia, en cuanto sujeto, es la pura negatividad simple, y precisamente por eso la disociación de lo simple, o lo que es lo mismo: la duplicación secontraponiente -la duplicación que se contrapone a sí misma*-], la cual es de nuevo la negación de esa diversidad indiferente y de esa su contraposición (de esa contraposición en que ella consiste); sólo esta igualdad que se restablece a sí misma, o sólo esta reflexión sobre sí misma precisamente en el ser-otro (en el ser ella otro), y no una unidad original como tal, o no una unidad inmediata como tal, es lo verdadero. Lo verdadero es el devenir del sí-mismo (self), el hacerse de sí-mismo, el círculo que supone como *telos* su fin y que a ese fin lo tiene por principio y que sólo mediante la ejecución (de ese fin) y mediante ese su fin es real.]¹⁸

Separar al que observa de lo observado, confirmando la noción de lo *interesante*: la mirada afirma el criterio con que se interpreta al mundo¹⁹. Al echar un vistazo a la obra visual, lo que se expone es

¹⁷ "La expresión que las películas son rodadas es completamente falsa, y debería desaparecer del lenguaje. La película no es rodada, sino construida, formada a partir de tiras de celuloide que son su material crudo. Si un escritor requiere una palabra –por ejemplo, haya- la sola palabra es únicamente el esqueleto en bruto de un significado, por así decirlo, un concepto sin esencia o precisión. Únicamente en conjunción con otras palabras, puestas en el marco de una forma compleja, queda el arte dotado de vida y realidad." Pudovkin, Vsevolod Illarionovich, *Film technique and Film acting: the cinema writings of V.I. Pudovkin*, traducción al inglés de Ivor Montagu, Vision, London, 1954, p.24, traducción propia. –El haya, *Fagus sylvatica*, es un árbol. Otros de sus nombres son zacarda o characo.

¹⁸ Hegel, G.W.H., *Fenomenología del Espíritu*, traducción de Manuel Jiménez Redondo, Pre-Textos, Valencia, 2006, p.124

*Jiménez Redondo introduce una nota aclaratoria respecto al proceso de devenir sujeto, en el que se tiene por necesidad que la "negatividad referida de sí misma" al establecer sus propios fines ha de alcanzar el sujeto que es el "Yo pienso", (nota, p.941)

¹⁹ "Los inmensamente talentosos integrantes del proyecto fotográfico de la Farm Security Administration

la idea de la persona que desde una prótesis tecnológica brinda su propia visión de mundo, alcanzar una finalidad que toma lo retratado a manera de medio, pues de lo que se trata es de afirmar al sujeto.

La introducción a la *Fenomenología del Espíritu* es un buen ejemplo para ilustrar los usos de la razón y la ventana que ofrece para asomarse al mundo. La substancia elemental es la verdad, sublimar en pos del progreso por la acción de fijar, aislar y analizar todo aquello que se ubica al exterior, el límite de lo subjetivo. La negatividad está siendo entendida como hacer conceptos que no pasan por una oposición o conciencia de la otredad, por el contrario, son negados para determinar al interior de una secuencia dialéctica: el *yo* a un extremo del lente en plena conciencia que lo observado no es él, y se anticipa desde la superficie. Una estrategia de explicación que reconcilia dualismos²⁰; *sonría, lo estamos filmando*.

El mundo al exterior es un inmenso catálogo de pensamientos e imágenes posibles, que contienen en potencia relaciones lógicas e históricas que avanzan en fases. El proceso se alimenta de la argumentación que afirma y niega, que reta su propia racionalidad para poder obtener una comprensión más extensa. Discurso que compone desde una conciencia que establece como condición necesaria un silencio para poder escucharse a sí misma, el acto de agregar información en cantidad, en oposición al proceso de entender y reflexionar la forma adecuada para expandir el conocimiento.

[Dirección del Seguro Agrario], a fines de los años treinta (Walker Evans, Dorothea Lange, Ben Shahn, Russell Lee, entre otros) hacían docenas de fotografías frontales de uno de sus aparceros hasta que se sentían satisfechos de haber conseguido el aspecto adecuado en la película: la expresión precisa en el rostro del sujeto que respaldara sus propias nociones de la pobreza, la luz, la dignidad, la textura, la explotación y la geometría.”, Sontag, Susan, *Sobre la fotografía*, traducción de Carlos Gardini y Aurelio Major, Alfaguara, Mexico, 2006, p.20

²⁰ “La dialéctica hegeliana no es una forma misteriosa de lógica que trasciende o una alternativa a la lógica ordinaria. Es una estrategia de explicación para un programa filosófico que intenta reconciliar la mayor cantidad de dualismos de la historia de la filosofía.”, Pinkard, Terry, *Hegel’s Dialectic: The Explanation of Possibility*, Temple University Press, 1988, p.6, traducción propia.

Este modelo de la mente es respuesta a prácticas especulativas, las cuales no alcanzan para llegar a una verdad que no fuera –a través del filtro del entendimiento- mera invención: la verdad ha de ordenarse substancia. La contemplación entre el observador y los fenómenos da como resultado conocimientos desprendidos de la obra del pensamiento, pues se busca dar una explicación lógica afianzada en la óptica del espectador, en un ciclo que vuelve a este para reafirmarlo. Mover criterios a través de etapas contradictorias, partes constitutivas de un todo y que dicho movimiento, al contar con el presupuesto de sus fines, se afirme como la verdad. Un camino circular, que se subdivide al incluir una dirección contraria, que regresa para hacer coincidir opuestos, espiral que asciende y se indexa sus propias contradicciones: aun los incendios se prestan para hacer fotos interesantes.

Así, la aspiración de un conocimiento absoluto es el resultado de pasar por un proceso de conciencia y diferenciación para con el exterior. Pantalla de enfoque que permite la consecución de una claridad delimitada desde una mirada inamovible. Para afianzar un Absoluto se requiere transitar estados que sean contrarios, negatividad que gira en torno a un sujeto dueño de su propia historia: cada quien va cargando su propio bagaje de imágenes, las cuales se resisten al cambio. Auto dispensarse un principio de identidad y propósito, y empezar a ejercer una esencia esculpida en el lenguaje. Proyección que se vale de un método que estudia y vuelve las cosas concepto, ascensión a modo de escalera, que en lo más alto de su recorrido aspira a coronar la verdad en la forma, exactitud traducida a *la forma del pensamiento*.

La postura de un ente que piensa para existir produce abstracciones instantáneas, a las cuales no se les puede fijar sin antes haber pasado por sendos procesos de reflexión: llegar a la existencia definido y clasificado. Así es como resuelve la actualización de lo que considera universal, sustituyendo pensamientos fijos y determinados, que se subliman hasta dar consistencia a la Substancia. [El punto de vista influye mucho en la perspectiva de la foto. Si la perspectiva no es agradable a simple vista, tampoco lo será en la fotografía, y si el efecto que se observa desde el

punto de vista de la cámara es raro o fuera de lo común, así quedara registrado en la foto.]²¹ La mirada interpreta al tiempo que disecciona y encuadra, un ejercicio de lectura que puede derivar en dos vías, siempre de la mano de juicios pre-concebidos. Ya sea para sacar a flote las afinidades o que de la interpretación se establezca una contradicción incapaz de tener sentido²².

Una conciencia que sabe y se interna, que comprende en términos adecuados con su substancia, y los vuelve esenciales, pone en operación un método orgánico en que todo gravita alrededor de una noción verdadera, sin tomar en consideración la afirmación de relaciones. Configurar mundo solo hasta después de haber pasado por una maquinaria de elaboración de conocimientos, existencia mediada por un esquema de la representación para el cual no existe nada más allá de sus límites, en que lo exterior tiene la función de afirmar un interior. Jugar a favor de lo definido en contenido, que no es predicado de ningún objeto al exterior, pues es una partícula independiente de un todo. La retórica de la apariencia es el movimiento vital hacia la verdad simplificada, pues a esta se llega desde la reflexión. La imagen, justo como el concepto, ayuda a materializar de manera elocuente la *situación*.

La Idea -o el Absoluto- se vuelve una práctica que incluye todas las facetas de la existencia. Encuadrar es también excluir. Un mundo ajeno enfrentado a una conciencia que asume una postura en su contra, aislado desde ambientes sociales e intelectuales de los que el hombre es responsable²³. El trabajo de mediar al mundo definido, que se debe iluminar desde su entendimiento, une lo universal y particular en el individuo que adopta dichos ambientes. Discurso y términos autosuficientes, de los que comparte un significado. Su concepción parte del proceso de reflexión,

²¹ Ibid.15, p.127

²² "Lo que impulsa la dialéctica es la emergencia de nuevas contradicciones en la explicación que evitaba las anteriores, y la dialéctica continua hasta que ya no surgen nuevas contradicciones." Ibid.20, p.19, traducción propia.

²³ "... para alcanzar el estado de conocimiento absoluto no solo depende del mundo y del hecho que este sea racional: también depende de *nosotros*: en cómo es que *vemos* al mundo. Si se es incapaz de ver al mundo correctamente, este no aparecerá satisfactorio a la razón: esto es, el mundo ha de mostrarse conteniendo elementos que son incompresibles, contradictorios y alienantes, en un modo que puede orillarnos a la desesperación" Stern, Robert, *Hegel and the Phenomenology of Spirit*, London, Routledge, 2002, p.12, traducción propia.

el sistema se abre a la posibilidad de los desacuerdos, puesto que cada quien puede poseer una versión a considerar la más adecuada o justa. Encuentro entre una constelación de creencias y teorías desprendidas que desemboca en una visión del mundo dependiente de condiciones específicas acerca de un *deber ser*. Ensamblaje dedicado a vincular una serie de concepciones, hasta que la red que se teje enfatiza la posición de la razón en su labor de hacer presente un mundo al que se tiene plenamente representado.

Dicha iluminación se amplifica desde una instancia reflejante, negando cualquier posibilidad de que el pensamiento adopte posturas no intelectuales, cruzadas por y desde la definición, mientras que aquello fuera del intelecto no es funcional y por lo tanto es prescindible, ya que no es conocimiento. Reflexionar al servicio de la razón se vuelve un proceso por el cual la conciencia del sujeto de conocimiento queda al tanto de sí, en lo conocido²⁴. El ser que emerge de este proceso ya tiene definidos sus intereses, y ha de actuar en consecuencia para alcanzarlos. De llevar esta luz sobre el arte se produce una condición análoga, pues este queda sometido a los dictados de un Absoluto que se sirve de la materia para afirmarle un propósito.

[De modo que la obra de arte en que el pensamiento se enajena a sí mismo pertenece también al dominio del pensar conceptual, y el espíritu, al someterla a la consideración científica, no hace con ello sino satisfacer la necesidad de su naturaleza más propia. Esto se debe a que, puesto que el pensamiento es su esencia y su concepto, sólo queda en último término satisfecho cuando también ha penetrado de pensamiento todos los productos de su actividad, y sólo entonces se los ha apropiado verdaderamente. Pero, como todavía veremos más determinadamente, lejos de ser la

²⁴ “El entendimiento, que procede a través de la reflexión sobre del objeto, produce, en pensamientos, un mundo que está muerto. Todos los objetos están completamente categorizados, vueltos inanimados, etiquetados, cual partes de un esqueleto, o encasillados, cual productos puestos en un anaquel. La razón, que procede especulativamente, busca dar con el principio de movimiento o vida que está dentro del objeto, que lo hace ser, por así decirlo, lo que es. El entendimiento reflectivo sujeta el cuerpo como una substancia anatómicamente ordenada. La razón especulativa se sumerge dentro del cuerpo hasta alcanzar su espíritu y así sujetar su principio de materia viva.” Verene, Donald Phillip, *Hegel's Absolute, An Introduction to Reading the Phenomenology of Spirit*, State University of New York Press, 2007, traducción propia.

forma suprema del espíritu, el arte sólo tiene su auténtica verificación en la ciencia.]²⁵ La razón no se oculta en la mera evocación y se muestra en el lenguaje ordinario, no tiene necesidad de invocar lo que existe tras la experiencia, pues tiene suficiente con describir para poder poseer.

Al seguir en la preocupación recurrente de un sistema que va en busca de la imagen total, esta vez aplicado a la *estética*, el Absoluto se afirma por una necesidad por significar. Desde la óptica que este texto va adoptando, si la pregunta por lo esencial ha de contestarse al poner un espejo frente de un proceso reflexivo, este puede estar contenido en una obra. Un arte del pensamiento que se beneficia de implantar como verosímil una totalidad autoconsciente, que la pone al descubierto al prescindir de las emociones. Del desorden propio de la naturaleza puede extraer producción y así trascender las más diversas crisis, sin interferencia desde el exterior. Hacer juicios los cuales confirman la contemplación del pensamiento propio. El intelecto brinda la distancia justa para que sendos modelos pasen por objetos de estudio, a los que se aplica una perspectiva frontal y que sea imposible que dejen algo sin mostrar, hacer de la dimensión una superficie para *ilustrarse*, literal y figurativamente. Metodología de la composición para nutrir de teorías que van perfilando tanto el aparato crítico y la producción artística que ahí se sustenta.

En el problema de la esquivada representación correcta opera un mecanismo de reacción que vuelve a la naturaleza la antítesis del sujeto, para sintetizar la perspectiva que se adelanta a la experiencia. La condición que exige un sistema de imágenes totales es que la obra deba tener un contenido limitado a los fines de su representación. Objetivar y convertir a lo observado en algo que se puede poseer, ya sea en palabra o en acto.

Al insertar sobre esta óptica un sujeto que *se sabe*, este no solo define a la obra y sus fines, también sus propias reacciones: contemplar impulsos e inclinaciones para determinarlos ajenos y declararse libre, arte que tiene como última finalidad purificar e instruir al ser. Superar el dualismo por señalar todo aquello que no es producto de la reflexión, y que además le interfiere. Enseñanza del Absoluto,

²⁵ Hegel, G.W.H., *Lecciones sobre la estética*, traducción de Alfredo Brotóns Muñoz, Akal, Madrid, 1989, p.15

que corrobora auto revelación y establece el circuito por el cual circula un pensamiento esquemático, que cuenta con un presupuesto de referencias, causas y efectos. [Sabido es que vacación sin cámara es casi vacación perdida, viajar y fotografiar son casi sinónimos, y una visita al parque zoológico resulta para los jóvenes más instructiva e interesante si se toman fotos de los animales favoritos. Cualquiera que sea la afición o simplemente la inclinación de uno, ha de encontrar en la fotografía el complemento eficaz de todo pasatiempo o placer instructivo, el fin que corona la obra.]²⁶

Iluminar por el acto de hacer presencia desde el intelecto, incapaz de tomarse un respiro de su propio nombre y la carga de valores que trae consigo. Una existencia afirmada en un catálogo de capturas, que hace literal la tentación por apropiarse de un mundo traducido a conocimientos. Un aparato de percepción a merced de un esquema de pensamiento, para quien viajar supone una suerte de obligación por no dejar de guardar, que debe confirmar su labor en utilidad y provecho. Seres, accidentes, colores, fenómenos a los que se debe atestiguar y registrar, inscripción de la luz que coloniza en nombre –y evidencia- de un aparato intelectual.

Así, la visión que se tiene de la mente es la de una máquina que hace propias las impresiones que de los sentidos obtiene, las transforma y regresa al mundo en forma intangible, pues solo competen a la razón. Juicios, valores y relaciones surgen en anticipación al encuentro de la materia con la luz, creando una jerarquía de significados adecuados, anclados en la estructura del raciocinio, siempre con la aspiración de poder abarcarlo todo. Lo correcto y verdadero ha dejado de ser lo sagrado, ya no *hay genios malignos* que se escapan a la falta de una certeza en evidencia: si no existe en imagen no existe en absoluto. La correcta representación ahora dirige el mundo y le da forma, sin detenerse a pensar en arrogancia alguna o ambición desmedida, pues cada cambio y transformación están dirigidos hacia el bienestar que trae el progreso.

²⁶ Ibid.15, p.184

Imagen sobre de la imagen. Desde una fotografía de fotografías impresas en un libro arrojar luz sobre el ser que imita el movimiento. Si la cámara se está considerando un instrumento de captura con las mismas capacidades del aparato reflexivo, conviene ejemplificarlo desde un caso práctico.

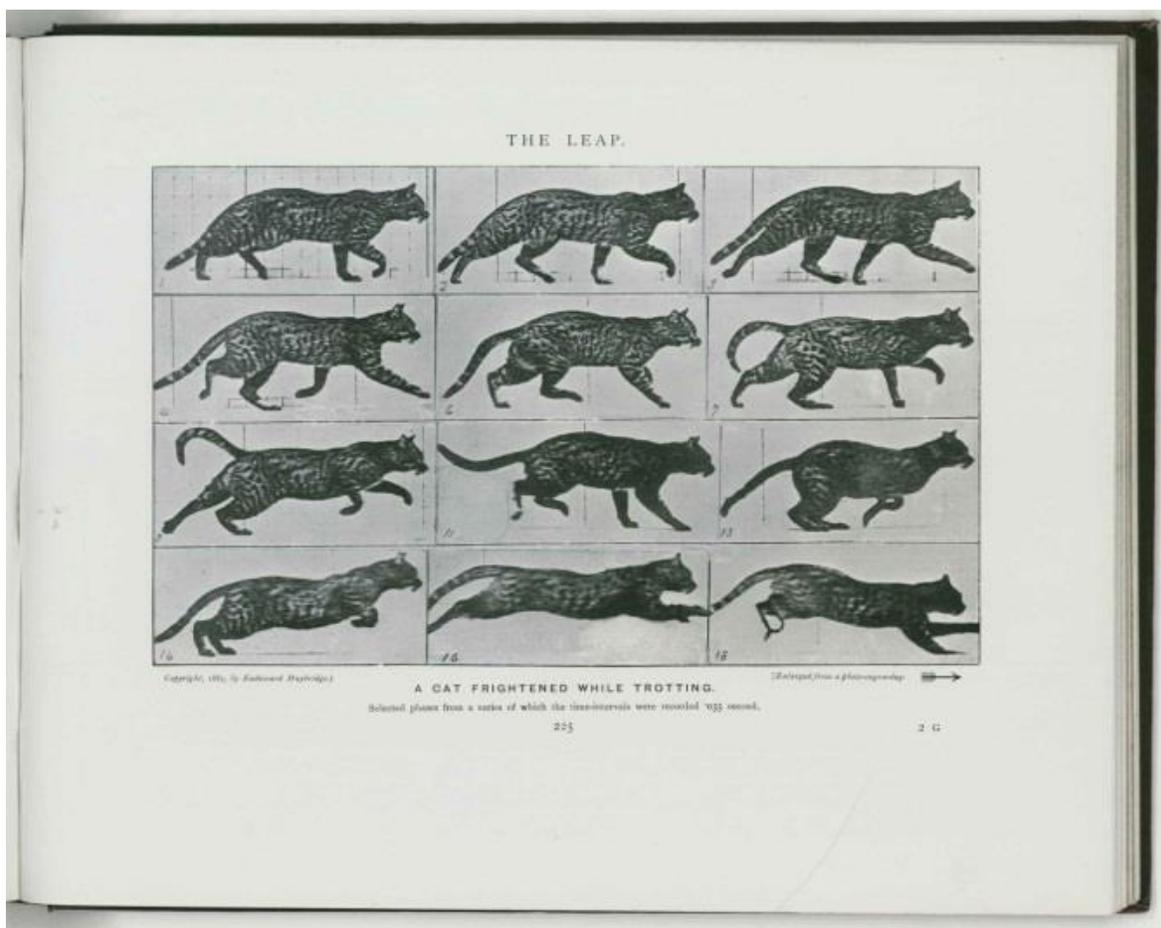


Ilustración I, The Leap (El Salto), "Un gato espantado mientras va al trote", Muybridge, Eadweard, *Animals in Motion... An Electro-Photographic Investigation of Consecutive Phases of Animals Progressive Movements*, 1899, p.225

[Al vivir bajo las condiciones que deben haber rodeado al hombre en un periodo temprano de su evolución, parece sorprendente que también tuviera la inclinación o el gusto para dedicar su atención a actividades artísticas; los restos en las cuevas en donde habitó proporcionan la prueba que no solo era un hábil imitador en forma y contorno de las cosas que a su alrededor, pero, lo que es de especial interés, que el arte naciera en su intento por delinear un animal en movimiento. (...)

el arte de expresar ideas, transmitir información mediante la representación gráfica, lo que

naturalmente precedió a la invención de las letras; los grabados y tallados de animales hechos por el hombre primitivo fueron aparentemente ejecutados sin otro propósito que satisfacer sus impulsos artísticos, o registrar un evento para el cual el lenguaje de su tiempo era inadecuado.]²⁷ Los sondeos que hace Muybridge del movimiento (humano y animal) toman la representación como principal herramienta de trabajo. Los lenguajes primigenios se expresaban sobre la materia: el grabado, la pintura, manifestar en una misma extensión distintos territorios que al mismo tiempo son fuerzas con modulaciones diferentes. Un impulso por expresarse, informar, aun cuando los alcances del medio fueran insuficientes para poder afianzar un flujo de información al cual sacarle provecho.

Secuencia de imágenes sobre las que se ha trazado una escala que permite tener una proporción de los elementos, espacio, distancia, velocidad y miembros que se desplazan en el tiempo. Animales, seres humanos, acciones como correr, saltar, trepar, nada escapa al ojo de la cámara, el cual tiene la ventaja de hacer una copia fiel del objeto retratado. [La estatua de Marco Aurelio, en Roma, es un ejemplo notable de la incapacidad de un escultor para expresar sus intenciones obvias. La pose del emperador, y otras circunstancias, apuntan al movimiento deliberado del caballo, lo cual no es confirmado por el método aplicado a su avance.]²⁸ La dimensión ocupada por una escultura no se presta a ser la representación adecuada, comparada al movimiento revelado desde el obturador. A los ojos del espectador existe una desconexión entre la intención del escultor y los medios a su alcance, y en la obra se está ejecutando un esquema de causa y efecto.

Debe existir una correspondencia entre la fuerza que los cuerpos están ejerciendo para lograr lo que ingenuamente se cree es el testimonio de la *idea* adecuada de movimiento. Las imágenes estáticas en sucesión que captura Muybridge son expresión de un imaginario para el cual el dispositivo adecuado es la posibilidad de llegar a la verdad. Para el momento en que él hace sus indagaciones ya existe la noción que del proceso de las imágenes y su proyección se puede obtener una

²⁷ Muybridge, Eadweard, *Animals in Motion... An Electro-Photographic Investigation of Consecutive Phases of Animal Progressive Movements*, Chapman & Hall, London, 1899, p.10, traducción propia.

²⁸ *ibid.*27, p.22, traducción propia.

reproducción con todos sus detalles: [...sin duda –y quizás no tan lejanos- se han de construir futuros instrumentos no solo para reproducir acciones visibles simultáneamente con palabras audibles, sino también una ópera entera, con las gesticulaciones, expresiones faciales y canciones de los actores, con toda la música de acompañamiento...]²⁹

La cronofotografía no solo aspira a hacerse del movimiento, hay que profundizar en la intención del gesto, y obtener un efecto por su sincronización con elementos sonoros. Arrebatarse del paso del tiempo a los ejecutantes, para hacerlos aparecer a voluntad, aun cuando se hayan ido a habitar la memoria. En la captura del movimiento está en potencia un fundamento básico del cine. Mientras tanto, en el desarrollo de los mecanismos para lograrlo se hace especial énfasis en lograr la representación adecuada, pues la cámara es un producto del desarrollo científico.

Cifrar en el lenguaje, que justo en la sugerencia sobre cómo experimentar un incendio, o la certeza detrás del movimiento capturado, se arroja sobre el intelecto la luz con que se ha de iluminar. Germen de la ideología, pues se hace un sistema que encapsula la experiencia bajo un común significado atento a pensamientos y sensaciones predecibles³⁰. Elementos dispuestos a servir a los propósitos del espíritu, el cual destierra el deseo, pues el mundo al que se le impone un significado solo existe para que sea destruido y devorado, inmolado en la luz de la razón. Transgresión por el mero hecho de establecer el límite del conocimiento, máquina de las imágenes, que les asigna un rol y las administra, pero que no detiene su acicate para que el intelecto avance.

Demasiados reflejos en una lente que todo lo ve, distingue y reduce a realidad registrada. De considerar a la cámara que es soportada por un cuerpo, el incendio no es más un objeto de interés: la seguridad de los significados es insuficiente para ingresar al drama de la experiencia.

²⁹ Ibid.27, p.5, traducción propia.

³⁰ Las consabidas fotografías de cartel —la nube en forma de hongo de una prueba atómica, Martin Luther King Jr. al pronunciar un discurso frente al monumento a Lincoln en Washington D.C., el astronauta que camina en la Luna— son los equivalentes visuales de los eslóganes incesantes en los medios. Conmemoran, de un modo no menos palmario que los sellos de correos, Momentos Históricos Importantes; y en efecto, las fotografías triunfalistas (salvo la de la bomba atómica) se convierten en sellos de correos. Sontag, Susan, *Ante el dolor de los demás*, traducción de Aurelio Major, Santillana, Madrid, 2004, p.95

[NUESTROS FILOSOFOS del lenguaje, que encarnan la Idea, no son más que los pensamientos de archivistas, arqueólogos, y necrófilos. Fascinados por los restos de un proceso parcialmente discursivo, hacen un fetiche con que substituir lo que en realidad lo produjo.]³¹ Personificar un orden, pero no intuir que lo produce, hacer énfasis a las palabras en lugar de encarnar lo vivo en que la acción se prolonga. Hacer historia es establecer un orden causal que explique y resuelva problemas metodológicos, o dar con una conexión lógica y lineal que ilustre su uso. Filosofías convertidas en estructuras verticales, en cuya parte superior poner una reliquia: pensamientos convertidos en una sola entidad, pero obviando todo el entramado de relaciones desde la cual surgen, apuntando al conocimiento y la verdad. Los juicios son unidades recurrentes, que recorren patrones cambiantes³², que manifiestan la continuidad de una visión de mundo³³. Archivar palabras para cuando sean necesarias y así ya no crear ideas nuevas. Arqueología ineficaz para un hacer común, que traza los contornos de islas de pensamiento estéril.

Al hablar de una visión de mundo se puede presagiar no solo su contenido. Decir la verdad, dar con lo bello, cantar las bondades de lo útil, definir la justicia o al ser. Una continuidad puede tomar la forma de una preocupación, el trazo que existe al interior de una construcción mental, la disposición que por costumbre general o autoría se haga de distintos elementos. El caso de un lenguaje que termina aislado respecto a aquello que tiene por propósito comunicar habla del uso y valor,

³¹ Kristeva, Julia, *La révolution du langage poétique*, Éditions du Seuil, Paris, 1974, p. 13, traducción propia.

³² “Las ideas son las cosas más errantes en el mundo. Una preconcepción, categoría, postulado, motivo dialectico, metáforas o analogías cargadas, “palabras sagradas”, modos de pensamiento, o doctrinas explícitas que surgen en escena en alguna de las provincias distinguidas por convención de la historia (más a menudo, quizás, en la filosofía), pueden, y frecuentemente lo hacen, cruzar sobre una docena de otras ideas.” Lovejoy, Arthur O., *Reflections on the History of Ideas* en *Journal of the History of Ideas*, University of Pennsylvania Press, 1940, p.4, traducción propia.

³³ “A diferencia de los cambios al azar, y los patrones tales como la alteración, la noción de desarrollo implica un orden direccional, no meramente con respecto al tiempo pero también respecto a alguna cualidad compartida por los miembros sucesivos de una serie. Teniendo esto en cuenta, sería obvio que no toda serie de eventos tiene que ser caracterizada como una evolución: en una serie discontinua, por ejemplo, donde se pueda ubicar alguna influencia, no se requiere el despliegue de un ordenamiento de cualidades que correspondan al orden temporal en el cual estas ocurrieron. Para mayor certeza, uno no debería asumir que el concepto de desarrollo deba ser aplicado a cualquier serie de eventos en donde se piense en un todo o nada.” Mandelbaum, Maurice, *The History of Ideas, Intellectual History, and the History of Philosophy* en *History and Theory, Vol. 5, The Historiography of the History of Philosophy*, Blackwell Publishing for Wesleyan University, 1965, p.54, traducción propia.

erigiéndose en estructura. El pensamiento traducido a una carga en imagen: alumbrar mediante el intelecto, diferenciar por la definición, disipar la incertidumbre por medio de la luz que es la verdad. Estas frases son de uso común, testimonio acerca de la agencia que tiene el hombre respecto al mundo y la razón. Al ejemplificar desde Hegel o Muybridge se ilustra un contenido en su intento por hacer un principio: filtro intelectual que aspira a lo universal. Conviene no olvidar que al fondo hay un entramado de fotogramas que son contemplados en calidad de conocimientos los cuales determinan el destino de lo representado, encuadre que es en sí una manera de revelar³⁴.

La Idea con mayúscula remite a su aplicación, cuya finalidad es dar con significados dotados de una consistencia permanente, que al mismo tiempo afirmen al hombre y su sensibilidad para con el conocimiento, a modo de un primer principio. La tentación de un conocimiento absoluto, que deriva de lo inmediato hasta construir un hábitat donde la autoconciencia se ubica al centro. Procurarse de un propósito, y cuya relación con lo tangible pase por una estructura lógica; conjunción de compuestos siempre diferentes, pero que comparten la constante de extremos reducidos a justificar su mutua existencia: el sujeto y el mundo-objeto. De revelar implicaciones lógicas se avanza en aras de una objetividad que revela la verdadera esencia de las cosas. Dicho de otro modo, al interpretar una construcción mental esta acaba por extenderse como universal. Para la labor de aquellos que archivan los lenguajes, estos tienen primacía sobre de la experiencia sensible, y de aplicar un procesamiento lógico se consolida del pensamiento un fetiche, el cual se imponga a la materia viva. La substancia resultante no solo está canalizada en la expresión textual; es reforzada por patrones visuales, traducidos a obra, revelando lo que hasta antes eran meros pensamientos acerca del ser. En el segundo acto se ha de ahondar sobre el proceso al que Julia Kristeva somete al lector y la Idea: el riesgo que corre el primero al transitar la segunda.

³⁴ “Pero, ¿no podría ser entonces que una mirada suficiente, fijada en lo que es la estructura de emplazamiento, en tanto que sino del salir de lo oculto, hiciera resplandecer en su emerger a lo que salva?”, Heidegger, Martin, *La Pregunta por la Técnica*, en *Conferencias y artículos*, traducción de Eustaquio Barjau, 1994, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1994, ph.32, p.30

Si se extiende este operar a las creaciones humanas, las prótesis que son producto de un conocimiento científico definen lo que pase por ellas, y su accionar termina en una extensión de dicho conocimiento. Esto delimita *lo que puede verse*: la cámara no solo es inocente de lo que aparece a cuadro, puede objetivar y es capaz de localizar la verdadera esencia de lo retratado. Un (cualquier) lenguaje sometido a esta sistematización termina por clasificar todo lo que medie, pasando por alto el proceso de generación y así establecerse resistente al cambio, eje que va administrando los sentidos hasta que la experiencia se convierte en un género. El usuario de un mecanismo de captura -al tiempo que define y reproduce- simula sin saber, el conocimiento, al traducir el mundo de acuerdo a sus valores, creencias y deseos³⁵, hasta volverse espectador de sus propios juicios. La voz, los ojos, la piel, son el dispositivo de entrada previo al lenguaje, pero esto se pierde. No se trata de hacer una diferenciación de un cuerpo que tiene una capacidad mermada, pues expande sus potenciales por la integración que tiene para con distintos mecanismos. Los sentidos, la memoria, el tiempo y espacio dimensionados de una manera distinta, hasta que la relación entre cliente y dispositivo los vuelve uno.

[Hegel substituye la verdadera relación de lo singular y lo universal en la Idea por la relación abstracta entre lo particular y el concepto en general. Se limita, pues, al elemento reflejado en la “representación”, a la simple generalidad. Representa conceptos en lugar de dramatizar Ideas: hace un falso teatro, un falso drama, un falso movimiento.]³⁶ El proceso de construir la entrada sensorial al derivarla de la experiencia se diluye en lo concreto de los procesos mentales, espacios donde el pensamiento no se mueve y las ideas están enamoradas de sí mismas. La relación verdadera de asumir a todo mundo como un espectador de sus propios juicios, un movimiento que no es tal, pues estos permanecen inmunes a la variación, volviéndolo todo un retrato ejecutado de manera

³⁵ “Y la televisión era acerca de todo lo que no tenía y estaba llena de la gente que no conocía y jamás podría ser. La televisión era el gran escaparate, ligeramente electrificado, en el cual Keith apoyaba su nariz.”, Amis, Martin, *London Fields*, Jonathan Cape Ltd., London, 1989, p.18-19, traducción propia.

³⁶ Deleuze, Gilles, *Diferencia y repetición*, traducción de María Silvia Delpy y Hugo Beccacece, Amorrortu, Buenos Aires, 2002, p.32

particular, pero asumiendo que la descripción aplica universalmente, código que lejos de hacer común está imponiendo un criterio de la mirada. Lo que excluye la razón es la potencia que originariamente dio pie al concepto; energía que actúa a dos vías, desde y hacia la carne. La relación abstracta no apunta a una conjunción de componentes que se sirven los unos de los otros para reafirmarse, hace énfasis en una conexión de componentes que entran en un sistema de intercambios e interferencias. Las imágenes textuales o fotográficas se aíslan a manera de unidad, hasta que acciones y sujetos son vueltos abstracciones paradójicas, que se han vuelto más reales que lo real, pasando por encima de la subjetividad y las sensaciones que le dan forma. Un elemento reflexionado no puede ya moverse, ha quedado comprometido con el transmitir de su sensación: el teatro, drama o movimiento hacen alusión a la capacidad de transformación práctica de las cosas, rompiendo con orígenes o propósitos en apariencia inamovibles.

Así como existe la Idea, el anticipar la ubicación de los elementos en un mensaje visual conduce a especular, obligándolos a cumplir una serie de requisitos, quedando determinados aun antes de surgir en el campo que abarca la mirada. Obviar la constante del cambio en favor del rastro que en el espectador se va sedimentando en formas definidas. Diferentes lenguajes y repetición de los esquemas de verdad, cuya efectividad es proporcional a su aceptación. De volver la vista sobre la cámara esta tiene una posición de generar bloques de percepción y significación, máquina de las imágenes que captura al tiempo, que al extenderse en negativos o megapíxeles unifica universales. A mayor cantidad de reproducción, sin importar el medio con tal de exponerse a los sentidos, el Absoluto se concentra en la percepción del espectador, hasta adquirir la textura verdadera, constatable solo hasta ser visto en una pantalla de cine³⁷.

[El mundo moderno es el de los simulacros. Un mundo en el que el hombre no sobrevive a Dios, ni la identidad del sujeto sobrevive a la de la sustancia. Todas las identidades sólo son simuladas,

³⁷ “Es raro que los colores del mundo real parezcan reales de verdad sólo cuando se los ve en la pantalla.”, Burgess, Anthony, *La naranja Mecánica*, traducción de Aníbal Leal, Minotauro, Barcelona, 1976, p.59

producidas como un “efecto” óptico, por un juego más profundo que es el de la diferencia y de la repetición.]³⁸ Al poner distintas percepciones al servicio de un principio de identidad generalizado se conforma una iconografía en la cual se estaciona lo que antes era previo a la palabra: imágenes de pensamiento y su interpretación aceptada. Encarnar la substancia para revelar al ser, es una *verdad operativa*, de alcance anclado a un tiempo y lugar específico, acontecimiento efímero que al exterior desnuda su cualidad de simulación. Hay que afirmar la di-versión si se quiere romper con la seriedad de una retórica visual que ha olvidado que tras la substancia todo es mera ilusión³⁹.

Sintetizar substancia, el Absoluto, a partir de la experiencia previa, valiéndose de procesos mentales cruzados por otros tantos procesos, ya sea que historia y biología se encuentren. Dicha síntesis configura objetos y eventos en la familiaridad de lo significado. Los conocimientos adquieren formas básicas, meros motivos que desde la esfera de lo social forman composiciones, tendencias de la mente expresadas en temas específicos. El número de reproducciones afianza la noción de un verdadero ser, su transmisión viral que el bloque de dicho ser tiene la forma correcta, viable.

Al ubicar patrones (por ej. textuales o visuales) el observador realiza un esquema en el cual los elementos quedan expuestos, cargados de simbolismos⁴⁰, pero la forma en que están dispuestos es la que queda continua. El riesgo que se corre es creer que este trazo es el que origina *la verdadera esencia* de las cosas, que los símbolos sugieren por relación: signos que hacen visible lo invisible, metáforas gastadas por su uso canónico. De la estructura se infiere un origen y todo lo que replica

³⁸ Ibid. 36, p. 15-16

³⁹ “¿Qué es entonces la verdad? Una hueste en movimiento de metáforas, metonimias, antropomorfismos, en resumidas cuentas, una suma de relaciones humanas que han sido realizadas, extrapoladas y adornadas poética y retóricamente y que, después de un prolongado uso, un pueblo considera firmes, canónicas y vinculantes; las verdades son ilusiones de las que se ha olvidado que lo son; metáforas que se han vuelto gastadas y sin fuerza sensible, monedas que han perdido su troquelado y no son ahora ya consideradas como monedas, sino como metal.”, Nietzsche, Friedrich, *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, traducción de Luis ML. Valdés y Teresa Orduña, Tecnos, Madrid, 1990, p.25

⁴⁰ “Mientras creemos identificar los motivos sobre la base de nuestra experiencia práctica, pura y simple, realmente desciframos “lo que vemos” según la manera en que *los objetos y las acciones* eran expresados por las *formas, bajo condiciones históricas variables*. Al hacerlo así sujetamos nuestra experiencia práctica a un principio de control que puede llamarse la *historia del estilo*.” Panofski, Erwin, *Estudios sobre iconología*, traducción de Bernardo Fernández, Alianza, Madrid, 1972, p.20

su forma termina siendo su descendencia: géneros desde elementos discernidos, reiteración usada para sustentar una comparación. Lo divino abandona al hombre para dejar un vacío a llenar con un (cualquier) concepto, del cual se puede ir predicando su verdad, y así olvidar que es un mero simulacro. Esta sustitución, en apariencia eterna, queda desarticulada en cuanto se le cuestiona su papel central en el entendimiento.

Quedar preso de significados, por la observancia que busca verificarse en la repetición, cuando el trastorno cortesía de la diferencia se vale precisamente de lo simulado para renovarse e ir a la par de la vida. Páginas atrás se habló acerca de un idilio, fascinación que ha de describirse así: los procesos mentales por los que un simulacro se vuelve el sistema operativo que funciona de soporte a lo que se intuye en intelecto y sentidos son análogos a aquellos en que un dispositivo captura al tiempo y lo proyecta sobre el papel o la pantalla.

[En caso de preguntarse qué fue de todas esas personas que acostumbraban a inmortalizar sus hechos de familia en películas caseras, ahora puede encontrarlos siendo fieles a sus viejos trucos en una nueva manera – video casero. A la cabeza se encuentra la nueva *Betamovie*, desarrollada por Sony. Es una combinación de grabadora de videocasete y cámara que pesa menos de 3 kilos, lista con batería y casete.]⁴¹ La innovación tecnológica lleva consigo valores que se asignan propios a un esquema de representación de procesos intelectuales. Se señalan características que enfatizan una unidad compacta, invariable a todo tiempo y lugar, cuya portabilidad es sinónimo de omnipresencia, justo como el intelecto. No importa que la producción resultante sea en forma de imágenes estáticas o en movimiento, su recepción sigue obedeciendo a un esquema que pone en evidencia a la razón que domina a través de un objetivo fotográfico. Si antes se había hablado de la posibilidad de hacer un marcaje sobre elementos retratados y así dar forma al vivo-rostro-del-término, ahora toca el turno a una diferencia convertida en repetición. La sucesión de fotogramas termina convertida en

⁴¹ Zuckerman, Art, *Video More Portable Than Ever*, en *Popular Mechanics*, abril 1984, Vol.161, no.4, p.96, traducción propia

una unidad, movimiento cuyo sentido interpretado es unificado –en apariencia - por y desde la razón: el cine.

La célula de significación básica en este es el montaje; percepción y memoria llenando bloques con su propia carga mental. [Intercálense en la toma de un rostro absolutamente inexpresivo fotogramas de un material tan dispar como un tazón de sopa humeante, una mujer en su ataúd y una niña que juega con un oso de felpa, y los espectadores -como demostró a la perfección el primer teórico del cine, Lev Kuleshov, en su taller de Moscú en los años veinte – se maravillarán de la sutileza y gama de las expresiones del actor. En el caso de la fotografía fija, usamos lo que sabemos del drama en el cual se inscribe el tema de la imagen.]⁴² Un rostro sin expresión es un vacío en el cual habitan infinidad de significados, cada uno producido por un bagaje de impresiones previas. Mitologías particulares repletas de imágenes aceptadas universalmente; la razón que se maravilla a sí misma y su eficacia para ubicar sujetos, contextos y relaciones hasta dar con una repetición la cual ya se reflexionó, haciéndola ley. Sin importar el medio y sus mecánicas (por ej. la sensibilidad de la película, que revela a la luz en papel de sensación, la cinta magnética de los videocasetes, que pone a la información disponible a voluntad, de manera no lineal, la nube de información en donde los archivos portan su correspondiente etiqueta), su contenido continúa dispuesto a ilustrar una proyección que se hace de la materia a la que vuelve silueta, y volverlo una práctica.

Estas formas alimentan un esquema de recepción; confirman elementos que se asumen como una lengua franca capaz de unificar distintas geografías y épocas. Lenguajes que se componen de estratos alimentados por tradiciones, correspondencia a formas universales, en las cuales quedaron marcadas las expresiones de un imaginario en contacto con su entorno. Lo que habita la pantalla es una experiencia que se afirma: géneros compuestos de figuras identificadas cuyo contenido importa menos que el confirmar un patrón formado por información colateral: una-película-tiene-trama-y-personajes que se desarrollan a lo largo del tiempo que dure la misma. Repetición vuelta fórmula:

⁴² Ibid.30, p. 31

una-película-de-arte-debe-hacer-uso-extensivo-del-long-take, romper-con-la-linealidad-narrativa y así hacer surgir al tiempo⁴³. La mención de una serie de características que se le piden a la producción artística no es gratuita, pues ilustran los presupuestos con que un esquema de pensamiento intenta afianzarse y extenderse. Hacer-del-ser por medio de la ilustración.

Al tratar de establecer una base en la experiencia mental para *verdades que trascienden* el cuerpo (por ej. los códigos morales, el desarrollo del arte, o el lenguaje) se establece una continuidad en experiencias inconexas: [Como se carece de una mitología general efectiva, cada uno de nosotros tiene su panteón de sueños, privado, inadvertido, rudimentario pero que obra en secreto.]⁴⁴ De brincar de un panorama de creencias reconocibles tratando de mapear la experiencia verdadera a la potencia de todo eso que habita lo no-consciente se puede establecer un paralelismo en la voluntad del espectador por re-conocerse en la pantalla. Efectividad que dicta sin necesidad de explicar por qué un rostro sin expresión puede contener todas las emociones posibles, basta con conectarlo a un esquema de causas y afectos que cada quien haya vuelto propio. Una tarea que se extiende en dos frentes, la conciencia en pleno dominio de juicios en los cuales se verifican una serie de síntomas, y lo que escapa a la misma, puesto que las causas se mantienen inasibles: quimeras cuya labor es brindar el sustento a una mirada pública, hacer común a la sensación y volverla una afección reconocida, que se vuelve artificiosa al asociarse a un puñado de conceptos que ya no se piensan.

Una historia cuya presencia es afectiva, pues de su extensión se deriva la potencia de una determinación no consciente. Dicho de otro modo, en el mito están las bases de un papel que cada quien asume, historias que habilitan puntos de contacto anclados en una tipología y no la esencia:

⁴³ “La distinción de la poesía es su construcción (lo que quiero decir por “una estructura poética”), y la idea poética se erige en el hecho, si se quiere, que es un desarrollo “vertical” de una situación, en la que se sondean las ramificaciones de ese momento, y se ocupa de las cualidades y su profundidad, de esta manera tienes poesía que se ocupa, en un sentido, no con lo que está ocurriendo sino con el cómo se siente o para quedar un poco más claro si lo contrastas con lo que yo llamaría el ataque “horizontal” del drama. ”, Adams Sitney, P. Ed., *Poetry and Film: A Symposium with Maya Deren, Arthur Miller, Dylan Thomas, Parker Tyler, Chairman Willard Maas, Organized by Amos Vogel,* en *Film Culture Reader*, Praeger, New York, 1970, p., 174, traducción propia.

⁴⁴ Campbell, Joseph, *El héroe de las mil caras*, traducción de Luisa Josefina Hernández, FCE, México, 1959, p.12

vida reflejo de una trama. Afecciones que se reconocen propias, mediadas por la memoria que nunca deja de estar al tanto de su propio intelecto. El traer a cuento una explicación que se agazapa en la adopción de simbolismos continuos tiene por objeto ilustrar la formación y adopción de patrones que localizan el escenario del espectador. Desde el encuadre se fragmenta, pero de su conversión a una estructura familiar se ejerce de manera total. La necesidad por la trama o la toma larga solo son elementos por los cuales se despeja la incertidumbre en pos del auto reconocimiento.

Cifrar paradójico, que en la transición de la materia de los sueños colectivos al lenguaje se establecen las palabras que bordean su límite: marcar la ruta que ha de seguir la experiencia de cruzar algo nuevo, el entrar en una crisis que desafía los roles y conocimientos derivados que se asumían como dados. Proveer del fondo simbólico desde el cual una acción se ejerce cualidad, y avanzar hacia las cosas por la valoración estimada. Sea esta la capacidad subversiva de lo visual, que puede normalizar o alienar el deseo, para dar substancia a la rutina que permea aquello en pos de lo social, que secuestra símbolos y los suplanta por fantasías procesadas. Que hace representaciones de aquello que cruza en forma de sensaciones, y les otorga un papel en una relación causal: deficiencia sobre la cual hay que actuar, para recuperar un equilibrio, la seguridad de lo significado. Figuras centrales, alrededor de las cuales las imágenes cualitativas que se tienen de los símbolos se diferencian, conflictos que al resolverse alimentan un cuadro estático.

De liberar al mito de su obligación con manifestarse símbolo verificable, su diversidad se vuelve una ilustración proyectada sobre el ser, ahora a merced de imágenes latentes, sutiles. Una representación errónea de la verdad, para explicar un fenómeno, sujeta al mismo esquema que le pide resultados de un método científico aplicado. La realidad es un campo de batalla con multitud de frentes simultáneos, pero ha quedado atrapada en una red de conocimientos, del trazo causal que se sigue de los pensamientos. [El ojo es la fuerza. Convertir el inconsciente en un discurso equivale a omitir lo energético. Supone hacerse cómplice de toda la ratio occidental, que mata al arte y a la

vez el sueño.]⁴⁵ Traducción de lo fantástico -y su poder afectivo- a una mera reliquia, de la cual se hace culto pero ya no rito, que repite hasta la saciedad actos por la mera costumbre, sin extraerles fuerza gravitacional alguna. Apostar por la pérdida de lo que se sabe y avanzar desde la invención estructural, recorriendo formas no familiares, para las cuales no hay precedente alguno, que al existir alimentan la posibilidad de un (cualquier) sentido. Más adelante se ha de volver a las quimeras en su transformación hacia lo simbólico, pero se les puede ir considerando un espacio en que el sujeto puede ser borrado si se logra escapar de la repetición afirmante del culto.

De los usos que se hace del lenguaje, tomando como vehículo de sentido los significados de los que se compone, se desprende una máquina de las imágenes, un pistón con una relación recíproca al espacio de emisión y producción. La cámara se vuelve una extensión de conciencia, que encuadra y determina, *opening shot* que dicta a la percepción qué es lo que debe sentir, mas no producir. *Esta unidad está monitoreada vía satelital las 24 horas del día.* Maquinaria que al operar desde el lenguaje manifiesta una incapacidad para olvidar, que deja a la memoria en calidad de vertedero, pues lo que entra en esta ya no cuenta con una vida útil. Negativos, discos duros, cintas magnéticas, nube de información, lugares donde –correctamente digerida en un archivo- todo aquello para lo que no había imagen va a morir. Usuario final - no participe del desarrollo de la maquinaria productora de imágenes - que a sus manos llega libre de fisuras que podrían obstaculizar un propósito determinado. *Monomito.* Espectador en un extremo reactivo, testigo que la imaginación ha sido procesada y empacada, afianza una relación de dislexia que le impide articular la vida interior o las modalidades en que se produce.

[Hay personas a las que no les gusta escribir, otras que cuando lo hacen brevemente y sin dar detalles, pero a muchas de ellas les gusta fotografiar (que es, de hecho, escribir y describir), y a todos les encanta recibir fotografías. Aquí es donde entran en escena, con éxito “clamoroso” las

⁴⁵ Lyotard, Jean-Francois, *Discurso, figura*, traducción de Josep Elías y Carlota Hesse, Gustavo Gili, Barcelona, 1979, p.33

instantáneas como cartas gráficas. Al escribir a la familia o amigos, en vez de “epístolas” largas, bastaran “unas letras” con unas instantáneas. Estas cartas graficas más que compensan por la poca frecuencia, o brevedad de la correspondencia. Por eso conviene sacar copias extra de las fotos interesantes para mandarlas a la familia, amigos y conocidos.]⁴⁶ El poder recae en el ojo, que separa y niega pertenecer al mundo de las imágenes. El impacto provisto es producto de la energía *cinética* con la que se imprime, pero carece de profundidad para explorar: ausencia de lo sagrado, el deseo vuelto una superficie que expelle y jamás permite un ingreso. Síntoma que la máquina de las imágenes esta envenenada por una identidad parapetada en sus propias razones. Pasar de la superficie que proyecta a la que refleja, que solo permite la reafirmación de un patrón y sus contornos. El otro se vuelve un fantasma, del que solo se tienen instantáneas, impresiones que hablan más de quien las ejerce que aquel que las provoca. Dislexia visual, que no permite leer al otro, pues se le ha personificado y capturado. El medio de registro adquiere la condición de generar contenidos absolutos: figura que busca la estabilidad de un significado universal, explicativo.

Instantáneas. La cámara hereda las propiedades del intelecto, incluida la velocidad a la que opera, que codifica para un orden racional al que considera semejante, tal es su economía para con las palabras y gestos. La carta gráfica –y su correspondiente vehículo, ya sea la emulsión de plata o los pixeles en movimiento- tiene por destinatario alguien que comparta una universalidad de significados, los cuales sean descifrados y traducidos de la manera más eficiente. La forma y el contenido quedan definidos por la producción de efectos o consecuencias; la imagen deviene en una práctica que embiste a la objetividad. Coronar la obra por su explicación, al tiempo que se impone un límite a la posibilidad de detonar efectos no previstos.

Verosimilitud e instantaneidad son cualidades que el intelecto y la cámara se reflejan virtualmente. [A la frase de Descartes “El espíritu es una cosa que piensa” (se sobreentiende que en formas estables, puesto que en general son visibles) Bergson replicaba: “El espíritu es una cosa que

⁴⁶ Ibid.15, p.184

dura...” El estado de vigilia paradójica permitiría conciliar las dos opiniones: es nuestra duración lo que piensa, la primera producción de la conciencia sería la velocidad que le es propia durante el recorrido de su tiempo. Entendida así, la velocidad sería idea causante, idea anterior a la idea.]⁴⁷ Del fragmento aislado de la *Fenomenología* se puede intuir una mirada que se asoma por un visor fotográfico, que no descubre pero expone, que puede aislar al pensamiento de la materia; si se piensa en un movimiento contrario, la materia sería la forma en que se proyecta el pensamiento: poner al descubierto la velocidad con que el intelecto hace una impresión de lo tangible, sobrescribiéndose en ello. Emulsión de plata, electrónica y neuronas requieren de la duración de lo sensorial para poder lograr una inscripción en la memoria.

Para un método que considere a la razón la entrada para la existencia, la mano que sostiene la cámara tiene apoyo en su propio set juicios, y las consideraciones ético-estéticas que considere *interesantes*. Al señalar el riesgo de caer en una reiteración de la perspectiva que solo recorre patrones ya marcados, se deja de estar concentrado en la posibilidad de uso exclusivo para el intelecto. El negativo o sensor de la cámara son simples superficies, de dejar a la luz y su sensación a la merced de la mera reflexión intelectual, las imágenes resultan planas, mero testimonio acerca de la disposición de las formas en el espacio. *Lo otro* queda a merced de un emplazamiento teórico, que aporta el marco para que sea descifrado. De incluir al tiempo en el encuadre que se hace de la razón, se agrega la posibilidad de su duración, susceptible de afectarse, que es materia y padece de impactos que dan fe del cambio.

Desde aquí se perfila una posible salida a la aspiración que creía abarcarlo todo, un camino que se recorre no en historia pero en afectos. La realidad le sirve a manera de soporte sobre el que proyecta imágenes, andando el ciclo de dirección contraria, hasta que la vida se parece a las fotos o películas. Un círculo que se alimenta de sí mismo, que es capaz de absorber sus contradicciones y así obtener una impresión del ser con múltiples frentes. Inicio en medio de dos comprensiones: un modelo de la

⁴⁷ Virilio, Paul, *Estética de la desaparición*, traducción de Noni Benegas, Anagrama, Barcelona, 1988, p.23

mente que es autosuficiente con respecto al exterior, con quien tiene una relación de privilegio. La otra, por el contrario, intuye su posición originaria mediada por el ímpetu que la masa le imprime a la mente. La primera delata un descuido por considerar un modelo que da forma a la existencia desde el pensamiento. La segunda revela que lo constitutivo para cada quien guarda una relación íntima con lo sensorial y las afecciones que se expresan por debajo de todos los revestimientos con los que se intenta estabilizar al ser, tales como el anclaje en la historia, los lugares, recuerdos, etc.

Responder al dualismo que separa lo intrínseco de la determinación en su papel de ir perfilando lo extrínseco, alimentado lo que considere propio y ya dado. [For your enjoyment we've excised the dialog, For your protection we've installed this camera]⁴⁸ Los seres contienen sus propios accidentes, a manera de una extensión, que atestiguan los cambios, el azar, y una infinita sucesión de etapas finitas. El primero un camino vertical, en que las cosas están fincadas en las disposiciones de la razón, evitando engañarse por emociones y sensaciones. El segundo un paraje horizontal, campo visual, sonoro, táctil, de impresiones duraderas, que se hace presente al momento de la experiencia sensible. El revés que habita el cuerpo. Interconexión que aun administrándose desde una apertura focal sigue siendo la substancia que es previa a la formación de una identidad, maquinaria de hacer montajes de los que no tiene antecedente alguno: un rostro vacío lleno de expresión. Esto se puede ilustrar desde sendos movimientos de aceleración en los cuales la mente pasa por la interferencia de intensidades. Película, sensor y masa requieren de tiempo para participar de la sensación.

La salida que se dibuja en lo sensorial es puerta de entrada para perder la seguridad de la definición. *Luces y tiempos*. La razón y el lente no son una unión tautológica que se afirma la una a la otra: la cámara es también un cuerpo. [Los términos “rápido” y “lento” a menudo son aplicados al número f (*stop*) de un sistema óptico para describir su “velocidad”. Un lente con una apertura grande (y por lo

⁴⁸ “Para su disfrute el diálogo ha sido extirpado, para su seguridad se ha instalado una cámara.” *Morning New Disease*, canción interpretada por la banda estadounidense Jets to Brazil, en el disco *Orange Rhyming Dictionary*, Jade Tree – JT1038, 1998, traducción propia.

tanto un número f menor) es definido como rápido, o que tiene una gran velocidad. Un lente de menor apertura es descrito como lento. Esta terminología se deriva del uso fotográfico, donde una gran apertura permite un corto (o más rápido) tiempo de exposición para lograr (exponer) la misma cantidad de energía a una película y así permitir un objeto en rápido movimiento ser fotografiado sin que salga borroso.]⁴⁹ Existe una relación entre el soporte sensible, ya sea una película, un sensor o la piel antes de la mente, y las distintas velocidades en que la energía ahí colisiona. El número f -stop es una cantidad adimensional, que considera la posibilidad de una concentración momentánea de luz, hasta que se vuelve acción por el hecho de pasar a través de un diafragma. La apertura y su número dan cuenta de la intensidad de la luz que circula por el lente, se puede volver sobre la analogía entre cámara y mente, y la rapidez de la que se valen para diferenciar una figura. La mente y el dispositivo de captura están a merced de la sensación, emplazamiento del que surgen las cosas antes tengan nombre.

Choque de la energía residual de estos, duración que se sintetiza y que no confirma un criterio, pues se vuelve testimonio del estado de las cosas al momento de la impresión. Transferencia que va dejando su propia huella en el lenguaje, una superficie sensible, con cualidades que facilitan la recepción. Enfocar es preparar elementos ópticos y conceptuales hacia una coincidencia en la que se trace una escritura de energía, un testimonio nítido. En la idea de un número adimensional se considera que, antes de transformar la existencia material en capturas, la luz se desplaza en intercambios formativos: la materia es energía, la energía es sensación, la sensación es intensidad. Se recibe y emite, otorgando volumen a una superficie a la que se ingresa desde los sentidos.

El valor de cambio que se otorga a las verdades estáticas y vueltas uno con su propia evidencia queda inoperante una vez que se ha desarticulado un tiempo que enarbola el discurso de la técnica y la obligación de la instantaneidad. Hacerse con temporalidades que no le rinden pleitesía al progreso es encarnar -por fin- al cuerpo, que la mirada estaba encandilada con una luz símil de la

⁴⁹ Smith, Warren J., *Modern Optical Engineering*, 4th Ed., McGraw-Hill, 2008, p.184, traducción propia

razón y la relación que se va tejiendo desde un *modelo de la mente*. Cine vuelto la única descripción provechosa donde caracteres *buenos y malos* existen en calidad de siluetas delineadas por la luz de la razón, al que se entra para asignarle causa y efecto a las sensaciones, y dominarlas desde su representación. El entendimiento hace las veces de la apertura que se tiene para con el exterior, su rapidez en relación a poder parcelar en conocimientos una *terra incognita*. El insertar la sensación de rapidez o lentitud a la producción de las imágenes da como resultado el hacer visible lo que existe a ambos lados de la lente. La mente es una cosa con su propia duración, en tanto es soporte sensible cuya producción interna es modificada desde la distancia de sus propias creaciones y su recorrido en un periodo: instante en que impresión y emisión suceden. El cuerpo no es iluminado por una reflexión que lo considere distinto: revela su condición y lo susceptible que es a la energía proyectada sobre del mismo. La luz de la razón es modulada por todas esas fuerzas a las cuales se trata de dar nombre por medio de lo fantástico, y una vez que se asumen como propias su sola mención estimula la intensidad de contornos delimitados por la iluminación.

Habla –visual, textual, sonora- intoxicada, que se aísla al evitar actividad creativa alguna, que los significados son una mera simulación de verdad, en el lenguaje que sea. [Pero el espectáculo no identificable con la simple mirada, aun combinada a la escucha. Es aquello que escapa a la actividad de los hombres, a la reconsideración y a la corrección de sus obras. Es lo contrario al diálogo. Donde sea que haya una representación independiente, el espectáculo se reconstituye.]⁵⁰ La experiencia está siendo remplazada por unas cuantas impresiones, las cuales se adjudican el papel de representarla, justo la transformación del lenguaje en reliquia, condición para la que no hay vuelta tras detenerse en la contemplación que se aliena de sus procesos de creación.

Hipertrofia de conceptos, que lejos de hacer asequible la experiencia se le anticipan, definiéndola de antemano. Un hacer común enfrentado a la velocidad con que los estímulos son generados, campo

⁵⁰ Debord, Guy, *La Société du Spectacle*, Les Éditions Buchet-Chastel, Paris, 1967, ph.18, p.15, traducción propia.

visual en riesgo de homogeneizarse, que fragmenta el tiempo y lo congela. El conflicto a extraer de una máquina de la visión es una práctica de la representación universal. La cámara, lejos de la neutralidad, es el cómplice perfecto para ilustrar conceptos y unificar concepciones, capaz de cegar a los ojos y al cuerpo que tienen por huésped, negándole el rito de paso, la materialización de lo fantástico y la observación del culto.

Todos somos pantalla es equivalente a decir que todos son partícipes de un espectáculo simulado, al que se asiste en calidad de espectador. La extensión que hace la imagen es una simulación que ha pasado por un proceso de quedar aceptada como la representación correcta, al tiempo que dicha aceptación la vuelve una realidad operativa universal. [El público es un cuerpo, más numeroso que todos los pueblos juntos, pero este cuerpo nunca puede ser un modelo. En efecto, no puede tener un solo representante, ya que él mismo es una abstracción. Sin embargo, cuando la época es desapasionada, reflexiva y destructora de todo lo concreto, el público viene a ser el que lo cubre todo. Pero esta relación es una vez más justamente la expresión que señala que el individuo es entregado a sí mismo.]⁵¹ Universalidad que aplanan, pues no considera extremidades, frentes o reverses, transitar por espacios y estados anímicos, entes finitos y vulnerables proyectados a rellenar una estadística, donde los datos arrojados por la tele-presencia dictan que las cosas son como se ven o se escuchan⁵². Hospedar una mirada pública, que dictamina según sus propios intereses, los cuales acaban convertidos en algo más grande que el público que los enuncia, que construye su propia individualidad por imitación.

Es en este *hacer* que el arte y las prótesis metafóricas se contraponen en sus posibilidades: un registro objetivo que sea en absoluto confiable, o que lo representado tenga a su disposición el esparcirse de manera gradual en un *gesto*. En cualquiera de estas dos vías, es la tecnología la que

⁵¹ Kierkegaard, Soren, *La época presente*, traducción de Manfred Svensson, Trotta, Madrid, 2012, p.68

⁵² “Cuando se trata de la presencia de personas en lugar de objetos, experimentamos una diferencia crucial entre aquello cuyo contacto se obtiene a través de nuestros sentidos a distancia, ya sea la audición, la visión, etc. y la presencia a cuerpo completo que literalmente se encuentra al alcance de la mano.” Dreyfus, Hubert, *On the Internet*, Routledge, London, 2001, p.68, traducción propia.

media la experiencia humana. Tecnología que hace imposible el olvido como condición necesaria para la experiencia, pues el consumidor siempre llega mediado. La producción que ha pasado por la tecnología no es libre de su propia carga de finalidades: la profusión de detalles, el poder comunicarla *en directo*, incorporarla a un torrente de información que se pierde y solo ha de llegar a un público especializado. Sin importar la ruta elegida, la del arte, información o entretenimiento, la obra es también pantalla.

Obra extendida y su capacidad de causar una impresión en el espectador, que confirma que no es un producto inerte –calificativo que usa Hegel al hacer énfasis en la necesidad de otorgar un papel a un significante, sin el cual las cosas no logran trascendencia alguna- pero potencia viva. Traducir las experiencias, decantarlas en productos que le han de sobrevivir, no en piezas materiales o de información, pero en sensaciones latentes, listas a ser transmitidas. De sustituir a un producto por la palabra ser, este se queda aislado, preso de sus propias construcciones. [La obra de arte requiere testigos porque avanza con su *imago* en una profundidad del tiempo de la materia que es también la nuestra, que comparte la duración que desaparece automáticamente debido a la innovación de la instantaneidad fotográfica, pues si la imagen instantánea pretende la exactitud científica de los detalles, la detención sobre la imagen, o mejor, la detención del tiempo de la imagen de la instantánea falsifica invariablemente la temporalidad sensible del testigo, ese tiempo que es el movimiento de una cosa creada.]⁵³

La interfaz expande el campo de visión lo suficiente para poder contemplar distintos modos de operar sobre el tiempo: apuntar a la producción de una totalidad contenida, enfrentada a un hacer mecánico. Si la obra –cualquiera- se podía llegar a intuir como una arista desde la cual salirse del tiempo, ahora se comparte una duración a la cual se posee, que se reflexiona a manera de tiempo significado. Contexto, autor, técnica, fichas de información, bases de datos y preocupaciones estilísticas, que de simples auxiliares en la experiencia estética toman un papel determinante del

⁵³ *Ibid.*9, p.11

contenido de la obra, factura ligada a la identidad que requiere de un público-testigo donde verse reflejado y legitimado. La interrogante surge de un espectador con una temporalidad expuesta desde la precisión científica que ni siquiera le es propia, usuario final, de tiempo deformado, hasta adoptar una postura en la cual aparece inmune. Confeccionar imágenes inmortales, lo opuesto a lo efímero de la sensación, con *dioses* que han huido y solo queda un intento por la explicación historiográfica o psicológica de aquello que se le escapa y confunde a la razón⁵⁴. Detener las cosas para explicarlas es obstaculizar su despliegue energético, justo como la operación de asignar significados a las palabras o identidades a los seres. La producción de objetos de conocimiento es un ejercicio en el que las representaciones destierran lo indescriptible, siendo este el mayor triunfo de un mundo configurado en la secularidad de la ciencia y fincado por y desde la tecnología.

Estado de la materia expandido, pero que pierde en profundidad operativa. Significar desde la función del usuario, que sometido a distintos estímulos deriva una conciencia, la cual se va adaptando a su propio ritmo, y crea un esquema de acción-reacción propio. El hacer común que sigue del ejercicio de dicha conciencia se fundamenta en la memoria que haga de las impresiones y el orden asignado. Esquema de pensamiento que va llenando vacíos de información hasta que se hace operativa una lógica de la percepción, que modula el tempo de un ritmo con el que se percibe la naturaleza.

Al ganar instantaneidad a la reproducción fotográfica se le asignan valores de verdad que ya antes se habían hecho propios a la razón en capacidad de hacer sus propias reflexiones. Si puede representarse entonces existe. [Del mismo modo, la fotografía, cumpliendo las suposiciones de Descartes, para muchos había sido un arte en el que «el espíritu», al interpretar los resultados,

⁵⁴ “Tanto en las ciencias históricas como en las ciencias de la naturaleza, el método tiene como meta representar aquello que es constante y convertir la historia en un objeto. La historia sólo puede tornarse objetiva si es pasada. Aquello que es constante en el pasado, aquello que permite que la explicación histórica reúna lo único y lo múltiple, es aquello que siempre ha sido ya, lo comparable.” Heidegger, Martin, *La época de la Imagen del Mundo* (1938), en *Caminos del bosque*, traducción de Helena Cortés y Arturo Leyte, Alianza, Madrid, 1995, p.68-69

dominaba a la mecánica, según la tradición de la razón instrumental.]⁵⁵ Medios que se vuelven un fin, negativo en componentes desplazado para un mostrar en positivo. Dominación que se extiende sobre todo lo que sale a cuadro, que acaba haciendo un inventario acerca de lo que hay que atesorar y conservar, ir confeccionando un obituario donde valores -y no experiencias- queden inmortalizados.⁵⁶ Atrapar el mundo por las características distintivas a la mente, volverlo información, cuerpo-objeto. Lógica de una percepción sojuzgada por lo que se ha construido en torno a su alrededor. Discurso que a través de la imparcialidad del lente hace suya la bandera del progreso. Definición, identidad, orden; absurdos que palidecen ante la experiencia. [*When I first read the dictionary, I thought it was a long poem about everything.*]⁵⁷

Ver mejor, observarse en lo retratado, y que el espectador se pierda al interior de una mirada pública. Una noción generalizada, la cual va haciendo práctica del modo en que se ve. Controlar la máquina que es cada quien para equipararse de manera referencial con los otros. Los sentidos no únicamente son la llegada al exterior, también expresan una suerte de *status* interno; tránsito de imágenes que al lograr equilibrio es negado. Manifestación de un imaginario, a su vez extensión de una realidad, que al perderse contribuye al desbalance entre *tekne* (saber-cómo) y *poiein* (hacer).

La simbiosis entre usuario y dispositivo se alimenta de la certeza de experiencias previamente catalogadas, afirmadas aun cuando se les niegue, pues ya forman parte de una cadena de significación. La fuerza sin forma que originalmente habita el inconsciente de cada quien se diluye en lo colectivo, vuelto un elemento fundacional de un género cinematográfico, vanguardias, ciclos temáticos, pago por evento, *video-on-demand*. Infinidad de gestos, que lejos de manifestar su diferencia terminan comprimidas en consumo. Saber qué resortes hay que pulsar para que el

⁵⁵ Ibid.9, p.35

⁵⁶ "Al enseñarnos un nuevo código visual, las fotografías alteran y amplían nuestras nociones de lo que merece la pena mirar y de lo que tenemos derecho a observar. Son una gramática y, sobre todo, una ética de la visión. Por último, el resultado más imponente del empeño fotográfico es darnos la impresión que podemos contener el mundo entero en la cabeza, como una antología de imágenes.", *ibid.*19, p.17

⁵⁷ "La primera vez que leí un diccionario pensé que era un largo poema acerca de todo.", Wright, Steven, / *Have A Pony*, Warner Bros. Records – 92 53354, 1985, traducción propia.

observador responda desde lo sensorial, y desde ahí ir generando los presupuestos sobre lo que hay que mirar.

Dotar a la imagen de espacio para que la energía pueda correr, no hacia la seguridad de lo conceptual, abrir una brecha en dirección contraria, en que se afirme la incertidumbre de la sensación. Estas dos cualidades no son excluyentes la una de la otra, tal y como podría parecer si se contrastan dos palabras que de estas derivan, tecnología y poesía⁵⁸. De optar por la ilustración informativa, tal y como lo hace un diccionario, solo quedaría un puñado de palabras que se hacen legítimas en el ejercicio de su volumen, útil por su proximidad a la superficie. Sean estos los significados provistos por la mirada pública.

El proceso de significación cesa de tener cualquier impulso creativo, en que el asombro y la crisis provocada por la experiencia límite –al lenguaje, los sentidos, la identidad, la razón- se reduce en toda una visión de mundo que ha pasado por el tamiz de la comprobación y el método. La tecnología toma un papel preminente, *tekne* para cuyas explicaciones no hay límite, que por método excluye una falibilidad en potencia, que dejaría a los usuarios a la deriva. El hacer verso es pulverizar el uso generalizado, junto con los resultados que de antemano ya se tenían previstos. Todo lo que se le escape al diccionario, que aun por carecer de un término que lo identifique y aisle no exista.⁵⁹ La obra trae en potencia todos los accidentes que le son propios, variación cuyo

⁵⁸ poético adj. Abr. poeta. 1. De algo relacionado a la poesía: obras poéticas. 2. Tener una cualidad o estilo característico de la poesía: lenguaje poético. 3. Apto como un tema para la poesía: una novela poética. 4. De, relacionado a, o propio del poeta: percepción poética. 5. Característica de la imaginería romántica: “La visión de Turner del arcoíris... era poética, y él lo sabía” (Lawrence Gowing). — s. La teoría o practica de escribir poesía; poética. **del Latin *poëticus*, del Griego *poiētikos*, inventivo, de *poiein*, hacer.**

tecnología n. pl. tecnologías. Abr. tec. 1. a. La aplicación de una ciencia, especialmente con objetivos industriales o comerciales. b. El método científico y material usado para alcanzar un objetivo industrial o comercial. 2. Antropología. El cuerpo de conocimientos disponible a una civilización que se encuentra en uso sus propios medios, practicando artes y habilidades manuales, y extrayendo y recolectando materiales. **del Griego *tekhnologiā*, el tratamiento sistematico de un arte u oficio: *tekhne*, habilidad.** Soukhanov, Anne H. ed. Et all, *poetic, technology* en *The American Heritage Dictionary of the English Language*, quinta edición, 2015, p.5593, 7318, traducción y resaltados propios.

⁵⁹ Si, según Aristóteles, no hay ciencia del accidente, el navío designa, de cara a lo que adviene, otra potencia: la de lo inexplorado del desfallecimiento del saber técnico; una poética de lo errante, de lo inesperado, del naufragio que antes de él no existía... y al lado, justamente al lado, pasajero clandestino, la

propósito es romper con la seguridad del significado. Lo poético aporta el movimiento a los seres, dándoles la potencia de la sensación y que hace a la experiencia partícipe de un juego de transferencias y préstamos.

De ir por la ruta marcada por esta palabra, se puede hablar de una facultad para poder representar las imágenes en calidad de acicates al impulso creativo, no comprometidas con fundamento alguno. Regresar al acto definir, que al momento de exponer con claridad y exactitud las características genéricas y diferenciales de *un algo* queda el remanente de la impresión generada. En este caso es la capacidad de los instrumentos –mediando sensaciones o siendo extensiones metafóricas, como el micrófono o la cámara- para presentar con nitidez o falsear. Imaginario que le da la mano a lo sensorial, y logra hacerse del frente y su revés: *nonsense*, sinsentido. Todo regresa a ser soportado desde la visión. Experimentar ojos o memoria como si de campos se tratara, ya no regidos por la mano que administra un lente, eventos a los cuales se arriba a través de una herramienta no lineal. Software, entrada a lo que se ve desde el hardware: *WYSIWYG*⁶⁰.

La verdad –se afirma- se encuentra fundada en la evidencia de imágenes alojadas en mentes huéspedes. [Si tuviera que resumir esta idea en una única fórmula, ésta sería la siguiente: el conocimiento ha de considerarse como la correcta representación de una realidad independiente. En su forma original, veía el conocimiento como la imagen interna de una realidad externa.*]⁶¹ Generar un vínculo para resolver un dualismo mediante una representación para el sujeto, su interior y exterior. Solución al adoptar un imaginario ofrecido, ya dado, alrededor del cual se conforma un todo, siendo dependiente. Reflexión que no deja de rotar alrededor del conocimiento, que ancla a la

locura —nafragio interiorizado de la razón, de la que el agua, el fluido, permanecerán en el curso de los siglos siendo los símbolos utópicos”., *ibid.*9, p.42

⁶⁰ Acrónimo que significa *what you see is what you get* (lo que ves es lo que obtienes), se aplica a programas informáticos con fines específicos, tales como el procesamiento de texto o la edición de medios audio visuales. La disposición en pantalla del contenido en estos programas corresponde de manera cercana a su apariencia como productos finales; lo que se ve en pantalla es lo que se obtiene al reproducirse.

⁶¹ Taylor, Charles, *Argumentos filosóficos*, traducción de Fina Birulés Beltrán, Paidós, Barcelona, 1997, p.21.

*Taylor cita un fragmento en la correspondencia de Descartes a Gibieuf en el que declara que “puede tener un conocimiento de lo que está fuera de mí, a través de las ideas que tengo en mí”.

substancia en generalidades. Tele-dicción, distancia que se impone a la manera en que busca lo común. Tele-visión que ve la existencia de manera independiente. Laberinto de proyecciones, sin cabida para una consideración orgánica, de un todo interconectado. Rapidez que aplanan los emplazamientos para volverlos un no-lugar de superficies reflejantes, siempre virtuales, para la que no hay entradas ni salidas, pues todo tiene el mismo nivel. Inscripción de la luz, fotones que representan una radiación cuya energía es proporcional a su frecuencia, pero que carecen de masa. Ejecución que se sobrepone a la escenografía representada, cuya verdad es proporcional a la extensión de su aceptación. [La contemporaneidad con personas reales, cuando cada una de ellas es algo, en un instante real y una situación real, fortalece al individuo. Pero la existencia de un público no crea ni una situación ni una comunidad. El individuo que lee no es un público. Pero poco a poco más individuos leen, quizás finalmente todos. Pero esto no es contemporaneidad. Un público puede tardar días o años en reunirse; pero una vez reunido, no por eso llega realmente a existir.]⁶²

La crisis de la representación compete no solo a aquel que sostiene la cámara y enfoca desde la misma, también a la escala de intensidades que codifican fenómenos como si de dioses se tratara: *la situación*, final de cualquier explicación y control posible. La realidad operativa es aquella que ocurre en el momento, que se hace presente por la sincronización entre espacio, materia y la percepción de cada quien, con el riesgo de un potencial en acto nulificado por someterse a una mirada pública, puesto que no es una abstracción que hay en la mente, sino el cuerpo sujeto a los vaivenes de la materia. Este *modo de ver* aplanan dicho cuerpo, en conformidad con un *set* de ideas y valores aceptados de manera general. A la espera de confirmar relaciones se anula la simultaneidad entre seres y cosas, ampliando el desfase que antes era el campo propicio para un (cualquier) acontecimiento. *Audiencia de prueba*. La lógica de la percepción anula la mirada del individuo, pues lo que existe al exterior le llega mediado, una generalidad a la que debe someter su propia experiencia. Traducción que se supone natural, puesto que la materia es pantalla, y su proximidad al

⁶² *ibid.* 51, p.68

espectador es la manera en que este aporta sentido. Congelar en favor de especular, soslayando la sensación de una impresión latente, que da fe del contenedor que la genera, para volverse inmutable, de la que se solo se pueden tener certezas, aun sin conocerla, cuando es necesario para una escritura de luz un tiempo de exposición y así consolidarse en un positivo.

La máquina de las imágenes es apocalíptica, posee un proceso que siempre apunta a lo definitorio. Documento ya no mediado por un ánimo de ver, postrado en una tele-presencia involuntaria, situación de la que se está preso. Tecnología que no está limitada a los usos del hardware, sino también a la adopción de un punto de vista provisto de su propia nivelación sensorial. Lo que se obtiene ha de corresponder a lo que se ve, dar preferencia al saber y no la creación de sentidos. Relaciones orgánicas, fenómenos aislados pero que al mismo tiempo forman parte de un todo, una experiencia que las re-produce de manera constante. La vida *moderna* es un mar de imágenes⁶³ en el que es imposible navegar o naufragar: tal es la eficacia de un catálogo de arquetipos que bien pueden pasar por adjetivos, verbos o sustantivos.

Se crea una instancia de la experiencia que es guiada desde una idea: la verdad, que ha de ser asequible vía la tele-presencia, y así mantener a salvo a la subjetividad de un posible naufragio en la materia. Justo como existen esquemas de pensamiento, también los hay de significación. La distorsión temporal del espectador no solo incluye lo que aparece frente a sus ojos, acaba por engullir sus sentidos, al extremo de ya no requerirlos. Logística de la percepción instrumental, una máquina de producción de sonámbulos que toma ventaja de todo los recursos posibles de la materia vuelta representación. Substancia que secuestra los sueños, en que la conciencia esté a merced de los impulsos, pues en estos no se sigue un *script* sobre el cual ejercer control.

⁶³ “La vida moderna es un mar de imágenes. Nuestros ojos son inundados por cuadros brillantes y racimos de texto que nos apantallan desde toda dirección. El cerebro, sobre estimulado, tiene que adaptarse y procesar rápidamente el bombardeo de un remolino de datos inconexos. La cultura en el mundo desarrollado ahora es mayormente definida por medios masivos totalmente intrusivos y dispositivos electrónicos personales servilmente monitoreados.”, Paglia, Camille, *Glittering Images, A Journey Through Art From Egypt to Star Wars*, Pantheon Books, New York, 2012, p.6, traducción propia.

Un primer movimiento de la imaginación, que pone a cuadro el momento en que la audiencia se hace sensible al mundo. [Volviendo a su esencia (técnica, científica), bajo apariencia de objetividad, se destaca de un arte que simula y rompe con una capacidad de percepción sensible que, en el cine-espectáculo, todavía dependía del grado, de la naturaleza, del valor, de las experiencias artísticas del pasado, de la memoria y de la imaginación de los espectadores.]⁶⁴ Saldar la deuda que se tiene con la evidencia, de un mundo de imágenes localizables, de limitarlas a relaciones causales.

II.

It's too bad when genre falls prey to its fans.

It's degrading to subject us to boring test-group demands.⁶⁵

De liberar la experiencia y recepción de obedecer a la mirada pública se alienta la posibilidad de otra existencia. La prisión en la que se encuentra el ser es más pronunciada en tanto no se ve, pues es la puesta en operación de un modelo de la mente que funciona en el mismo sentido de un caja negra con su respectivo obturador. Ilusiones que se han olvidado que lo son.

A lo largo de este acto se ha hablado de quimeras, tanto estáticas como en movimiento, y su relación con aquel que produce y consume, siendo esto último el proceso por el cual surge un lenguaje con elementos y propósitos plenamente organizados. Al ampliar la *superficie de contacto*, el sujeto que se asoma por el visor de la cámara queda revelado; él también es tiempo y masa. Praxis y simple oposición hacia la tecnología –la denuncia a los cuerpos doblados sobre rectángulos resplandecientes, el mundo transgredido en su tránsito por una cámara obscura, que lo proyecta de cabeza-, a su vez da paso a una unidad creativa, cuya sensibilidad no apuesta por la mente, está atenta al campo de las sensaciones, al plano de los acontecimientos.

Si este texto está cruzado por una serie de *usos sugeridos* –el manual para hacer fotografías interesantes, el texto científico que anuncia las bondades de estudiar el movimiento, el boletín de

⁶⁴ Ibid.9, p.69

⁶⁵ Ibid. 14

prensa que anuncia las ventajas de la videocámara con la cual ejercer la voluntad sobre objetos a los que se captura-, y los pros y contras de que todo esté fincado en un sistema de representación, tal vez sea oportuno hacer espacio para un acto mínimo. [En un hermoso día en Central Park en el año de 1962, una fotógrafa y un niño se encuentran cara a cara. Pertrechados con miradas penetrantes pero con armas relativamente inofensivas (una granada de juguete hecha de plástico y una cámara fotográfica) llegan a una tregua momentánea de insoportable intensidad.]⁶⁶ Un acto mínimo, pues esta investigación no versa sobre obra y autor (*Diane Arbus, Child with a toy hand grenade in Central Park, N.Y.C., 1962.*), sino en lo que se revela de asomarse a la hoja de contacto de dicha foto. Por el contrario a la pieza elegida y montada, *una hoja de contacto*⁶⁷ contiene la sucesión de *tomas* tal cual se fueron dando en los ojos del fotógrafo. Lo estático de la foto tiene un origen localizable en encuadres que delatan un movimiento.

Por azares del montaje y continuidad se puede traer a la memoria la secuencia del movimiento animal de Muybridge, en sus presupuestos para con la correcta representación en que espacio y sujeto han sido debidamente escalados, que recuerda a la sucesión de negativos impresos en orden en un papel. Al desnudar la obra mediante la evidencia que se asoma en el recorrido que hicieron los ojos de la fotógrafa el lector llena los espacios que faltan –los márgenes entre las imágenes- con la referencia que le brinda su propio cuerpo, vehículo en el cual va generando una geografía interior.

⁶⁶ Metropolitan Museum of Art (New York, N.Y.), *The Metropolitan Museum of Art Guía Spanish / Español*, The Metropolitan Museum of Art, New York, Ediciones El Viso, Madrid, 2012, p.446

⁶⁷ Arbus, Diane, *Diane Arbus: Revelations*, Random House, New York, 2003, p. 164



Ilustración II, "Hoja de Contacto #1341 de *Child with a toy hand grenade in Central Park, N.Y.C., 1962*. La imagen que Diane imprimió (#10) está en la parte superior izquierda.", Arbus, Diane, *Diane Arbus: Revelations*, Random House, New York, 2003, p. 16

[Cuando el estudiante ha anotado cuidadosamente las fases consecutivas de algún acto progresivo en movimiento, hará bien en dejar del lado el libro y buscar su propia impresión del movimiento del mismo animal. Por este proceso de estudio él ha de reconocer incuestionablemente las diferencias

entre su propia educada impresión de cualquiera de los andares analizados –especialmente los del trote y el galope- y la interpretación dada a ellos por alguien cuyo juicio esté fundado en la tradición o la observación sin ayuda; y él ha de ser convencido por los hechos concretos que la locomoción animal puede ser idealmente reproducida sin ofensa a los cánones del Arte o sacrificando la verdad de la Naturaleza.]⁶⁸

Correr hacia la experiencia para actualizar la idea, reconocer sin dejarse engañar por el organismo, pues este ya trae consigo una carga de conocimientos previos, un fenómeno del movimiento sometido a su voluntad. Llegar a los hechos descritos a semejanza de lo verdadero, en beneficio del arte, o la naturaleza traducida a conocimientos. Los movimientos en la hoja de contacto de Arbus podrían pasar por un filtro similar, del cual concluir que lo retratado corresponde en simpleza a una verdad natural, en la cual se verifican orden y proporciones.

Aun cuando la pieza final podría sugerir la afirmación de un criterio por parte de aquel que sostiene la cámara, la serie de imágenes no solo revelan los distintos encuadres a los cuales se sometió al retratado: desnudar el proceso creativo permite asomarse a un evento visual en que la pieza seleccionada es resultado de un choque entre tiempo y sensaciones. De la inclusión de este acto mínimo, pues ni obra o artista alcanzan a ser experimentados desde una sencilla sucesión de palabras, se obtiene un perfil que no está circunscrito a una serie de elementos de conocimiento, o que desde la obra se intente dar con la sensación provocada por una experiencia límite, desde la cual se da nombre a un (cualquier) mito.

Tregua momentánea en la cual el lente queda mediando dos fuerzas, cada una al extremo de un mismo evento visual, cada uno de los dos lados reflejando al otro. Bandos peleando una guerra sorda, atrincherados en el lado del espejo que guía al obturador, que dejarse capturar es quedar a la disposición de una mirada, que dictamina y ejerce valores en detrimento de lo que se objetiva. No ahondar en la pericia o el ojo de la fotógrafa, o de la espontaneidad del modelo; el recorrido por la

⁶⁸ Ibid.27, p. 7, traducción propia

hoja de contacto revela dos personas que están exponiendo fuerzas que gravitan, se atraen y repelen. Se puede argumentar que la impresión final (parte superior izquierda) responde a un criterio estético, y que solo fue cuestión de seleccionar lo que se *adecuara* a dicha idea para dar substancia a la obra. Pero esta aseveración pasa por encima del acto en el que ambos seres se encontraron con una cámara de por medio, y la sensibilidad receptiva a un acontecimiento. [Ahora bien, toda foto digna del nombre “fantasía” debe efectivamente ser ante todo producto de la imaginación y narrar algo, ya sea cómico, dramático o lo que a uno se le ocurra. Al interpretar tal narración, hay que evitar escenas complicadas: cuanto más sencillas, mejor.]⁶⁹ Arbitrariedad que se sufre una vez se cumple con la condición para tener un nombre digno, adecuado. El manual de usuario refiere a la fantasía, pero desde sus propias razones es imposible que tras esa palabra pueda existir cualquier imagen. Pasar por el filtro que es el objetivo fotográfico y adecuarse a un entendimiento generalizado, parcial al criterio que ejerce un significante sobre el significado.

Este primer acto supone que existe una salida para la razón vuelta cámara, y que para entrar en lo que se le escapa hay que tener en consideración las acciones, participantes y medios de captura. La derrota provista por la instantaneidad fotográfica no tiene que ver con los usos de la tecnología. Simulación, espectáculo. La velocidad con que un mundo de imágenes es traducido a hechos queda obviada al problematizar la frágil condición de verdad que impone. En el tercer acto se ha de regresar sobre la obra de Diane Arbus, y un cuestionamiento sobre cómo una recepción generada puede volverse un método de significación de la experiencia. La hoja de contacto anuncia que la cámara se mueve, lo mismo que las imágenes que circulan a través de esta. Si la aspiración de la cronofotografía es hacer un estudio del movimiento, encontrar un primer impulso coronado en una acción, la hoja de contacto de Arbus puede leerse desde un tiempo diferido, *en que el gesto se sale del papel*.

⁶⁹ Ibid.15, p.159

[Su valor consiste, no como fotografías individuales realizadas en un instantes particulares en el desempeño de algún acto muscular – que cualquiera con una cámara en la mano podría hacer igualmente bien- sino como una serie de fases, demostrando los varios cambios que tienen lugar en la disposición de las extremidades y el cuerpo durante la evolución de un acto en movimiento desde su inepción a su compleción.]⁷⁰ Servir paradójico, pues la investigación de Muybridge es partícipe de los usos que la ciencia le asigna a la fotografía. De salvar la distancia entre los afanes por hacer un registro del movimiento y una tarde en cualquier lugar se puede caer en cuenta que no es en el uso de una prótesis que permite a los ojos asomarse al movimiento, pero que ambas acciones producen registros. No el gato asustado de Muybridge, o la mirada de Arbus sobre de un niño, mucho menos que el primero tenga la intención de generar un conocimiento científico, o que la segunda sea un mapa en el cual se explora lo que habita al fondo de la sociedad norteamericana de la segunda mitad del siglo XX. Estas generalidades de uso (el discurso del arte o de la ciencia), quedan inoperantes al intuir los cambios por los que pasan los cuerpos, en la simple acción de sostener una cámara y retratarlos.

Los contextos que habitan al exterior de lo estático funcionan de manera análoga a los que se observan al interior de una secuencia, alimentando los motores de la máquina de las imágenes con estímulos sensoriales, siendo la información uno de estos. Establecer motivos, hechos que se desatan por interferencias varias, cada una de estas una imagen en sí: un objeto, un personaje, un *setting*. Servir a los propósitos de una historia, que a su vez tiene obligación de adecuarse a lo que se espera respecto a la misma. De pensar en la sensación y sus efectos esta se vuelve un puerto de llegada, confirmarla por lo que observa a su exterior. Esa es la seguridad que debe ser cuestionada. Este primer acto no solo tiene por objetivo el hacer un símil entre cámara y razón al tiempo que se va de la fotografía al cine; una vez que se han determinado los procedimientos por los que una

⁷⁰ Muybridge, Eadweard, *The Human Figure in Motion... An Electro-Photographic Investigation of Consecutive Phases of Muscular Actions*, Chapman and Hall, London, 1907, p.9, traducción propia.

maquinaria factura conceptos, lo que se había traducido como un hecho ha de sentar las bases para romperlo.

Ya que lo sensorial se ha procesado y vuelto bloques de información y sus características *elementos conocidos*, se hacen reglas y definiciones. Lo que es arte queda opuesto al entretenimiento, el drama a la comedia, *fiction and nonfiction*. Estas categorías se han vuelto experiencias, ubicar la ausencia o presencia de elementos recurrentes, alrededor de la cual se ha construido una visión de mundo.

Road movie, género cinematográfico que describe las aventuras de un individuo y/o grupo quienes dejan su lugar de residencia y viajan de aquí para allá, a menudo para cambiar de sus vidas presentes⁷¹. Acciones y eventos inusuales en contradicción a la repetición de todos los días, hacer de la novedad una propiedad a la cual se llega desde la reinención de escenarios previamente establecidos, que lo que sucede a cuadro es un reflejo de los cambios internos de la persona. Experiencia que termina por ser educativa, de la que hay fe material en forma de un camino recorrido en metraje de cinta o kilómetros sobre un mapa. *Ser mejor persona, ser libre*.

Aprehensión visual que asume de inicio un *set* de creencias y razonamientos, en pos de una solución adecuada que sirva de reflejo al orden impuesto. De la misma manera en que los conceptos se anteponen a la experiencia, los géneros surgen del uso de un lenguaje visual sujeto a una red de conocimiento que se antepone a las imágenes, que se ciñen a una estructura de lo-que-ya-se-sabe. Rito de pasaje cuyos partícipes se apropian de un nuevo rol, de un ente en transición, una crisis respecto a un contexto al cual incorporarse⁷². Una convención que se re-inventa desde elementos a los que dota de un matiz simbólico. Esta simple fórmula ha de repasarse en el tercer acto y es útil

⁷¹ Según la definición de Marcel Danesi en *Dictionary of Media and Communications*, M.E. Sharpe Inc., New York, 2009, p.256, traducción propia.

⁷² "En cuestiones de religión hoy existe un fuerte impulso enfocado a la privatización acerca de lo que es verdadero o falso, justo o erróneo. La tradición, o "la voluntad de la sociedad" dejan de importar si se comparan a lo genuino de las creencias y la sinceridad de acción de los individuos. Así, la libertad se demanda desde la relación con los ritos de paso. Las alternativas son lícitas.", Pickering, W. S. F., *The Persistence of Rites of Passage: Towards an Explanation*, en *The British Journal of Sociology*, , Vol. 25, No. 1, Wiley, London, 1974, p.75, traducción propia.

tener a la mano elementos desde los cuales hacer diferencia, en lo que el texto hace camino. El paso siguiente es poder ubicar los usos que se le dan a dichos elementos, que aun sin nombrar Absolutos, la práctica por dar con unidades de significado se vale de cualquier elemento para poder extenderse, tengan estos que pasar por la cámara o pertenecer al ojo que se asoma por esta.

El seguir una trayectoria de conocimiento implica la sujeción a sus alcances, como si de un motor a gasolina se tratara. Distancias finitas, coordenadas fijas en un mapa. La definición describe los elementos, la disposición de los mismos y las acciones que se realizan. Al participar de un lenguaje se tiene la condición de posibilidad de extenderse por encima de los límites del mismo: un mensaje visual tiene una recepción más amplia que aquel que esta mediado por palabras y su codificación mediante un idioma. Aun así, este no ha de librarse de la sujeción a una taxonomía; hacer una propiedad que es reflejo de un aspecto del objeto representado, autenticado en una red de conocimiento. En este caso, la sola existencia de un lenguaje de las imágenes es confirmar que este se vale de una continuidad de invención y convención, revelando su percepción en la audiencia⁷³.

[Atado en todo sentido a lugares, sufrimientos, ancestros, amigos, amores, eventos, lenguajes, recuerdos, a todo tipo de cosas que obviamente no soy. Todo lo que me une al mundo, todos los enlaces que me constituyen, todas las fuerzas que me componen no forman una identidad, algo que se pueda esgrimir, sino una existencia singular, compartida y vivida, de la cual – en ciertos tiempos y lugares- emerge el ser que dice “Yo”. Nuestro sentimiento de inconsistencia simplemente es la consecuencia de nuestra ingenua creencia en la permanencia del ser y la poca importancia que concedemos a lo que nos hace ser lo vamos siendo.]⁷⁴

⁷³ “En cualquier forma de arte o medio, las convenciones son técnicas estilísticas o vehículos narrativos típicos (pero no necesariamente únicos de) determinadas tradiciones de género. Partículas de diálogo, estructuras o estilos musicales y patrones de puesta en escena son todos aspectos de las películas que, al repetirse de película en película dentro de un género, quedan establecidos como convenciones. (...) Las convenciones funcionan como un acuerdo implícito entre realizadores y consumidores para aceptar ciertas artificialidades, las cuales funcionan en contextos específicos.” Grant, Barry Keith, *Film Genre: From Iconography to Ideology*, London, 2007, p.10, traducción propia.

⁷⁴ Anónimo, (Comité Invisible), *L'insurrection Qui Vient*, La fabrique, Paris, 2007, p. 15-16, traducción propia.

Las cosas son susceptibles al impacto, y es la proyección sobre del cuerpo humano que perfila el contenido recurrente de sus creaciones mentales. Existencia heterogénea, paradoja de una serie discontinua a los ojos de un espectador arrojado a un tiempo y espacio específicos, de la cual va derivando su propio sistema operativo. Encuentros, que van tejiendo una red de relaciones continuas o trucas, hasta el riesgo de razonarse doctrina. Convención estructural, afianzada en una recepción: una película ha de contener una unidad dramática con su conflicto y resolución. La vida es como una película. Invención, al distribuir los elementos de modo que aparezcan nuevos: el camino como escenografía, cuya condición cambiante sea un reflejo sobre la unidad dramática que son los personajes. Audiencia que hace suyos estos dos elementos, para cuidar de su orden o para romperlo, que durante la proyección se olvida de sí pero no las sensaciones de las cuales afianza su identificación con los personajes en pantalla.

En este primer acto se han dado cita distintas reflexiones y ópticas al momento de asomarse a la cámara. El modelo de la mente y su relación al exterior hacen patente la diversidad y potencia de acciones, ya sea que se ciñan al concepto, o que la sensibilidad este atenta al exterior. Los elementos visuales y la mirada con que son tratados delatan una *voluntad por sentir*, susceptible a modificar su trayectoria, desafiando la Idea –y correspondiente fotograma- que ya hubiera convertido en una práctica. Algo que no es exclusivo de aquello que se mira con los ojos; basta con dar un repaso a los componentes de los que se vale el acto de creación para constatar la fuerza con que las sensaciones se imprimen en el espectador. La obra requiere de testigos al tiempo que es evidencia de una relación de interés, conspiración, complicidad y amistad: origen del que sale proyectado el *ser*.

Piedras y muros, puntos en los que se agazapan figuras, la arcilla que ya es color, características que se revelan en fragmentos producidos al modificar las cosas. *En el principio fue la palabra, osados versos que la musa inspira*. [Hay un momento en que nada hay, después un momento en que los

signos se multiplican]⁷⁵. Dar existencia por el mero modular de la acción, al momento de expresar singularidades. La oportunidad que lo sensorial sea plataforma de despegue depende de soltar amarras a lastres que son los simples propósitos por replicar lo que habita la mente. Los elementos a cuadro tienen la generosidad suficiente para ser la traducción a objetos de la visión, y al mismo tiempo pueden romper con una relación de proporción e identidad, para devenir acontecimiento en un campo visual. [Un texto carece de profundidad sensible, no os movéis ante él, ni dentro, para que cumpla los acordes; si lo hacéis es por metáfora. Pero, lo sensible, el mundo forestal, parece justamente lo referencial absoluto de todos los análogos; nos movemos, entonces, buscando la composición, constituyendo el espacio del cuadro, respaldados por la extensión plástica a lo largo de la cual el ojo, la cabeza y el cuerpo se desplazan, se bañan, oscilando como en una tina de mercurio.]⁷⁶ La tecnología verifica su grado de efectividad con relación al discurso del progreso en boga, pero a esto se puede argumentar que tanto discurso como dispositivo son creaciones en las cuales están contenidos los sueños y deseos del hombre. Este, en su papel de operador, es quien propicia su uso como una interfaz que generaliza, pero también hace de las sensaciones un vehículo por el cual se llega a la característica determinante de las cosas, y poder así responder a la pregunta por su ser.

Esto tiene un efecto sobre las posibilidades de hacer común el acto de creación, el emplazamiento por el que opta cada quien en el día a día, campo de batalla para la reflexión y sus presupuestos acerca de una finalidad son presentes. Facilitar la circulación de imágenes mentales y su inserción en el imaginario y jugar a favor de hacer vasos comunicantes de aquello sometido a la aceleración, y hacerlo atemporal. Desafiar a las emociones, pues la aceleración del registro ahora prescinde del *tiempo de cada cuerpo* y da pie a una lógica en que un observador no está incluido en función de su tiempo de impresión, pero en calidad de verificador de la objetividad del medio. Llegar a las cosas, volverlas reconocibles y declarar que así fue determinada su esencia.

⁷⁵ Blanchot, Maurice, *Amistad*, traducción de J. A. Doval Liz, Trotta, Madrid, 2007, p. 17

⁷⁶ *Ibid.* 45, p. 29

segundo acto, cuerpo: de la poésie qui n'est pas un meurtre.⁷⁷

De continuar el tono del acto previo, bastaría con *samplear* distintos textos para afianzar una definición desde la proximidad de ideas y tiempos disímbolos, por el simple trazo que delinea un mundo codificado por la propiedad de las imágenes, en que las cosas son a partir del testimonio que se imprime en los sentidos. Imágenes sueltas, en que el hilo conductor que se alcanza a adivinar comprende tecnología, percepción y apropiación de los medios en los que se finca una instancia corporal, hasta decir que la identidad es la puesta en operación del cumplimiento con formas expuestas en la pantalla o papel. Arte, filosofía, ergonomía, usos y precios sugeridos, consumo y reciclaje son solo parcelas en que se cultiva un tipo de imagen hasta poder refinarla y que se vuelva constitutiva al cuerpo materia viva, pasando de ser meras abstracciones a intuiciones naturales.

Hay palabras para poder etiquetar todas las imágenes, y hay imágenes para poder anticipar todas las palabras. Gestos traducidos a fotogramas animados, *lingua franca* que indica qué se debe sentir. La cámara dicta que primero es percepción y luego existencia. Seguir la línea que arranca con la captura de movimiento hasta que se refina en forma de categorías, espacios y alcances, pues la exposición cuenta ya con un destinatario en el pensamiento. Conceptos que en su eficacia al constituir lo común puedan conducir la experiencia y ofrecer asideros de seguridad a la existencia. Es esto último lo que hay que poner en juego.

[Esperemos que llegue el día, gracias a Dios ya llegado en determinados círculos, en que la lengua se utilice con la máxima eficacia allí donde con mayor eficacia se inutiliza. Como no es posible eliminar la lengua de golpe y porrazo, al menos será preciso no dejar cabos sueltos que puedan propiciar su caída en descrédito. Abrir en ella un agujero tras otro hasta que lo que acecha detrás, sea algo, sea nada, comience a rezumar y a filtrarse. No se me ocurre que el escritor de hoy en día pueda fijarse una meta más alta.

⁷⁷ “de la poesía que no sea una forma de asesinato”, título del capítulo 11 de las *Préliminaires Théories* (Teorías Preliminares) en *ibid.* 31, p.70

¿O acaso ha de ser la literatura la única de las artes que remolonee y se quede atrás, empantanada en los perezosos modelos de antaño, que hace tanto descartaron de plano la música y la pintura? ¿Es que hay algo tan sacrosanto que resulta paralizante en la naturaleza viciada de la palabra, algo que ya no se encuentra en los elementos propios de las demás artes?]

Cambio de elementos y tono, dándole continuidad a la posibilidad de ser usuario de la literatura. El fragmento forma parte de una carta que Samuel Beckett escribe a Axel Kaun. En esta expone la dificultad para la traducción, el llegar a considerar un lenguaje como propio, y el sin sentido que es para él la sujeción a un idioma. Lo que dicen las palabras se encuentra anclado a una sensibilidad particular, que se excluye para asumirse en pérdida. La búsqueda por una forma afín a la expresión se levanta como un velo, laborar más allá de los lenguajes: buscar *un algo* que se intuye. Se plantea esto último como un *espacio abierto* y no una ausencia negativa, pues la lectura es potenciada por trocar el mundo en palabras, cada una impresión extendida y compartible. Ante esto, la gramática y el estilo son vueltos una máscara, autoridad, voz autoral que obstaculiza una verdadera experiencia. El sujeto que enuncia y define al sujeto que es receptor, perpetuando la objetivación.

El significado aplicado como respeto y moderación, que todo ha sido auditado ya por el pensamiento. Ante un camino cerrado por la definición la esperanza radica, paradójicamente, en que las palabras acontezcan, un abuso que se encamina a la des-obra. Liberar al lenguaje de un compromiso con la autoridad de quien enuncia algo como verdadero; apelar no solo a la traducción entre idiomas, también a aquella que puede darse entre expresiones. Demoler el laberinto de conocimiento, los bloques conceptuales de los que está conformado, para que aquello que se encuentra detrás del mismo suceda. Poner al lenguaje en la misma expresividad experimental que ya se ha concedido a la pintura y la música, volver ruido a la señal y viceversa, sin un exterior en el que los elementos representados tengan una correspondencia con proporción alguna. Previo a su

⁷⁸ Beckett, Samuel, *Carta alemana a Axel Kaun (9 Julio. 1937)*, traducción de Miguel Martínez-Lage en *Deseos del hombre - Carta alemana*, La uña RoTa, Segovia, 2004, p.33

paso por el cuerpo las cosas son inauditas, impensadas, en posesión de un *hacer común*, contrario al uso cifrado que se da entre públicos especializados. La maleabilidad entre lo textual y lo visual es lo que otorga un mínimo de continuidad no lineal desde el primer acto.

Desde esta desviación hay que partir, no con el objeto de probar la ineficacia del lenguaje pero en voluntad de explorar la autonomía de su experiencia, al tiempo que se vuelven territorios indiferenciados, libres de códigos de tránsito o mapas; fértiles a la diferenciación de intensidades. Libertad de la referencia y el guiño cómplice; el vicio de la lectura como un acto de explicación, y así salir de aventajado respecto al mundo. La acepción de la autonomía que intuye la lectura como un vehículo, alimentado por el combustible que es el corazón de cada quien. Para poder dar cuerpo a este territorio, hay que pensar en reventar su experiencia, su compromiso con la verdad y objetivación.

El *opening shot* de este acto deja asomar la diferencia con el precedente, que de considerar cuerpo y cámara a modo de territorios afines ahora se ha de trabajar sobre lo que se encuentra al interior de dichos espacios. Una constante en forma de sistemas de representación -en que cada significado da con su contenedor- y no desde lo que se ve en la mera palabra. Traducir la sensación a la creencia de la fábula, nada más por confirmar un patrón visual que otorga sentido y explicación a lo que de manera individual y colectiva golpea al cuerpo. Para poder considerar las distintas posibilidades del abuso que se puede ejercer sobre la seguridad aparente de los campos de conocimiento delimitados, ha de proponerse un acto de guerra en el que estos toman el papel de una fuerza de ocupación.

En *La revolution du langage poetique* Julia Kristeva propone un desplazamiento: ampliar las posibilidades del lenguaje y la experiencia que se tiene del mismo. Abogar por una revolución al interior del acto de leer, que no precisa de un sujeto-identidad, pues este queda pulverizado en el texto. Comunicar la sensación y no seguir el concepto: optar por un *sing-along* donde la voz propia se pierde en una sinfonía de actos, pues no se pretende lograr una explicación definitiva, en cambio, sí sintonizar con una *práctica revolucionaria* latente en el lenguaje. [El texto es una práctica que

puede ser comparada a la revolución política: uno hace surgir en el sujeto lo que el otro introduce a la sociedad.]⁷⁹. La fuerza que radica al interior de la palabra está en su potencial infeccioso, provocar a distintas escalas una crisis en una subjetividad individual o pública. Alterar los modos en que figuras centrales pivotean la administración que gobierna, cambiar enfoques y alteran las relaciones de propiedad. Que un texto trastorne a aquel que lo visita, ofreciéndole una articulación que incluya drama, teatralidad y movimiento en calidad de experiencias posibles: mandar a segundo plano las ideas y traer al frente efectos y afectos.

Hacer común una sensación, y que de la misma se desprenda un impulso no racional o instintivo: una teoría de la poesía que exige una práctica del lenguaje. Para afianzar esta formulación se vale, paradójicamente, de una reflexión acerca de cómo está construido el sujeto; eclosión entre contexto e inconsciente. *Giro lingüístico*, cuya preocupación es la manera en que para aquel que ejerce el (un) lenguaje sus elementos y criterios de identidad están dados. Se puede pensar a la palabra como un contenedor de imágenes, significados asignados desde su impresión en los sentidos. El recorrido a dos vías de imágenes que se vinculan a un concepto. En este caso, hay que dirigirse a la *relación arbitraria* entre significante y significado.

Esta relación va más allá de la mera identificación que ilustra y reduce. Significante y significado pueden leerse como el proceso en que se conduce un conflicto. Problemática que regresa a la manera en que surgen las palabras, y los relatos que en su articulación se formulan. Asumir al acto de crear significados como parte de un entramado donde coinciden elementos que se encuentran al interior del sujeto, ya sea social o individual. Un lenguaje en apariencia dado, pero problematizado al integrarlo a un sistema compartido desde el inconsciente, sus pulsiones⁸⁰ y procesos primarios.

⁷⁹ Prolegomenon en *ibid.* 31, p.17

⁸⁰ “Dos importantes excepciones que sin embargo hay que tomar en cuenta. “Impulso” ha sido preferido sobre “instinto” porque transmite con más precisión la palabra francesa “pulsión” y el término de Freud “Trieb” (disparo, pulsación). “Instintivo” siempre se refiere a los impulsos en lugar de los instintos y, siempre que fue posible, he usado “impulso” como adjetivo (“impulso base”, “movimiento impulsado” y así sucesivamente).”, Waller, Margaret, Nota del Traductor en *Revolution in poetic language*, en traducción y resumen de Margaret Waller, Columbia University Press, New York, 1984, p.X, traducción propia.

Una cosa son las palabras y otra muy distinta los objetos y acciones que intentan definir, el absurdo de un poema acerca de todo, pues el diccionario es un pálido reflejo al mundo haciendo mella en el lenguaje. La locura de querer hacer una enciclopedia de las emociones o una geografía afectiva. Revolución que introduce nuevas maneras de conducirse, que precisa de una autoridad a la cual oponer resistencia, pues en esta se afianza la construcción de todo. En el acto previo, la cámara y su producción sustentan una cabeza de playa en la cual el individuo proyecta sobre de sí mismo. Este acto supone una especie de abuso, pues ahora el territorio es confinado: la disposición de los elementos en la estructura del subconsciente ayuda a deducir la subjetividad alojada en un cuerpo⁸¹.

Una problematización propia del lenguaje: operaciones psíquicas sobre los objetos, y su relación con los impulsos irracionales soterrados bajo la identidad. El camino para ir de la arbitrariedad a una articulación en los procesos de significación. El acto de re-presentar entendido como un orden secundario, así como las acciones derivadas, tales como identidad, significación y referencia. Intuir que más allá de un modelo de pensamiento representacional, que claramente diferencia objeto y sujeto, existen ambigüedades mediadas por su recepción. La palabra, materia del lector, es un trabajo minucioso, vehículo para materializar sus conflictos⁸².

⁸¹ “Para los modos en que Kristeva pone a operar una transición del sujeto al texto es crucial su concepto de intertextualidad. A diferencia del uso pedestre que se le ha otorgado a esta palabra en el sentido de “estudiar las influencias”, ella inserta este término en los más tradicionales procesos freudianos del inconsciente – desplazamiento y condensación – como el pasaje de un sistema de signos a otro. La intertextualidad permite a Kristeva moverse de lo tético del sujeto a lo tético del texto.”, Rex, Janet, *Heterogeneous Contradiction: Toward a Kristevan Practice* en *Poetics Today*, Vol. 7, No. 4, Literature in Society, Duke University Press, 1986 , p. 767, traducción propia.

⁸² “Pensábamos que la poesía era una, más allá de la biología, a excepción de los bio movimientos de bailarines, atletas o quienes más amamos. Lo habíamos pensado como una perfección “orgánica” contradictoria que se aloja relativamente en el ámbito de lo simbólico. Pero, no, de acuerdo a la teoría de Kristeva, la poesía es esencialmente anti formal – de hecho, tan profundamente antiestética que las palabras propias para describirla no son belleza, inspiración, forma, justeza instintiva, inevitabilidad, o delicadeza (dejando de lado términos no estéticos como percepción y verdad, los cuales también son vueltos inapropiados por la teoría). En su lugar, atrae términos sacados de la política y la guerra: corrupción, infiltración, rompimientos, negación, suplantación, y asesinato. La poesía es guerra de guerrillas de la *chora* en contra de la cultura.”, Bedient, Calvin, *Kristeva and Poetry as Shattered Signification* en *Critical Inquiry*, Vol. 16, No. 4, The University of Chicago Press, Chicago, 1990, p. 809, traducción propia.

Intuición, optar por la sensación en lugar de un razonamiento. De ahí la distancia con los procesos de significación, puesto que definen a través de un proceso reflexivo. El sujeto percibe, media y define según los vaivenes de sus caprichos. Inconsciente en acción, que opera a niveles anteriores al lenguaje, que son uno con el cuerpo.

Arbitrariedad que dispensa de razón alguna para el encuentro entre significantes y significados, que no tomaba en cuenta a aquel que administra dicho encuentro. [De esta manera, a través del sujeto que “significa”, la lingüística se abre a todas las posibles categorías y por lo tanto a la filosofía, que la lingüística pensó sería capaz de escapar]⁸³. Se puede hacer un símil entre el acto de otorgar un significado y la formación del sujeto que se encarga de hacerlo: así como existe una condición instintiva que impulsa los actos, también hay una fuerza que no está determinada por la constitución de los entes –por ejemplo, la biología, o la verdad. Lenguajes que pasan por naturales, cuando son producto de una práctica de significación y consenso. Esta es una faceta de la determinación de un significado impuesto y la autoridad, a demoler por lo que se encuentra fuera de una linealidad narrativa, argumentativa y estructurada: revolucionar armados con poesía.

Pulsión, a la que no se llega de forma determinada pues se encuentra construida desde aspectos simbólico-culturales, cuya existencia es constitutiva al sujeto, en cuanto acto creativo. [De este modo el propósito real del impulso no es algún objetivo mitológico de completa satisfacción, sino la reiteración de una trayectoria circular, y la fuente real de placer es el movimiento repetitivo de este circuito cerrado]⁸⁴. Condición del hacer, sin otro compromiso que correr un circuito que se reafirma creación inacabada, en eterno proceso. Imagen y palabra son dosificados desde un cuerpo siempre variante, que se diferencia de las filosofías y cuerpos de conocimiento por prescindir de la necesidad de establecerse monolíticos, inamovibles. Abrir la lingüística a la filosofía es dotarla de una dimensión corporal, que ya no puede permanecer quieta.

⁸³ *ibid.*31, p.23

⁸⁴ Evans, Dylan, drive (pulsión) en *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*, Routledge, New York, 1996, p.47, traducción propia

Paradoja: aclarar desde la palabra lo que se entiende por intensidad. Respuesta al giro lingüístico, antes de pensar, sentir: *sentir al cuerpo pensando*. A una postura que materializa a partir de palabras hay que oponer la intuición del cuerpo que las enuncia. Construir con bloques de significación que vuelven el espacio mental un territorio ocupado y las acciones que de esto se desprenden, ligada a los vaivenes que se generan en un espacio-cuerpo, que no sintetiza en lo histórico y social: una memoria concentrada en la carne.

El cuerpo es una preocupación recurrente. Contemporáneo a Kristeva, Jean-Francois Lyotard trabaja el dualismo bajo el que la razón había tratado de limitar al cuerpo. En *Economie Libidinal* ilustra los esquemas que habían tratado de explicar el sistema pulsional con el que un (cualquier) cuerpo se manifiesta. Se puede hacer un pequeño préstamo para poder extraer una matriz tridimensional, desde la cual facilitar el tránsito por el interior del texto que propone un lector sometido a proceso.

Doble construcción, que el individuo se extiende a lo colectivo y viceversa. Al avanzar por esta estructura móvil, la posición respecto a la significación es ampliada, no depende de la razón, pues incluye un infinito intercambio de sensaciones. Emplazamiento no ubicable en bienes o valores, pero en el gasto que se ejerce. Detrás de la palabra y la seguridad aparente de su significado, existe todo un entramado de relaciones encuentros y desencuentros, inversión que no tiene otro objetivo que dar cauce a una fuerza. Intensidad sin punto culminante, que puede menguar o exceder pero no deja de producir.

Regresar al cuerpo desde el cuerpo mismo es un modo de responder a la división con que la razón ha caracterizado la identidad que le asigna. Al ir por la ruta de las intensidades no ha de racionarse bajo la forma de una superficie con un dentro y un afuera estáticos y delimitados, pero en la provisión de relaciones que lo cruzan y alteran, con su propia duración –en tanto fenómeno, afección y percepción-, frente y revés compuesto de material poroso, que absorbe, se alimenta y expelle, constancia de la efectividad de un sistema de relaciones sueltas.

Para poder entender esto, propone al cuerpo como si este fuera una *película* permeable, potencia emisora y receptora de fuerzas. [Que la puesta en representación es deseo; que la puesta en escena, en jaula, en prisión, en fábrica, en familia, la puesta en caja es deseada. Que la dominación y la exclusión son deseadas. Que las intensidades extremas tienen también su propia instancia en ese tipo de arreglos.]⁸⁵ Película de lo efímero, impresión del deseo, que se modifica por sí. Imaginar un sujeto, no atrincherado desde el pensar para ser, pero se hace a cada momento, que excede cualquier instancia de identidad o de relación. Sujeto-ensamblaje, puesto en operación por el deseo, ya sea para afirmar o romper con los movimientos a los que sea llevado, la imagen convertida en sensación y viceversa. El problema de representar una fuerza es que le encadena a un propósito –la familia, el escenario, la fábrica, la jaula-, y estos estados se sobrescriben al cuerpo que en origen manifestaba esa pulsión. Cada uno de estos ensambles sociales o afectivos contiene una fuerza que no ha de poder saciarse: operan por una lógica de la percepción, que impone una idea y exige el avance hacia ella.

Lejos de *ser* una institución, la mente es una acción sujeta a las variaciones sobre un tiempo y lugar determinados. [En lo que más ha fallado la filosofía, es en la precisión. Los sistemas filosóficos no han sido forjados para medir la realidad en que vivimos. Son demasiado amplios para ella. Examine cualquiera de ellos, elegido como mejor le convenga: verá que aplicarían por igual a un mundo en el que no habría plantas o animales, solo los hombres; que no beberían ni comerían, ni soñar o divagar; en él finalmente han de nacer decrepitos los niños, en el que la energía se incrementa al tiempo que se degrada la pendiente; en el que todo iría cuesta abajo y se haría a la inversa.]⁸⁶ Experiencias que no son traducibles a concepto, pues de su recepción van haciendo figura de la que se desprende el sujeto, en contacto con su propia mente, que duda y se maravilla. *Wonder*. El reflexionar como hace de sí a través del lenguaje culmina en la concepción de procesos con

⁸⁵ Lyotard, Jean-Francois, *Economía Libidinal*, traducción de Tununa Mercado, FCE, México, 1990, p.19-20

⁸⁶ Bergson, Henri, *La pensée et le mouvant: essais et conférences*, Quadrige / Presses Universitaires de France, Paris, 1934, p.1, traducción propia.

intensidades que se encuentran vinculadas las unas con las otras. El patrón recurrente de los autores que proveen de imágenes a estas páginas es el cuerpo sometido por sistemas de pensamiento, que se excluyen del juicio que imponen a la materia viva.

El cuerpo puede percibirse como punto de partida material para el proceso lingüístico⁸⁷. La subjetividad no se manifiesta en un vaivén polar, siendo inicio o fin: la experiencia de la que se desprende el sujeto es un *entre* ubicado en el movimiento que se ejerce al recorrer distintas posiciones téticas. Así, el significado que aporta es una composición entre modalidades, lo semiótico y lo simbólico, siendo la primera un campo propicio para sistemas de significación-sin-significar, que se bastan sin recurrir a la palabra. Kristeva ejemplifica estos sistemas con la música o la pintura, creación que no tiene por qué manifestarse de manera figurativa o representacional. La falta de significado es indicativo que no se trata de una relación que cristaliza en elementos diferenciados, pues de esta emergen figuras trazadas desde el cuerpo, intuir ideas para que sean expresadas a manera de fuerza, y viceversa.

Pensar un campo de juego, habitado por la afirmación del pensamiento, circuito abierto en tanto es un ejercicio de sí, sin mayor finalidad que el manifestarse. Este territorio permite relacionar los ámbitos de creación, haciendo un símil en los modos aplicados a la transmisión o recepción. Ya no estar mediados por el concepto, *que sea lo que se dice*. En cambio, un móvil, inestabilidad cuyo tránsito supone ejercitar la materia. Territorio en disputa, resistencia a los modos preconcebidos en que se entiende la subjetividad. La propuesta es intuir el cuerpo como sensibilidad, para poder partir hacia el lenguaje y la interpretación. Cuerpo que vincula, susceptible a relaciones de poder, capitalizado y dilapidado por el deseo.

⁸⁷ “Lo tético es el momento de posicionamiento, un momento de enunciación o el articular.” “Toda enunciación ya sea de palabra o enunciado, es tética. Requiere de una identificación.” Escribe Kristeva (RPL, p.43). Al argumentar explícitamente contra la negativa de lo tético, ella insiste que la práctica no es posible sin lo tético, “como si el texto, para poder mantenerse como tal, no requiere de una finalización, una estructura, una suerte de totalización de la movilidad semiótica” (RPL, p. 51).” Así, esta identificación produce tanto el lenguaje como el sujeto que habla. (...) Lo tético lleva las marcas del cuerpo en el mero acto de articular.”, Moi, Toril, *Reading Kristeva: A Response to Calvin Bedient*, en *Critical Inquiry*, Vol. 17, No. 3, The University of Chicago Press, Chicago, 1991, p. 641, traducción propia.

La cuestión por el *ser* apunta hacia lo que se sostiene por visibilidad, pues esta, como recepción de una intensidad, es anterior al lenguaje. Un mundo de sentidos, con infinita materia dispuesta, que de lo pulsional va formando los límites que después de su recepción son vueltos símbolos.

Al llevar al sujeto –y el lenguaje como su extensión- a los terrenos del psicoanálisis se propone una visión con un conflicto entre lo no-hablado y lo que se reprime. Consideración en la cual Beckett, Kristeva y Lyotard se encuentran desde extremos impensados, puesto que el texto es una experiencia unitaria, que en su conformación toma en cuenta un despliegue entre palabras y silencio, desde un lector que los cruza en obligación de olvidar lo que ya sabía. El tratar de anclar el acto de significación a un esquema que lo explique -la biografía ejemplar que ilustra “lo que se quería decir en la obra”-, se obvia y nulifica la fuerza que le da (un, cualquier) sentido⁸⁸.

Una propuesta que incluye al lector, haciendo las veces de escritor, al momento de re-crear la obra mediante la lectura. Trocar el pensar-para-existir o el reflexionar-para-llegar-a-la-verdad por un proceso de práctica, que texto y sujeto entran en crisis para volverse *acontecimiento*. Una práctica nunca definitiva, siempre una deuda de relaciones simbólico-regulativas, *pues ahí se hace el sujeto*, y su contraparte, un *espacio semiótico*, que vincula las distintas fuerzas que lo conforman.

Conviene detenerse un instante en algunos de los elementos que conforman esta práctica, y sin la intención de desarmar por completo la complejidad de la teoría poética de Kristeva vincular con los procesos de iluminar desde la razón que habían sido expuestos en el primer acto. Por motivos de espacio la exposición será breve, pero debe dar pie a una recepción más próxima a una revolución poética. Volver al desplazamiento metafórico, esta vez desde el préstamo: Freud, Lacan y Platón. La visión de mundo en la que está inserta un problema, el complejo de Edipo, en los dos primeros. Proyección de un espacio material abierto, desde el último.

⁸⁸ “El tema escrito, entonces, incluye no solo la conciencia del escritor pero también su inconsciente (...) El punto de partida tiene que ser el texto, por entero, y nada más.”, Roudiez, Leon S, Introducción en *ibid.*80, p.8, traducción propia.

La continuidad señala relaciones en tensión, articulación entre sujeto y sus deseos afianzados por la convención en que este construye sus significados, en apariencia ya dados. Al interior de este proceso se pueden localizar imágenes que fomentan una verdad por re-conocimiento. Desarmar una creencia, *el complejo*, y el ejercicio definitorio ejercido. Familiaridad que no es gratuita, pues contiene elementos en los que el sujeto se *siente identificado*, así como una serie de determinaciones que lo afectan. Estos elementos –relación entre familia e individuo, la agencia que de sus actos tiene cada quien, los órdenes regulativos-, reducidos a un mero esquema, son aplicados para explicar aquello que existe detrás de cada acción. *Circuito cerrado* en que el ser va persiguiendo sus acciones y así poder definir y ser definido. Un conflicto original, en que hay que ampliar la cuestión sobre el lenguaje, abarcando la constitución estructural del individuo y sociedad que lo ejercen. Para alcanzar al cuerpo primero debe irse en dirección contraria, a la estructura que le ha escrito encima desde órdenes regulativos, pero que sigue dejando ver las marcas que no precisan de lo social para habitar la piel.

Enramado de deseos y conflictos, ilustrados desde la narrativa que se ejerce del complejo de Edipo freudiano, que se encuentra hacia el exterior de una tragedia. Para Freud, todo lo que no está mediado por la conciencia –identidad, Historia- se encuentra repleto de significados. Al proponer una práctica esquemática para su extracción desde lo no-consciente se supera la adivinación (por ejemplo, pensar los sueños como mensajes proféticos) y llega a un diagnóstico. Se trata pues, de una concatenación entre estados, conciencia y cuerpo extendido. Un estado no-consciente revela las fuerzas que dan forma a su contraparte, siendo una fuente de material simbólico a interpretar. [Podría definírsele como el «método del descifrado», pues trata al sueño como una suerte de escritura cifrada en que cada signo ha de traducirse, merced a una clave fija, en otro de significado conocido.]⁸⁹ El material simbólico contenido con el que se tiene contacto durante los sueños es, para Freud, una extensión del sujeto, libre para poder leerse y desprender una sintomatología. Aquí están

⁸⁹ Freud, Sigmund, *La interpretación de los sueños*, en *Obras Completas* vol. IV, traducción de José Luis Etcheverry, Amorrortu, Buenos Aires, 1978, p.119

contemplados sus deseos y miedos, imaginación e intelecto; potenciales que en su expresión se afirman, mientras que en su represión languidecen, erosionando al sujeto.

Al vincular mito y sueño se hace espacio para lo no racional, y se va de la proyección de un imaginario particular al ejercicio de uno colectivo, que no se ruboriza al momento de exponerse. Instancias en donde ubicar una presencia de elementos simbólicos, –imágenes que regulan– confirmadas universalmente válidas. [Ha de mostrarse que el sueño es un producto individual, mientras que los mitos se almacenan, en cierto modo, en el espíritu colectivo. (...) Si los sueños se originan de las emociones de los individuos así también las emociones que son comunes a la humanidad.]⁹⁰ Esquema causal que pone a los sueños como subproducto del encuentro entre cuerpo y razón. Universalidad de la que Freud se vale para identificar los elementos que componen la tragedia de Edipo y poder volverlos elementos constitutivos de un diagnóstico. Un ejercicio de interpretación que da forma a lo que antes eran meras colisiones abstractas, impulsadas por las emociones. Boleto por el que un espectador que considera su propia experiencia lo suficientemente consistente ingresa al escenario en donde ha de enunciar una visión universal.

Desplazamientos simbólicos, diagnóstico que puede pasar por el guion de una película. Desde la óptica de Freud, ocurre un conflicto formativo a temprana edad: una concentración de energía mental –*catexis*– sobre un objeto o su representación. En este caso, es el niño el que desarrolla este impulso sobre el cuerpo de la madre. Un encuentro que es un ejercicio del cuerpo, condición necesaria para la viabilidad del sujeto. Paralelo a esto, el niño se identifica con el padre. [Si el animal totémico es el padre, los dos principales mandamientos del totemismo, los dos preceptos–tabú que constituyen su núcleo, el de no matar al tótem y no usar sexualmente a ninguna mujer que pertenezca a él, coinciden por su contenido con los dos crímenes de Edipo, quien mató a su padre y tomó por mujer a su madre, y con los dos deseos primordiales del niño, cuya represión insuficiente

⁹⁰ Abraham, Karl, *Childhood phantasies in dreams and myths*, en *Dreams and Myths: A study in folk-Psychology*, The Hogarth Press and the Institute of Psychoanalysis, London, 1909, p.5, traducción propia.

o cuyo nuevo despertar constituye quizás el núcleo de todas las psiconeurosis.]⁹¹ Se traza la figura de un triángulo de relaciones tirantes –neurosis-, entre el hijo y sus padres. De salir de los fines terapéuticos de la lectura de un relato, salta a la vista que desde la literatura se expresan conflictos en la creación de significados. En este caso, un juego de tensiones entre objetos de deseo y rechazo, así como la afirmación del sujeto al ceñirse a una norma social, que es la que administra una concepción idealizada. Desplazamientos simbólicos cuya conversión en imagen –y después en concepto- trocan la inversión del deseo en gasto.

Resumiendo, con riesgo de sobre-simplificar el pensamiento de Freud, se hace patente un contraste entre aquello que en apariencia es natural (un género que se desprende de una diferencia biológico-anatómica), y el accionar social relacionado: ubicar al individuo dentro del conflicto lo conduce a al interior de una normatividad artificial; normalización del deseo.

De pensar en la práctica de este ejercicio de lectura, la extracción del contenido simbólico es un ejercicio de recuperar imágenes, al tiempo que se les asignan significados, y se les inserta en un orden en pos de subordinar lo aleatorio a una explicación que lo niegue. La pulsión, a la que se hacía referencia líneas arriba, queda explicada en un sistema de símbolos. Unidad visual que subordina las acciones a *montajes* que la reafirmen. El porqué de acciones y deseos, cómo conducirlos, fomentarlos y someterlos. La película que se hace de una tragedia tiene resolución al hacer que comportamientos queden ilustrados, de tal manera que desde figuras identificables se pueda ejercer la seriedad de un diagnóstico y dar con la cura caracterizada por *ser mejor persona, ser libre*.

Relato que se hace verdad, desde la proyección, en este caso, gastar el deseo en un proceso de normalización al identificarse de manera simétrica con el padre del mismo sexo, que al mismo tiempo es una figura de rechazo. Acto por el cual el sujeto se asigna a si mismo significante, al

⁹¹ Freud, Sigmund, *Tótem y Tabú*, en *Obras Completas* vol. XIII, traducción de José Luis Etcheverry, Amorrortu, Buenos Aires, 1978, p.134

seguir la normatividad tras identificar y rechazar. En este caso, la creación de la condición para una lectura que arroje el sentido de la fantasía. Avanzar hacia la localización de símbolo rector y que desde ahí se ejerza la vida. La fábula de odiar aquello que se ama y viceversa, padecimiento eterno y así poder integrar al sujeto en una homeostasis colectiva.

[Hay que barrer todas esas fabulitas maravillosas que suponen lo que tendrían que hacer entender, la formación de la dualidad, del signo sustituto, del teatro interior que repite una realidad exterior (y la reciproca) y por lo tanto también la formación de la cesura, herida, fisura que daría entrada hacia el interior...]⁹² Cesura, pausa que se produce al interior de un verso y amoldar la complejidad a la métrica. Petición de principio cuyo único propósito es explicar –limitando- la permeabilidad de un cuerpo que es al mismo tiempo una superficie de producción. La dualidad no debe limitarse en una trinchera en la cual se afirman las cosas respecto a otras, que señala la forma de algo faltante o imperfecto. Aquel espacio que divide verdad y mentira no es más que uno solo, pérdida, herida y fisura son la identidad que se queda sin forma para quedar expuesta y prestarse a la exploración. El cuerpo se encuentra intervenido desde la aplicación de una enseñanza-moraleja, cuyo objetivo es insertar en lo homogéneo una concentración cinética altamente inestable.

Substituir en signos lingüísticos todo lo que existe aun antes de la palabra. Puesta en escena de la necesidad entendida como propósito, acallar el conflicto por la simple aceptación del mismo e ir avanzando hacia el cumplimiento con la representación. Compromiso con lo que está prohibido y el sujeto que se enuncia, sometido al peso de una doble carga gravitacional, en la que no se deja de buscar una consolidación: *para existir tiene que reprimirse*⁹³. Una carga sobre el individuo, en

⁹² *ibid.*85, p.31

⁹³ “Si Freud siempre mantuvo la prevalencia del complejo de Edipo, rehusándose a ubicar las relaciones edípicas y pre-edípicas en el mismo nivel, es porque él las imaginó no solo como el “núcleo de la neurosis” pero también (y quizás por encima de todo) como un mecanismo universal de normalización sexual y social.” Borch-Jacobsen, Mikkel, *The Oedipus Problem in Freud and Lacan*, traducción de Douglas Brick, en *Critical Inquiry* Vol. 20, No. 2, The University of Chicago Press, Chicago, 1994, p.272, traducción propia.

obligación de cumplir con los privilegios de alguien más (el jefe, el padre, la fábrica, la familia, la prisión) al tiempo que se auto administra.

A este punto, la lectura aplicada de la idea tras el relato ya fue del diagnóstico a la solución: identificar aquellos elementos que de manera simultánea sean fuente de atracción y rechazo. Las pulsiones que en un momento tienen el potencial de *extenderse territorio* del sujeto acaban siendo limitadas a recorrer un esquema-diagnóstico. Asignar un objeto en pugna, al mismo tiempo que se reconoce la autoridad simbólica, regulaciones que se siguen de manera lineal, desde una simple distancia de polos binaria. Arrasar un inconsciente de flujo y máquinas abstractas por darle preferencia al inconsciente de estructura y lenguaje⁹⁴. Se sigue la consecución de un propósito desde una normatividad que no puede interrumpirse o romperse. Tal limitante es la que lleva a Kristeva a considerar la reconfiguración del *complejo*, a manos de Lacan.

Hay que abordar una disyunción lógica en la argumentación de Freud: reforzar una identificación conflictiva como una manera de superarla. Identificación o rechazo fungen como la condición para que el sujeto se afirme. Para Lacan había que repensar el engranaje del *complejo*, tomando en cuenta la estructura mental y los hechos sociales. Por la manera en que se concibe y aplica, el complejo tiene por propósito explicar un modelo de la mente. Ejemplo que responde a necesidades biológicas, y que al mismo tiempo se encuentra cruzado por un entramado de relaciones emocionales. Paradójicamente, al crear un arquetipo se vincula desde un vocabulario constituido por significados y motivos, cuyo propósito es dar una salida causal a las pulsiones.

Mecanismo y determinismo, impuestos a procesos mentales y físicos por una elaboración no-contradictoria. [En la obra de Freud hay una permanente interacción y tensión entre el plano hermenéutico en proceso, en el cual la preocupación es acerca de la interpretación del comportamiento, y un fondo metapsicológico, donde el proceso fundamental de la psique es

⁹⁴ “El Inconsciente freudiano es inseparable de una sociedad apegada a su pasado, a sus tradiciones falocráticas, a sus invariantes subjetivas.”, Guattari, Félix, *Caosmosis*, traducción de Irene Agoff, Manantial, Buenos Aires, 1996, p.23

descrito en términos de una economía y dinámica del libido.]⁹⁵ El silencio que existe detrás del sujeto que piensa se considera parte del proceso constitutivo del mismo. La acción de cada quien está relacionada a sus propios alcances de intencionalidad. El rompimiento debe darse con el propio ejercicio de lectura, y no con los elementos que la constituyen: teorías que son interiores a la práctica misma.

Cambiar el uso de significados ya establecidos por una apertura interpretativa, elaborar una relación que tome en cuenta lo constitutivo entre individuo y contexto. A conceptos que Freud consideraba ya dados, como el seguimiento de una relación entre hijo y padres, Lacan añade un proceso de auto significación. Este se encuentra alimentado desde el proceso que Hegel propone para la auto identificación del sujeto, así como la investigación que Levi-Strauss había realizado de las sociedades primitivas y sus procesos de significación.

La construcción del individuo propuesta por Hegel tiene por finalidad la consecución de una certeza del ser, la cual solo se logra al separar la identidad de un ciclo en torno al deseo y la superación del mismo. Ya no se piensa al sujeto como dependiente de un proceso por el cual tenga que ejercer una relación de atracción y rechazo, ahora hay algún objeto externo en que fundamentarlo todo y se traduce en una negación para sí. No es la consecución del deseo, y sí la apertura a un espacio para el reconocimiento que se recibe desde otra conciencia individual. Reconocerse de manera divergente, separando una unidad social en dos extremos opuestos, en necesidad de asentir el uno por el otro. Reconocerse a sí mismos, reconociendo al otro. De ahí se regresa a un mundo social, del que se asume cada cual como un elemento constitutivo.

Llevado al terreno del sujeto y su constitución, Lacan retoma esta propuesta y la lleva a una primera fase, el cuerpo y lo que proyecta se constituyen en *ese otro*. Fase del espejo, que implica un proceso de autoconstrucción a temprana edad. Reconocerse a través de la simetría inversa que proyecta el

⁹⁵ Dews, Peter, *Jacques Lacan: A Philosophical Rethinking of Freud*, en *Logics of Disintegration*, Verso, London, 1987, p.46, traducción propia.

espejo, exterioridad que se hace patente por los ojos. [Este desarrollo es vivido como una dialéctica temporal que proyecta decisivamente en historia la formación del individuo: el estadio del espejo es un drama cuyo empuje interno se precipita de la insuficiencia a la anticipación; y que para el sujeto, presa de la ilusión de la identificación espacial, maquina las fantasías que se suceden desde una imagen fragmentada del cuerpo hasta una forma que llamaremos ortopédica de su totalidad —y hasta la armadura por fin asumida de una identidad alienante, que va a marcar con su estructura rígida todo su desarrollo mental.]⁹⁶

Unidad corporal, que al mismo tiempo es un *escenario*, y que con ayuda de la percepción, se reconoce y acepta el *performance* de la alteridad, el otro que siempre es un cuerpo extraño, desconocido. Juego impulsado por el deseo, que ha de llegar a anticipar la negación de sujetos aislados los unos de los otros, pero que no dejan estar interconectados y partícipes de un mismo ambiente-contexto. La representación que cada quien hace de sí es coraza proyectada sobre y desde el cuerpo, que acaba por envolver a este y abarcar un fondo psíquico, habitado por las representaciones externas. Totalidad estructural, que se levanta de los fragmentos que este sistema de imágenes, propias y ajenas, adquiere desde la divergencia. Esto ayuda a diferenciar de manera progresiva al ser desde lo perceptual, pues el objeto del deseo se ha convertido en una acción: la demanda de reconocimiento por parte del otro.

Aceptación ambivalente, progresiva, sujeta a no pasar por un tamiz racional, ya que señalar un obstáculo anclado en la narración no resuelve nada. La división entre superego y ego-ideal tiene por objetivo marcar una pauta de diferenciación en la apropiación que apela a un *orden simbólico*. Antes de caer presos en términos psicoanalíticos, el ego-ideal toma el papel del significante, operando a modo de ideal, regulando la posición del sujeto en el orden simbólico al que está

⁹⁶ Lacan, Jacques, *El estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica*, en *Escritos I*, traducción de Tomás Segovia, Siglo XXI, México, 1971, p.103

integrado. Por su parte, el superego funciona a modo de represor de los impulsos que el sujeto tenga sobre la figura materna, a modo de darle cauce – y no resolución- *al complejo*⁹⁷.

En beneficio de la brevedad, la propuesta lacaniana apunta hacia un superego y ego-ideal que conviven en una suerte de equilibrio dinámico, móvil. Esto puede aclararse si en lugar de pensar un circuito que se recorra de manera lineal, yendo de polo a polo, se imagina un entramado, con múltiples ramales, que no necesariamente se significan el uno a partir del rechazo al otro. La fábula, si bien es análoga al mundo de los sueños, también puede formar parte de un esquema regulatorio que lo integre al día a día. Aquí entra en cuestión el aporte de Levi-Strauss y la significación en las sociedades primitivas. [De hecho no se trata de traducir en símbolos unos datos extrínsecos, sino de reducir a su naturaleza de sistema simbólico aquellas cosas que sólo se escapan con el fin de incomunicarse; al igual que el lenguaje, lo social es una realidad autónoma (la misma, por otra parte); los símbolos son más reales que aquello que simbolizan, lo que significa precede y determina el contenido de lo significado.]⁹⁸ Sociedad no regida por una serie de valores centralizados en una figura de autoridad, por el contrario, los símbolos de los que está lleno el lenguaje son independientes de un referente individual o social, puesto que este se nutre del inconsciente. Lenguaje y sociedad comparten una estructura similar, alimentada por un bombardeo de imágenes, desde el contexto. Se piensa en fundamentos y se obvia la articulación de la estructura: al no tener una figura central regulatoria, la simbolización se desprende de una identificación afectiva. Para Lacan, es la creación que sucede al interior del imaginario y no una relación intersubjetiva, de entes eternamente consistentes.

Respondiendo a Freud, no se siguen los dictados y normatividades impuestos desde el parentesco, y sí un orden simbólico, administrado desde la heteronomía. Si líneas arriba se hablaba de una búsqueda por el otro y su reconocimiento, cuya finalidad es la conformación de un orden social, la

⁹⁷ Ego-ideal, superego, en *ibid.* 84, p.52 ,202

⁹⁸ Lévi-Strauss, Claude, *Sociología y Antropología*, traducción de Teresa Rubio de Martín-Retortillo, Tecnos, Madrid, 1979, p.28

sociedad primitiva integra la ausencia de una autonomía que se finque en la identidad, y hace suya una identificación social. Para salir de un orden normalizador no solo hay que simbolizar, también se debe poder *vivir* el símbolo. Cuerpo social e individual atravesados mutuamente; el símbolo no es un mero significado al instante en que se integran. De regresar sobre la pulsión que se proyecta se atendería a una donación que no solo hace espacio a lo simbólico: cambiar lo significado por una instancia vital. [A la libido no le faltan regiones a ocupar y no ocupa bajo la condición de la falta y de la apropiación. Ocupa sin condición. Condición es regla y saber.]⁹⁹ Cuerpos con autonomía ilimitada, sobre los que no pesa el límite del concepto y la gravedad de la verdad a modo de ancla, que se valen de la apropiación simbólica a manera de ornamento sobre una identidad a la cual hay que satisfacer. Intensidades insaciables, que se modulan al administrarse desde el símbolo.

[Las sociedades primitivas, que establecen una regulación más positiva a la sexualidad del individuo, despliegan una integración con lo irracional en la función iniciática del tótem, en tanto que se identifique la propia esencia vital en él y se asimile de manera ritual. El significado del tótem, que Freud había reducido al complejo de Edipo, surge ante nosotros en lo que parecería una de sus funciones: la del ideal del yo.]¹⁰⁰ Respuesta a la identificación y ejercicio de la imagen-diagnóstico es considerar una proyección de imagen-símbolo, que recupera el deseo. Orden imaginario no fundamentado en lo antropomórfico, puesto que acaba por constituirlo: no una referencia intersubjetiva y sí un trasfondo simbólico. Esto se significa desde un umbral de subjetividad disuelta: el rito. Fundirse al llevar la representación a la praxis; un universo de visiones, y de ahí extraer significados que son y hacen sentido.

Tiempo, espacio y cuerpo se funden en una sola práctica, que en lugar de establecer significaciones pretende experimentarlas. De la arbitrariedad al considerar un lenguaje el adecuado para representar hay que derivar a la dilapidación en la experiencia y su colisión con el cuerpo. Abusar del lenguaje

⁹⁹ Ibid.85, p.12

¹⁰⁰ Lacan, Jacques, *Les Complexes familiaux dans la formation de l'individu*, Navarin, Paris, 1984, p.59, traducción propia.

es cortar las ataduras con cualquier verdad presupuesta. Ya no se puede hablar de una distancia entre contexto histórico o social que rodee al significante, hay que pensar que son una misma unidad, cuyas modalidades tienen distintos frentes.

Una lectura abierta hacia el psicoanálisis no tiene la intención de ejercer un diagnóstico, por el contrario, es ilustrar la capacidad de crear, a través de modalidades tan disímbolas como el pensamiento o el lenguaje. El silencio detrás del pensar-para-existir se encuentra poblado de impulsos, los cuales cruzan entre distintos lenguajes, que toman por vehículos a diversos cuerpos, orgánicos o intangibles, materiales, en posibilidad de significar(se) desde la práctica de distintas normas o códigos: práctica trans-lingüística – praxis en la cual el lenguaje y el sujeto son meros instantes¹⁰¹. *Praxis de hacer el ser*, cuya estructura es molecular, en tanto está compuesta de distintas intensidades, que por necesidad han de ser azarosas las unas de las otras. Si el significarse es ambiguo, lo simbólico puede tomar multiplicidad de formas, cada cual libre de asociarse y (re) conocerse.

En la asimilación ritual Kristeva identifica una manera alterna de significación en que el sujeto se diluye en el contexto. Si en un mundo civilizado la identidad se afirma a partir de un mero rechazo para con un contrario, una modalidad de significación distinta ha de presentarse como un desafío a la identidad y a la manera en que se establece. Gasto, sacrificio, cuerpo que ejerce intensidad, que es libre de donar todo aquello que no es, a lo que solo servía de contenedor: personificación, historia, significado. El rito es una repetición que se afirma productora a la que se ingresa para salir siempre distinto. Si la razón gana en conceptos, cristalizando todo aquello que está a su exterior, el cuerpo prescinde de estos beneficios, invirtiendo su energía al convertirlos en un excedente. [Esta práctica es la representación que generalmente precede al sacrificio; es el laboratorio para, entre

¹⁰¹ “La lingüística, la semiótica, la antropología y el psicoanálisis revelan al sujeto pensante, el sujeto Cartesiano que define su ser a través del pensamiento o el lenguaje, que lo subsume dentro de ese ser y las operaciones que supuestamente lo estructuran, todo una práctica translingüística - una práctica donde lenguaje y sujeto son meros momentos.”, *ibid.* 31, p.12, traducción propia.

otras cosas, el teatro, la poesía, la canción, la danza – el arte.]¹⁰² Sacrificio del yo-sujeto, que hace posible que el *cuerpo preste cuerpo* a un personaje, a la relación creada entre palabras, a las variaciones expresadas en la música, al arte que sin estar anclado a un tiempo lineal *hace ser*.

Al quedar con un cuerpo limitado a la significación simbólica se corre el riesgo de reducirlo a un mero vehículo, una caja de resonancia. Si para superar la dualidad se le considera un todo, entre sus elementos constitutivos debe existir algo no-sujeto a la simbolización. Que las imágenes que lo cruzan jueguen a favor de extraer experiencias. Espacio para que todas las formas tengan cabida.

Para Lyotard la razón es una manifestación de intensidades en declive, pues la impresión ya fue mediada por identidad e historia. Significación (en la figura de una barra o banda) que antecede a la razón e inmola toda aquella repetición productora, en aras de la explicación –para ese momento- definitiva. [El inconsciente está estructurado como un lenguaje, hagámoslo hablar entonces, no *pide* otra cosa. Lo es, en efecto, y solo lo está cuando las intensidades han bajado, cuando la incandescencia de la barra da lugar al sonrojo de lo discriminante; cuando el sueño es intercambiado por el relato del sueño, cuando el viajero viene a tenderse y a vender las imágenes por una oreja lo libraré de ellas.]¹⁰³ Gasto necesario para poder continuar una cadena de producción. Perder impulso, hacer un puente con el otro para que las atestigüe: compartir una sensación, *consenso*. Hacer posible su expulsión del cuerpo, y que sean vueltas concepto, transformación en elementos transmisibles, comunicables, es evidencia de su paso por y entre los cuerpos.

Los tránsitos de estas intensidades y su posterior transformación en conceptos ilustran el modo en que se opera sobre y desde las imágenes. Una vez que se ha intuido esto, Kristeva regresa sobre lo tético¹⁰⁴, lo que está puesto o manifestado, y lo integra a un sujeto al que ahora se puede asociar con un cuerpo que es superficie de recepción y emisión. En este caso, el posicionamiento conceptual

¹⁰² Ibid.31, p.79

¹⁰³ Ibid.85, p.27

¹⁰⁴ tético también tética adj. 1. Iniciar con, constitutivo o relativo a una tesis en prosodia. 2. Presentado dogmáticamente; arbitrariamente prescrito. **Del griego *thetikos*, de *thetos*, colocado, de *tithenai*, poner., *thetic*, (tético) en ibid.58, p.7397, traducción y resaltados propios.**

que se ejerce sobre los efectos de la experiencia sirve para ubicarlo. [Toda enunciación, ya sea de una palabra o de un enunciado es tética. Requiere de una identificación; en otras palabras, el sujeto debe separar desde y través de su imagen, en continuación y mediante sus objetos. Esta imagen y objetos primero deben ser posicionados en un espacio que se vuelve simbólico al conectar dos posiciones separadas, registrándolas o redistribuyéndolas en sistema de combinaciones abierto.]¹⁰⁵ Si se habla de una totalidad que produce también se debe tomar en cuenta a la que enuncia. Contradicción, sujeto-móvil, que ya ha exteriorizado las intensidades, y se ha diferenciado de las mismas, que sin-tetiza¹⁰⁶ para crear nuevas coherencias a partir de distintos impactos y posiciones.

La materia dispuesta queda en libertad de ejecutar el ajuste tridimensional mencionado antes. Si el quedar vinculado a un complejo de relaciones se limita al mero identificar y rechazar, el abrirlo a una tercera vía amplía la autonomía de sus alcances, pues la relación ha sido transfigurada en el cuerpo, expresada en atributos y diferencias. Lo revolucionario es poder rescatar el potencial simbólico que existe antes de haber sido mediado por la subjetividad. El exterior solo existe en cuanto es diferenciado, pero también es una totalidad en tanto se afirma como un sistema productor de combinaciones. La materia aun antes de respirar está viva.

Identificación y rechazo quedan distribuidos, sin que el individuo quede limitado en cumplir con la simulación de una fábula o tragedia. Dicho de otra forma, en la lectura aplicada de una idea de Freud la imagen y su representación habían perdido su carácter de juego, para sustentar una práctica en pos de lo fáctico. En las sociedades primitivas la energía mental no es enfocada en elementos cuyo desgaste suponga un conflicto entre rechazo e identificación. Este proceso, de imágenes que se significan en elementos de modulación, es el movimiento que ha de articular un vínculo a la

¹⁰⁵ Ibid.31, p.43

¹⁰⁶ síntesis sin. y pl. 1. a. La combinación de dos elementos o sustancias separadas para formar un todo coherente. b. Complejidad entera así formada. 3. Química. Formación de un compuesto a partir de compuestos más simples o elementos. 3. Filosofía. a. Razonar de lo general a lo particular; una deducción lógica. b. La combinación de tesis y antítesis en el proceso dialéctico Hegeliano por el cual un nuevo y más elevado nivel de la verdad es producido. **Del latín, colección, del Griego *sunthesis*, de *suntithenai*, poner junto: sun-, syn- +tithenai, poner. *synthesis* (síntesis) en Ibid.58, p.7237, traducción y resaltados propios.**

práctica visual. Desde la postura de Kristeva se opera en una modalidad en que se arranca de una imagen-concepto cuyo proceso de significación no es afrenta a identidad alguna: se puede pensar en una experiencia autónoma respecto al posicionamiento del otro, pues no se requiere de un contrario que le de substancia por el simple hecho de ser contrario a la postura propia. La construcción que se hace de los significados, es, ante todo, un posicionamiento del sujeto, un punto de vista cuya determinación ha de ir de lo aparente a las proposiciones dogmáticas que lo afirmen. Se está pensando en una imagen-concepto cuyos límites se encuentran difuminados en el contexto de su observación.

En estas últimas la función reguladora no se encuentra concentrada en la figura del padre, también puede encontrarse ejercida por otra persona u objeto –en este caso, un símbolo: “el tótem”, “el nombre del padre”. Un proceso que en lugar de reforzar-para-superar, opta por uno que distribuya de manera productiva al tiempo que articula una relación entre objetos. [Este doble proceso tiene una importancia genética fundamental, pues permanece inscrito en la psique de dos estructuras permanentes: una cuya represión apela al superego, y la que es sublime, el yo-ideal. Ellas representan la conclusión de la crisis edípica.]¹⁰⁷ En esta consideración ya se encuentra inserto un rompimiento con el esquema de normalización. Al desplazarse por el plano de lo simbólico, la identificación está abierta a ubicarse en lo imaginario, pero ya no obligada a buscar una correspondencia que lo explique al exterior, en una sola figura identificable, contraria, prohibitiva. Al insertar lo simbólico, se apuesta por la constitución propia a los seres humanos en calidad de entes que pueden asignar significados.

Multiplicidad de formas hasta llegar a lo amorfo, romper la narración e instalarse de manera momentánea fuera del tiempo. [Al paso que el poeta en aquella investigación va trayendo a la luz la culpa de Edipo, nos va forzando a conocer nuestra propia interioridad, donde aquellos impulsos,

¹⁰⁷ *ibid.*93, p.30

aunque sofocados, siguen existiendo.]¹⁰⁸ Movimiento entre lectura y lector, el segundo cincelandando con su disposición desde lo primero. Se puede ir intuyendo un hacer desde la imagen y su lectura: la leyenda en apariencia ficción, pero que se alimenta de la propia naturaleza de seres vueltos caracteres, incapaz de escapar de la desnudez del escenario donde sus acciones fueron expuestas, hasta que el personaje central se arranca los ojos de la carne¹⁰⁹, iluminar con la mirada y desencadenar su ruina. Servirse de las imágenes y ser sepultado por la prótestad que se les ha adjudicado.

Un intento, ya sea por curar, problematizar, o diagnosticar por la correspondencia de una visión atiende a su naturaleza subversiva, de ahí que la revolución propuesta por Kristeva opte por la recuperación de un potencial simbólico. Imagen-relato que arranca con Freud, transformada en imagen-dimensión, desde Lacan. De regreso a la formulación que está construyendo, es posible ubicar la relación paralela entre la arbitrariedad que suponía una significación en apariencia natural, desde el simple identificar, a la articulación latente que se encuentra en lo simbólico. No solo revelar el espacio vacío y poder circularlo. Hacer de lo simbólico no algo meramente reactivo o normativo, ya que existe la posibilidad que sea creativo. Invitación a sentir y saberse cuerpo. Destino proyectado no en la normalización ejercida por los elementos reconocibles en la lectura, ser un transeúnte en una dimensión al interior de esta.

Jugar a borrar la identidad al tiempo que se inscribe dentro de la experiencia.

Si bien es una apertura a lo simbólico, esta sigue siendo sujeta a tener un significado. Los límites han de ser la perspectiva en que plante el encuentro. La expresión de un imaginario poblado, capaz de hacer símbolo de todo lo que tiene una condición de representable. A este punto no se ha logrado

¹⁰⁸ *ibid.* 89, p.271, vol IV

¹⁰⁹ “Piensen en el viejo cliché en el cual la mente es “un excelente sirviente pero un amo terrible”. Esto, como muchos clichés, tan endeble y banal en la superficie, en realidad expresa una gran y terrible verdad. No es una coincidencia menor que los adultos que cometen suicidio con armas de fuego casi siempre se disparan... en la cabeza.”, Foster Wallace, David, *This Is Water: Some Thoughts, Delivered on a Significant Occasion, about Living a Compassionate Life*, Little, Brown and Company, Boston, 2009, p. 10, traducción propia.

vaciar al lenguaje, por el contrario, un imaginario repleto de símbolos es el territorio fértil para la representación, puesto que aún se encuentra cruzado por todo bloque de significación en que – de manera tética- se posiciona el sujeto. Es necesario vaciarlo de palabras que significan algo para un yo-sujeto, desarmar el relato pues este se actualiza en la acción sobre del cuerpo. La revolución poética aún no ha tenido lugar, puesto que se corre el riesgo de imponer de manera arbitraria una representación que sea la adecuada, desde valores ético-estéticos. Asesinar por hacer un énfasis en el significado y sus alcances desde el significante.

Hay que hacerle espacio a la poesía, crear la condición para que esta suceda. *La revolución* propuesta se alinea con la condición de experimentar impulsos simbólicos, cada cual con su propia representatividad momentánea. Ser símbolo al vivirlo. Presentar, hacer cuerpo desde la experiencia, en lugar de representar, porque ya existe una mediación conceptual. Hace falta explorar la ubicación para situar al cuerpo individual y social. Un espacio semiótico. La etimología¹¹⁰ de la palabra hace referencia a la observancia de significados, el poder señalarlos y distinguirlos. La representación asociada con el sujeto está siendo desplazada por que este sea una apertura hacia la vinculación. La otra modalidad a la que refiere Kristeva es precisamente la semiótica: al tiempo que se establece el símbolo ocurre el espacio para que este sea.

Si lo simbólico es una condición que da cauce a las intensidades, lo semiótico apunta al espacio necesario para que estas transiten. Para poder ilustrar este ir y venir recurre a un préstamo del *Timeo* de Platón, extrayendo el concepto de *khôra*¹¹¹. Contenedor, dimensión, chora semiótica, que existe

¹¹⁰ Semiótico, también semiótica, adj. 1. De o relativo a la semiótica. 2. Medicina. Relativo a la sintomatología. **Del Griego *sēmeiōtikos*, observancia de los signos, significante, de *sēmeiōsis*, indicación, derivado de *sēmeioun*, señalar, interpretar como signo, de *sēmeion*, signo, derivado *sēma*, signo, señal, símbolo, tumba**, ibid.58, p. 6537, traducción y resaltados propios.

¹¹¹ Platón enfatiza que el receptáculo (*ὑποδοχή*), el cual es también llamado espacio (*χώρα*) con relación a la razón, es necesario, — pero no divino pues es inestable, incierto, siempre en devenir y cambiante; incluso innombrable, improbable, bastardo: “Espacio, el cual es eterno, que no admite su destrucción; provee de la situación para que las cosas devengan en ser, pero en si es percibido sin los sentidos en una suerte de razonamiento bastardo, difícilmente objeto de creencias. Esto, en efecto, es lo que contemplamos como si de un sueño se tratara, y decimos que todo lo que es preciso requiere de ser en algún lugar y ocupar algún espacio . . .” (...) Indefinidas “conjunciones” y “disyunciones” (funcionando, aun al carecer de Significado), la

de manera paralela a lo simbólico. El ensamblaje que se va intuyendo a manera de práctica debe contar con un escenario afín, con todo contenido en potencia y no es de dominio exclusivo de la razón, o de los sentidos, sino un *entre* de estas dos características. Ensamble que no apunta a una sistematización y sí a una apertura perceptual.

Abrir los sentidos, y dar fe del proceso en que estos traducen mundo a concepto. Regresar sobre la pérdida de las intensidades, desaceleración que permite materializar, en la razón y el lenguaje, asideros que cristalizan la pintura que contiene al mundo. [Cantidades discretas de energía se mueven a través del cuerpo del sujeto quien aún no está constituido como tal y, en el transcurso de su desarrollo, se ordenan de acuerdo a las diversas restricciones impuestas sobre su cuerpo – siempre ya involucradas en un proceso semiótico- por la familia y las estructuras sociales. En esta manera las pulsiones, que son cargas de “energía” así como marcas “físicas”, articulan lo que hemos de llamar una *chora*, - una totalidad no expresiva formada por sus ímpetus y sus estados en una motilidad que ha de estar tan cargada de movimiento como se encuentre regulada.]¹¹² Si la postura de Lyotard considera la materia una misma banda continua, carente de exterior o interior, síntesis de energía pulsional, el espacio semiótico de Kristeva es un cuerpo operando en una modalidad similar. Pinceladas discretas, confundidas para formar figuras más complejas que a su vez han de perderse en una cadena energética que contiene al tiempo y el espacio.

Pulsiones diferenciadas, separadas, existentes en un estado que no precisa de subjetividad alguna, que son el proceso mismo por el cual el sujeto toma forma. Intensidades sueltas, no-traducibles a símbolos, pero que son rectores del mismo, pues se vuelven momentos –estasis, concentración, tiempo sintetizado. Energía discreta, en tanto forma parte de un todo, imperceptible pero en camino de diferenciarse. Proceso semiótico que incluye la totalidad al exterior, que va formando la

chora es gobernada por una necesidad que no es la ley Divina., (*chôra sémiotique* en el original, *semiotic chora* en la traducción), Waller, Margaret, Nota 12 y 13 en *ibid.*80, p. 239, 240. El texto entre comillas corresponde a *Plato, Timaeus*, 52a-52b, en traducción de Francis M. Cornford, Cambridge, 1937, traducción propia.

¹¹² *Ibid.*31, p.25, traducción propia.

resistencia de la cual la estructura que compone al sujeto es un reflejo, en composición y condiciones.

Imagen que se desprende de una estructura para volverse parte de la misma. Una totalidad que carece de significado, puesto que en ella están incluidos todos y ninguno a la vez, expresión de la que se puede dar fe desde un cuerpo sin identidad asignada, simultáneamente es apertura en historia y potencia. Dimensión de encuentros, la *chora semiótica* requiere del movimiento que es provisto por la inversión de energía, que de diferenciarse definitivamente dejaría de constituir elementalmente un universo heterogéneo.

Encuentros que se vuelven articulaciones sin otro propósito que el seguir propiciando encuentros. La incursión que hace desde el *Timeo* ilustra el acto de posicionarse al vaivén de múltiples armonías. Territorio formado por proporciones, relaciones interconectadas, que de móviles no pierden su carácter de productoras de sentido. La manera en que las distintas partes constitutivas forman el todo; un universo deducido desde el espacio que requieren las proporciones para acomodarse. En una de las ediciones del *Timeo*, Benjamin Jowett describe indirectamente a la voz que habita este diálogo al leerlo, que en lugar de ensalzar un conocimiento da cuenta de una posible experiencia. [Él podría haber intentado construir el universo basado en un principio cuantitativo, similar a encontrar un sinfín de combinaciones de figuras geométricas o en una infinita variedad de tamaños como prueba suficiente de la multiplicidad del fenómeno. A estas especulaciones a priori podría haber añadido una regla de concepción de la materia y su propia experiencia de la salud y la enfermedad. Su cosmos necesariamente habría sido imperfecto y desigual, siendo el primer intento por imprimir forma y orden al caos primitivo del conocimiento humano. Él vería las cosas como en un sueño]¹¹³

¹¹³ Jowett, Benjamin, *Introduction en The Dialogues of Plato translated into English with Analysis and Introductions by B. Jowett, M.A. in Five Volumes. 3rd edition revised and corrected*, Oxford University Press, 1892, traducción propia.

Mundo en que impresiones van generando un orden, a partir de relaciones y la circunstancia en las que estas sucedan. De manera análoga al cuerpo sometido a los símbolos, un cuerpo-extensión de sentidos, que en los demás cuerpos encuentra proporciones de forma e intensidad, en que se construye un universo señalando diferencias, usando como modelo su propia experiencia. Estados que se cruzan, a los que se considera irreales por su condición cambiante. Espacio semiótico, de concepciones ásperas, puesto que escapan a una conceptualización definitoria, poblado de manera desigual, únicamente intensiva. Esta articulación puede parecer la continuidad de un especular por parte del hombre de intelecto, que se encuentra limitado por la mediación de la materia en contacto con la materia misma. Óptica del sueño, deformada por fuerzas que se encuentran en colisión, aun antes de sintetizarse en formas. No se trata de conectar abstracciones, traduciéndolas a lo *claro y distinto*, pero a hacer visible la necesidad errante de una existencia pulsional. Descripción que ilustra los alcances de la imaginación. Desmesura por parte de aquel que está creando múltiples sentidos, que al diferenciarlos es capaz de alcanzar conocimientos bien definidos, *ciertos*.

Si la lectura de Freud y Lacan responde a la capacidad subversiva de la imagen –el uso de recursos simbólicos sobre lo subjetivo-, al avanzar sobre el *Timeo* se hace patente una percepción dispuesta a contemplar un todo del que forma parte. Esto último ha de guiar una óptica aplicada sobre los usos de la literatura, pues de tamizar desde la mera razón al diálogo de Platón se corre el riesgo de decantarlo en un conflicto entre lo verdadero y no-verdadero. Pensar en un cuerpo que desde lo sensorial puede estimular abstracciones, hasta formar la condición de posibilidad que propicia el contacto con la materia. Tropol de imágenes, que por velocidad sean manifestaciones distinguibles en una unidad indiferenciada, total, que llegan e impactan al emplazamiento de cámara con el cual se buscaba el enfoque más nítido. Diferenciar el tiempo con el que se ingresa al texto y de ahí poder extraer lo semiótico a lo que Kristeva y Lyotard refieren.

De intuir al sujeto como un vínculo entre modalidades del ser, más que apuntar hacia una definición conceptual cerrada, es menester buscar la práctica perceptual presente en el diálogo. Un vistazo a

los temas que se encuentran tratados en este, abre una aparente unidad temática: manifestación de fenómenos físicos explicados por la razón. El cuerpo, las orbitas de los planetas, las condiciones para la salud, el porqué de la muerte: un universo entero para la percepción sometida al dualismo de las apariencias, de aquello que es y lo que no es. Hablar de un discurso platónico a modo de sendero cuya familiaridad no deja ya pensar una visión de mundo. Sin embargo, esto no es otra cosa que traicionar al texto. Circular por entre las palabras y las relaciones que van entretejiendo, sin importar que el nombre del autor derivara en toda sensibilidad dispuesta: “esto debe leerse de manera platónica”. Hay que atender un panorama de fuerzas contrarias que se combinan en la composición de un todo, formas que guardan una proporción inmersa en el caos.

[Es de llamar la atención el hecho que el Todo al cual el *Timeo* hace referencia lo considera en conjunto con sus interlocutores en el diálogo –un mundo- y también, por supuesto a Platón, su audiencia y lectores. Este referente no es simplemente un ámbito natural, pero uno que (entre otras cosas) es un hábitat para nosotros en calidad de autores y audiencias de los discursos sobre este.]¹¹⁴

La unidad del texto se completa desde el contexto que realiza la lectura; el mundo en su interior no es una entidad separada de aquel fuera del mismo pues está siendo considerado como un elemento constitutivo. Es condición de los lectores el encontrar (un) sentido (múltiple). La totalidad no depende de adentrarse en el texto desde alguna óptica, pues entre otras cosas, es hábitat para una multitud de discursos y visiones posibles.

Discutir el universo, su constitución y la posibilidad de carecer de un principio de existencia, cambiando la escala de la aplicación, pues lo simbólico se encuentra limitado a cada quien. Cosmología. Esta totalidad puede leerse en dos sentidos: tiempo y espacio que se encuentran al exterior e interior del sujeto, cada uno mediando el encuentro que tienen. El ser de las cosas es la continuación de todos aquellos encuentros previos que se dieron en el tiempo y espacio. Necesidad que no considera finalidad alguna, es *expresión*.

¹¹⁴ Broadie, Sarah, *Nature and Divinity in Plato's Timaeus*, Cambridge University Press, 2014, p.3

Si en el escenario simbólico se requería de un relato para ilustrar un orden dado, la propuesta ahora es una concepción que no responde a un sistema organizado. Por el contrario, la necesidad es considerada una fuerza expresiva, evidencia de cambio. [La necesidad y el caos están representados como factores en el mundo visible el cual confronta la inteligencia divina, como si fueran los materiales dados a un humano que en calidad de artesano ha de usarlos lo mejor que pueda, incluso si sus propiedades no son totalmente adecuadas para su propósito.]¹¹⁵ Un todo que está libre de tensión, por el contrario, un mundo abierto a los sentidos es fundado por *un otro* que se encuentra más allá de su alcance. Originar al mito mientras se contempla en calidad de actor la experiencia que supera al lenguaje, dirección contraria de usarlo para explicar al individuo. La divinidad se ve reflejada en la capacidad creativa con la que ha dotado a su creación. El propósito de crear es valerse de características que en apariencia eran inamovibles: dar cauce a un (cualquier) cambio valiéndose de entes y fuerzas en apariencia determinados.

Platón establece dos órdenes de existencia, diferenciados en la manera en que se llega a los mismos. Lo verdadero es aquello que siempre es, que no depende de injerencia alguna, que por tanto siempre es, mientras la percepción solo puede atestiguar cambios, y le es imposible señalar un estado estático; por el contrario, si algo es exento del cambio, estaría afirmando su verdadero ser. [¿Qué es lo que es siempre y no se genera, y qué es lo que se genera siempre y nunca es? Uno puede ser comprendido por la inteligencia con ayuda de la razón, siempre es idéntico; otro, en cambio, es opinable por medio de la opinión con la ayuda de la percepción sensible irracional, ya que se genera y se destruye, pero nunca es realmente. Asimismo, todo lo que se genera se genera necesariamente por alguna causa, ya que es imposible que algo se genere sin causa.]¹¹⁶ De regresar sobre un proceso de creación de significados, en el dialogo hay un conflicto en su generación. La razón, al

¹¹⁵ Macdonald Cornford, Francis, *The Demiurge*, comentario a la traducción del Timeo, en *Plato's Cosmology, The Timaeus of Plato*, traducido y comentado por Francis Macdonald Cornford, Routledge, 1935, Hackett Publishing Company, 1997, p.35, traducción propia.

¹¹⁶ Platón: *Timeo*, 28-28a, traducción de José María Zamora Calvo y comentarios de Luc Brisson, Abada, Madrid, 2010, p.197

conceptualizar, crea conceptos, los cuales deja definidos, que son sometidos a su aceptación, que han de volverse moneda común para el pensamiento. Por el contrario, aquello que se percibe nunca termina definido, en tanto la sensación es cambiante, y la descripción que se haga de la misma ya ha pasado por un proceso de hacerla palabra: un referente que siempre va a la saga de la impresión sensorial que lo origina.

Regresar a un proceso de creación –entendido como significado-, totalidad a la que se llega por mediación de aquello que constituye entidades incompletas, pero en capacidad de crearse. [Nuestra propia razón es afín al alma cósmica, esta última siendo la actividad inteligente, evidenciada en la regularidad del movimiento de los cielos, es el modelo al cual la razón humana debe tener por objeto acercarse. El camino hacia la salvación consiste no enfocar nuestra meditación sobre el creador del mundo, pero en contemplar visualmente las armonías y revoluciones de las estrellas a través del estudio astronómico.]¹¹⁷ No se trata de seguir un pensamiento totalizante, en función de dictar una jerarquía *a imagen y semejanza*: hay que establecer un paralelismo con un universo que incluye las más diversas fuerzas. Actividad, disonancia, armonía: cambiar a la divinidad estática por una de la que se puede tener un atisbo si cada quien se considera parte de un todo en movimiento. La meditación es la mente vuelta sobre sí, mientras en la experiencia se reafirma una sincronía para con el resto de las manifestaciones del alma del cosmos. El receptáculo que presenta Platón justo es el espacio que requiere la capacidad de transformación, con lo terrenal y divino en calidad de reflejo el uno del otro.

Por motivos de extensión, basta citar un par de fragmentos que dibujan una coincidencia de órdenes sucediendo. [En cuanto al universo entero - sea mundo o si en otro momento se le llama con otro nombre que convenga mejor, usémoslo- hemos de examinar primero a este respecto lo que se supone que hay que investigar en primer lugar: si ha sido siempre, sin tener ningún principio. Es generado, pues es visible y tangible, ya que tiene un cuerpo, y todas las cosas de tal clase son

¹¹⁷ Ibid.115, p.14

sensibles, y, como hemos indicado, las cosas sensibles, aprehendidas por la opinión junto con la sensación, son generadas y engendradas.]¹¹⁸ El orden desplegado puede tener un origen desde un primer principio, o tratarse de un proceso gradual, y devenir. La unidad que se genera es producto de una maquinaria mental reproduciéndose y de los sentidos a los que se expone. Hacer del ser, en tanto es cambiante, derivada de un modelo eterno, que alimenta juicios que cristalizan la variación en conceptos.

En el todo está incluida la contradicción, pues es condición necesaria para poder reconocerlo como verdadero. El espacio semiótico requiere de marcar como elemento constitutivo la acción, y de ahí poder encontrar un sentido. Aun sometida a la desmesura, la imaginación acaba por arribar a la proporción y que cada objeto se vuelva productor, afirmando un ciclo de creación. [Digamos, pues, por qué causa el constructor ha construido el devenir y este universo. (...) Como el dios había querido que todas las cosas fueran buenas y no hubiera en lo posible nada malo, tomó entonces todo cuanto era visible, que no estaba en reposo, sino que se movía sin orden ni concierto, y lo condujo del desorden al orden, por considerar a este mejor que aquel. (...) Después de reflexionar, descubrió que, de las cosas por naturaleza visibles, ningún todo carente de inteligencia está presente en algo por separado del alma. Gracias a estas reflexiones, situó la inteligencia en el alma y el alma en el cuerpo, al construir el universo, para que su obra fuera por naturaleza la más bella y la mejor.]¹¹⁹ La totalidad es un ejercicio de la imaginación, en tanto esta percibe y ordena todo aquello al interior del caos. Lo divino está lejos de estar determinado por finalidad alguna, únicamente puede afirmar su falta de propósito. Razón, alma y cuerpo justo expresan una proporción, *bloques* que construyen un ente que a su vez los reafirma al imaginar y crear. Existir dentro de un adentro, del que se puede derivar no una serie de relaciones de primacía entre elementos (oposición polar entre aquello verdadero y la apariencia, el cuerpo a la mente, el alma a la sensación...), un Universo que es un

¹¹⁸ *Timeo*, 28b-28c, *ibid.* 116, p.197-199. En la nota que acompaña a la traducción de Macdonald Cornford se indica que la palabra *ὀράνω* (cielo) es sinónimo de cosmos, una totalidad que incluye no únicamente al cielo sino también la tierra.

¹¹⁹ *Timeo*, 29d, 30, 30b, *ibid.* 116, p.201

todo orgánico, viviente, que se extiende por manifestar intelecto, razón y alma. La existencia es una extensión de un orden momentáneo, creado, perfecta por la práctica que se hace de ella, una toma de posición, que enuncia y define. Regresar sobre lo tético, para pensarlo como un acto que fundamenta un remanso en donde cada quien se ubica, en riesgo de desdibujarse.

[Pues, en efecto, la generación de este universo se produjo de una mezcla que combinó necesidad e inteligencia. Pero como la inteligencia gobierna la necesidad, ya que la persuade de llevar hacia lo mejor la mayoría de las cosas que se generan, de esta manera y según esto, este universo se constituyó al principio de una necesidad sometida a una persuasión sensata. Por tanto, si se ha de decir cómo se generó realmente según estos principios, habrá que hacer intervenir también la especie de la causa errante en tanto movimiento que suscita por naturaleza.]¹²⁰ Si cada elemento del universo es su expresión, la modulación es hacer hincapié en que causas y efectos no son azarosas sino formas finales y definitivas. La agencia de cada quien está en poder de efectuar transacciones con la necesidad, de servirse de la misma para dar cauce a sus propios impulsos. Voluntad que es al mismo tiempo una extensión de la necesidad, vincular un macrocosmos poblado de microcosmos. Esta no solo es propia de la materia entendida como lo sensible, habita también los cambios que esta es capaz de efectuar. La causa errante es un acontecimiento que tiene lugar al momento que la materia cambia trayectorias por impacto.

Una teoría del azar, puesto que lo errante deambula, es potencia de acción sin la limitante de ceñirse a alguna finalidad externa –propósito, trascendencia, propiedad. La tensión entre razón y necesidad requiere de un espacio vacío para que esta pueda fluctuar. [De esta manera, el principio de Inteligencia tiene éxito en ‘persuadir’ a la Necesidad encaminándola hacia sus fines (48a2-5), e íntimamente ligado a donde la Inteligencia es la causa principal y los materiales causas auxiliares (συναίτα, sunaita, que aplican de manera simultánea) (46c7-e7). Luego está el Receptáculo, que entra dentro de la génesis de los materiales: formando un marco sobre el que no pesa negociación

¹²⁰ *Timeo*, 48a, *ibid.* 116, p.245-247

alguna.]¹²¹ Una estructura elemental, que lo mismo se sirve de la falta de propósito de una causa errante, la razón que la modula, y el receptáculo o chora que se necesita para que se entre al juego de *generar proporciones*. Propiedad natural, puesto que el proceso de producción desde la totalidad requiere de una instancia de diferenciación.

Entre percepción e imaginación corre el eje que otorga la proporción verdadera, circuito en que el receptáculo acontece. [¿Qué poder, entonces, debemos suponer que posee por naturaleza? Principalmente, el siguiente: el de ser un receptáculo de toda generación, como una nodriza.]¹²² Chora, receptáculo que es cuerpo y nutre, que no precisa de identidad alguna, que no es un estado ajeno a lo material, es *modalidad* en que esta deviene y cambia. *Modos del ser*, que escapan a quedar señalados en un significado, pero que no pierden su característica de potencial significación. Cuerpos dimensionados desde el silencio que se sigue de la falta de una identidad, del que no se puede ejercer la autoridad de un enunciar que señale y fije, preservando términos, que son espacio, intuición que se alimenta justo de la tensión entre la definición de real e irreal. Una teoría de la sensación, disponiendo del ser. Un contrasentido del que se están generando procesos de significación y se reconoce que estos se desprenden de una impresión generada, evidencia de necesidad expresiva.

[Si esto es así, hay que convenir que hay una primera especie, la forma inteligible siempre idéntica, in-engendrada e indestructible, que ni admite en sí nada proveniente de otra parte ni marcha ella misma hacia ninguna otra, es invisible y no puede percibirse por medio de los sentidos, aquello que le ha tocado en suerte es la intelección como objeto de examen. Hay una segunda especie que lleva el mismo nombre que la primera y es semejante a ella, perceptible por los sentidos, engendrada, siempre en movimiento, nace en algún lugar y de allí de nuevo desaparece, captable por una opinión acompañada de percepción. Por otra parte, hay un tercer género que es eterno, el del espacio, que no

¹²¹ *ibid.*114, p.53, traducción propia.

¹²² *Timeo*, 49a, *ibid.*116, p. 249

admite destrucción, que proporciona un sitio a todo lo que nace, el mismo es captable por medio de un razonamiento bastardo sin la ayuda de la sensación, creíble con esfuerzo. Es ciertamente a él al que dirigimos nuestra mirada, como estando en un sueño, cuando afirmamos que necesariamente todo lo que existe está en un lugar y ocupa un espacio, y que lo que no está en la tierra ni en ningún lugar del cielo no es nada.]]¹²³

Una vez que se ha ubicado el funcionamiento de esta teoría, se puede aproximar al dinamismo que hace un circuito en su interior. Tres estados que más bien son oscilaciones, pues expresan producción, formas en las cuales elementos que son contrarios se cohesionan de manera molecular, contradictorios, que en su afirmación dejan de ser, para afirmarse en una forma que ya es ajena a lo que fue. La metáfora de una descendencia en la cual no dejan de estar los elementos que la constituyen, y aun así, totalmente distintas de los padres. Cuerpo anfitrión, que debe nutrir un cuerpo latente, que existe al afirmarse distinto. Receptáculo, madre, nodriza, espacio. La chora juega con la palabra, mostrando la multiplicidad de sus formas, que hace patente la significación en su calidad de práctica, que se encuentra ilustrando un *hacer del ser*.

No olvidar que Kristeva está atenta a los modos en que Platón habla de lo identificable a manera de significación. Resolver el aparente dualismo entre materia y mente, necesidad y razón, no en finiquitar el conflicto y sí en la simple afirmación de un mismo proceso del que extremos son partícipes. Atender a las cualidades entre forma y espacio: lo no-generado e indestructible –eterno-, distinto de lo eternamente existente, que no admite destrucción alguna. El espacio es independiente de la forma, es libre de la injerencia del tiempo, *chora* que está en potencia de conjugar con todo aquello que devenga a su interior. Proceso de hacer concepto, que no depende de un juicio o creencia, que se vale de elementos de creación y transformación. Totalidad no expresiva, ya que no dicta posicionamiento alguno; razón bastarda, que no se cifra desde un yo-subjetivo en concepto o

¹²³ *Timeo*, 51e, 52a-b, *ibid.*116, p.257-259

sensación pero en el cruce entre ambos. *Chora*¹²⁴ semiótica, que niega al sujeto al tiempo que lo genera desde el cuerpo impropio que aún no es individuo, justo lo que labora anterior a los lenguajes. Si al simbolizar se recorren ramales de posibilidad, la apertura semiótica da paso al acontecimiento: bloques dispuestos a-dimensionalmente, en los que las pulsiones son posibles y su accionar tiene duración e intensidad.

Operar creando lenguajes, en pos de comunicar y hacer común y ubicables fuerzas que derivan, regresar sobre la deuda perpetua, no definitiva, sintetizar un impulso que no se traduce en un concepto pero sí en acción. Acción que deriva ecos, que vincula de manera molecular, y que es capaz de subvertir una relación para con la autoridad. [Tenemos que enfatizar que las “pulsiones” son siempre ambiguas, simultáneamente asimilantes y destructivas; este dualismo, representado por una tétrada, o por una doble hélice, como en la configuración de la molécula de ADN y ARN, hace del cuerpo semiotizado un lugar de escisión permanente.]¹²⁵ Si lo simbólico se desplaza sobre de identificaciones y negaciones, lo semiótico ha de circular en un espacio previo a la subjetividad, que ya no depende de imágenes que al darle forma la regulen, o que tenga que reprimirse en función de un relato que delimita sus deseos. El receptáculo es imagen en estado bruto, en potencia de devenir evento. Ir de una subjetividad definitiva a subjetivar como proceso de construcción, que aún no se constituye como individuo, pero que es multiplicidad en potencia. Es en este espacio semiótico que se rompe con la linealidad aportada por los significados y representaciones, y los impulsos pueden tomar formas que no precisan de la palabra, mucho menos del sujeto. Formas del Ser que son menguantes, intensivas, constantes pero no eternas; *puede ser aun no siendo*. Una estasis efímera,

¹²⁴ “Si uno puede estar seguro acerca de ciertas formas de la Razón, las relacionadas a la Necesidad demandan una aproximación más especulativa. La necesidad por un nuevo inicio, principio o punto de partida surge de la intrusión de lo irracional, que si bien puede ser controlado por la Razón, pero que al mismo tiempo esta es incapaz de gestar.”, Vidler, Anthony, Cassin, Barbara (ed.), *Chôra en Dictionary of Untranslatables, A Philosophical Lexicon*, traducción de Steven Rendall et all, Princeton University Press, 2014, p.134, traducción propia.

¹²⁵ *ibid.*31, p.27, traducción propia

productiva por su condición provisional, que no acaba nunca de ser. Diferencia en una articulación sobre procesos que han de constituir al individuo, pero no lo terminan de definir.

ADN, ARN, auto replicación y síntesis. Hélice, reiteración circular, que anuncia un regreso que por necesidad siempre es distinto. Cuerpo en proceso, que contiene al mismo tiempo estas dos cadenas de producción, contradictorio para sí, pues se mueve en estados que avanzan de lo creado a lo creante, auto destruyéndose para volverse a (re) constituir, en estado de división perpetua, tirante. Movimiento extraterritorial, sin razón aparente, que solo pueden mediante su propia expresión llegar *a ser*, diferencia que al mismo tiempo afirma. Recuperar la fuerza con que el sujeto se va creando, cada modulación de la intensidad una posibilidad en tanto acción, pero que se desvanece en cuanto cesa y se transforma en su estasis siguiente, inconsistencia entre bloqueos y circulación que no puede ser detenida en tanto es vida.

Subversión que no se adecua al concepto de subversivo y solo acontece en tanto práctica. A este punto es posible pulverizar los términos que han ido surgiendo a lo largo de estas páginas, pues psicoanálisis y la explicación de lo trágico son solo palabras que enuncian intención sobre fuerza. Regresar al silencio que se encontraba detrás del lenguaje, no significándolo a partir de una carencia, y sí desde la transgresión que puede representar un posicionamiento. [Es, en cambio, una transgresión de la posición, una activación reversa de la contradicción sobre la cual se instituyó esa misma posición.]¹²⁶ Volver al lenguaje desde el cuerpo, justo para considerar la posición que se genera al momento de otorgar un significado; ciclo de producción continuo, en el cual un cuerpo semiótico puede hacer suya la experiencia simbólica. La aplicación de esta perspectiva ampliada ha de redimensionar la manera en que se inserta estructuras impuestas: el orden social.

El giro lingüístico al que ingresa Kristeva no se limita a las palabras, abarca también los contextos en las que estas surgen. En la superficie está el cuerpo, pero bajo la aparente regularidad de la misma se extiende: lo simbólico es un cuerpo operando desde lo semiótico. Buscar un orden con un

¹²⁶ Ibid.31, p.69, traducción propia.

hombre posicionado en medio, modulando las relaciones y fuerzas que dan paso al lenguaje. Las estructuras de parentesco o el mito en sí mismo son vehículos simbólicos, que se forman por la relación que guarden con lo tético. El orden simbólico es un espacio libre de la influencia, que solo puede romperse desde su exterior. Estas tres características se pueden asociar a la lectura con la que se aborda la tragedia representable desde una óptica como la de Freud, para quien la primacía de los significados era constitutiva al sujeto: la personificación de un impulso es la clave para poder explicarlo y fijarlo en un esquema.

La salida que plantea es cambiar la visión de un asesinato –y la violencia que se implica por la imposición de un orden- por la del sacrificio. [El sacrificio ha sido visto como el desencadenamiento de una violencia animal, una conmemoración de la bestialidad ante-humana (...) Lejos de liberar la violencia, el sacrificio muestra cómo representar la violencia es suficiente para detenerla y así concatenar un orden. Al contrario, es una indicación que todo el orden está basado sobre la representación: lo que es violento es la irrupción del símbolo, matando a la substancia para que sea significativa.]¹²⁷ Un acto por el cual se juega con las imágenes (creencias, patrones y preocupaciones recurrentes) y los límites al orden establecido que imponen. Una vez cruzado el umbral se deja de lado la personalidad y se rompe la coherencia social y se entra al desorden de lo a-simbólico, que prescinde de cualquier distinción y lo tético no lo es más, pues se indiferencia. Materia viva que al conectar con un otro (el mito, lo divino), abjura a cualquier relación para volverse elaboración.

De dejar a los elementos en posiciones fijas –el orden social, la jerarquía del conocimiento- se establece un circuito: pedir por el milagro, rendir culto, lectura que se vale de lo previo para auto validarse. El sacrificio rompe esta continuidad de compensación y la economía simbólica. Administrar las imágenes haciendo énfasis en su diferencia con aquellos que las experimentan como una superficie a la que no se puede ingresar. Contrario a la violencia del asesinato,

¹²⁷ Ibid.31, p.75, traducción propia.

clasificable por tipo de víctima en su relación con un victimario, un sacrificio escapa a este orden del conocimiento, aquel en agencia de la visión intercambia lugares con un acontecimiento; violencia semiótica. Violentar al mito-vuelto-explicación o la norma social desde una articulación efímera: estipendio cinético, pulsiones sin mayor finalidad que consumirse al tiempo que generan movimientos que las exceden. De volver un momento hacia Beckett los bloques semióticos ocupados por un significado se vuelven opresivos, pues conducen la experiencia hasta finiquitarla. [¿Existe alguna razón por la cual la terrible materialidad de la superficie que encostra la palabra no se preste a su disolución, como en cambio se presta la superficie sonora, rasgada mediante pausas inmensas, por ejemplo en la Séptima Sinfonía de Beethoven, de modo que a lo largo de páginas enteras podamos percibir tan sólo una senda de sonidos en suspenso a alturas vertiginosas, que encadene insondables abismos de silencio?]¹²⁸ Lo significado opera desde el nombre del autor y la importancia de su obra, haciendo imposible que se experimente sin su correspondiente anclaje lineal a un esquema de pensamiento. Una sucesión de experiencias que refuerzan el concepto de historia personal, pero que no puede disolverse en la renovación. Los insondables abismos de silencio no son contrarios a la superficie sonora o visual de la obra, en ellos está contenido en potencia el pasaje formado por notas, valles y alturas, pigmentos, emulsión de plata, píxeles en representación de escalas de sonido o un sistema de zonas de luz. Silencio o ausencia que contiene sonidos e imágenes sueltos, que lo habitan y se manifiestan excedentes.

[Esta práctica de la representación es la que generalmente procede al sacrificio; es el laboratorio para, entre otras cosas, el teatro, la poesía, las canciones, la danza —arte. Que el combatir la imitación preceda a la matanza sacrificial es menos importante que el hecho de imitar en sentido absoluto del término: no es la replicación de un objeto diferenciado pero el movimiento de una economía simbólica. Al reproducir los significadores –vocales, gestuales, verbales- el sujeto cruza

¹²⁸ *ibid.* 78, p.33

el límite de lo simbólico y alcanza la *chora* semiótica, al otro lado de la frontera social.]¹²⁹ El cuerpo es donación y la salida para el orden que se impone desde límites estructurales. Devenir música, palabras o personaje no es imitar las ideas que están detrás de estas palabras, en cambio es pasar por el proceso de volverse la acción de ser. Resolver el problema de la representación no por la aproximación a un modelo adecuado, por el contrario, al transformar la materia del cuerpo en un gesto. Obra que imprime a lo simbólico el orden de lo semiótico, y la posibilidad de infiltrar y resquebrajar estructuras de poder monolíticas. La poesía no es más una característica o estilo, tampoco lo que se opone a la prosa. [Así, dentro de un orden socio-simbólico, saturado sino es que cerrado, la poesía – o más precisamente, el lenguaje poético- nos recuerda su función eterna: introducir a través de lo simbólico aquello en que lo procesa, atraviesa y amenaza. La teoría del inconsciente busca la misma cosa que el lenguaje poético practica dentro y en contra del orden social: los medios definitorios para su transformación o subversión, la precondition para su sobrevivencia y revolución.]¹³⁰ Una grieta que atenta contra la integridad del discurso, que se vale de medios expresivos para dar cauce a las pulsiones que están contenidas en el cuerpo.

La posición temporal que adopta la voz que enuncia está poblada de impulsos y posturas asimétricas, lo tético no es el borde trazado desde una teleología, o que al negarlo por simple polaridad se caiga en un irracionalismo absoluto. Este análisis no es suficiente para finiquitar la teoría poética de Kristeva, pero de los elementos que despliega se alcanza a intuir la proyección que hace de un cuerpo sometido al discurso donde todo se afirma pantalla. La necesidad de una experiencia fundada en una contradicción heterogénea, llevada más allá del ámbito literario: la experiencia estética que en lugar de contemplar se apropia de la obra a manera de proceso-como-práctica. Aquel que se pasa por ella se encuentra transitando los más diversos dominios, amenazando al orden establecido al disolver el vínculo entre sujeto y sociedad. La experiencia

¹²⁹ Ibid.31, p.79, traducción propia.

¹³⁰ Ibid.31, p.81, traducción propia.

expone todo un entramado de relaciones previas, usurpando el cuerpo para poder devenir no las ideas o la biografía del autor y sí al impulso que originalmente dio *vida* a la obra.

El abuso sobre del lenguaje es la disposición a sacrificarlo. La entrada y salida a este acto van de la mano de Beckett y una denuncia al uso del lenguaje en papel de reliquia, de sensibilidades empeñadas en la propiedad. Solo se afirma la obra al momento de olvidar que se hacen ligeros elementos a los cuales se hace pasar por verdades. Una seriedad sagrada cuya acción reproduce una conducta contemplativa, amparada en la seguridad de lo concreto. Asesinar la potencia del cuerpo en diagnósticos. De perderse en la desmesura la secuencia a cuadro deviene transitar por ningún lugar. *Nowhere*. Exploración que no precisa puntos de identificación en un plano, que se basta de un asalto a la codependencia arbitraria entre significante y significado para poder experimentar la belleza del acto. Detenerse en la ruta hacia la definición, que por su trazado es sinónimo del orden. Tejer una red lejos de estar construida en bloques de conocimiento, es un conglomerado de actos múltiples, invadidos los unos de los otros, sin importar que esto sea un atentado en contra de campos de conocimiento. [Pero no bastará con que el juego se despoje de su sacra seriedad. Ha de cesar el juego. Actuemos por consiguiente como aquel matemático enloquecido que utilizaba un principio de medida distinta en cada una de las fases de su cálculo. Una agresión contra las palabras en el nombre de la belleza. Entretanto, no hago nada en absoluto.]¹³¹

¹³¹ *ibid.*78, p.34

tercer acto, The code said GET RID OF MEANING. YOUR MIND IS A NIGHTMARE THAT HAS BEEN EATING YOU: NOW EAT YOUR MIND.¹³²

Holy Motors, película de Leos Carax del año 2012. En la secuencia de créditos, entre los nombres de la productora y actores, hay un escenario que se repite en dos *inserts*: película análoga, un fondo negro, el piso dividido en una escala. La figura de un niño desnudo que gira, que después de un *stop trick* fortuito sale de cuadro. Un hombre desnudo arroja un tabique al piso. En lo que sigue, ya a color digital, se identifica al público, viendo hacia la cámara, iluminado tenuemente por la pantalla de cine, a la escucha de efectos de sonido. Un guiño a la investigación acerca del movimiento de Muybridge de la mano de las cronofotografías de Étienne-Jules Marey, con las que se juega a la historia del cine o ilustrando una continuidad del quehacer visual, el registro de la materia y sus sensaciones. A merced de Kuleshov solo se puede continuar la exploración por la persistencia de la mirada: corte a un hombre que despierta en un cuarto lleno de miradas: un animal, la ventana, una foto, el ordenador portátil, el papel tapiz de un bosque al que se entra por mediación del cuerpo; revelar un pasillo por el que se ingresa a una sala de cine, en la que puede verse integrarse al público que observa. Un par de perros gigantescos pasean por el pasillo que conduce a la pantalla. El hombre queda a la altura del proyector. Una niña sentada en el marco de una ventana, la mano recargada sobre del vidrio, contemplando. Una casa, un (otro) hombre pasa por entre juguetes mientras recorre en dirección a la cámara, se despide de personas, promete a su hija regresar a la noche, saluda a su conductora, aborda una limosina e inicia el viaje.

Primer movimiento, el cuerpo es una cámara que configura las imágenes de las que es testigo. Un paso previo antes de racionarlas y meterlas a una maquinaria narrativa va creando asociaciones potenciadas, distribuye sus potenciales cinéticos de acuerdo a los vaivenes que habitan. La secuencia inicial de la película, leída desde el quehacer básico del montaje, es una observación

¹³² “El código dijo LIBERATE DEL SIGNIFICADO TU MENTE ES UNA PESADILLA QUE TE HA ESTADO DEBORANDO: AHORA TRAGATE TU MENTE.”, *ibid.*4, p.38, traducción propia.

sobre el acto de mirar y la creación de sentidos. El cine está contemplando las sensaciones para las que sirve de vehículo, pues de la colisión de cuadros aislados se va haciendo el efecto: ingresar a una dimensión visual y sonora a la que se debe traicionar, pues el montaje se desmorona mientras película y viaje avanzan. Las secuencias no guardan un compromiso visual o narrativo, son contenedores vacíos de una (cualquier) visión de mundo; en lugar de ser experimentadas como episodios unitarios, desde el presente texto han de encararse como anomalías en función de un proceso productivo. No es el propósito destripar por identificar una trama o elementos: fijar en la seriedad del significado al juego de actores prestando cuerpo a un papel.

A roadmovie through nowhere. Después de dos actos que ilustran una máquina de las imágenes entorpecida por su eficacia, capaz de asesinar por imponerse, el tercer acto inicia con una serie de impresiones que son *terra incognita*. Amnesia bestial. De experiencias sensoriales previas se puede pensar en un catálogo de la mirada atrapada, en que la cámara y las acciones que registra actúan como un muro incapaz de franquearse a menos de romperlo vía la palabra o de mirar al espacio que debe ocupar un público, haciendo consciente que se vive una representación extendida. Sin embargo, las imágenes y sonidos no circulan en dirección al espectador, por el contrario, el registro visual desplegado es una invitación a ingresar a lo que sucede en pantalla. La máquina de las imágenes solo puede ser derrotada si se expone la acción convirtiéndose en un testimonio nítido, energía enfocada transformada en escritura. Pero no se especula por una victoria sobre la representación, cuya recompensa sea atisbar la verdad. La materia y espacio mostrados hacen sombra al concepto, extendiéndose más allá de sus límites territoriales, pues no hay acción que pueda derivarse en motivos en los cuales aferrar la vista. No hay imagen originaria, en donde arranque un recorrido sin dirección precisa y *al espectador no le queda otra opción más que usar los ojos para ir caminando de espaldas a la pantalla*, a darse de bruces con un montaje que no enseña al tiempo que muestra.

El viaje dentro de la limosina establece una constante: el interior del vehículo es un camerino, y su ocupante se desdibuja entre recorridos (“citas”, alrededor de las cuales hay toda la etiqueta de eventos burocráticos), para emerger transformado. No hay carácter o destino el cual marque el recorrido, o característica que imponga el tono de las acciones y su impacto en el espacio, solo una sucesión de bloques vacíos, en posesión de una consistencia mínima: repetir un acto que se presenta distinto, que al encarnar no resuelve y siempre ha de volver a comenzar nuevo y distinto. Contestar a la pregunta por la posibilidad de ser en un mundo de representaciones desde apropiarse de la imagen y llevarla a sus primeras consecuencias, que no tienen el presupuesto de definirla. Edición *en directo*, pues si la toma establece un mínimo de intensidad –devenir padre de familia, asesino, asesinado- los hechos a cuadro rompen con el impulso visual identificado, y el cuerpo del actor soporta la amplitud de una visión a límites insospechados. De esta constante se pueden visitar momentos que dentro de la película derivan en eventos visuales y sonoros.

El interior de la limosina es un espacio vacío, ocupado en potencia por todo lo que se requiere para la representación: un camerino que contiene todo el universo. Al término de cada cita *monsieur Oscar* pasa por el proceso de ir removiendo capas de información visual –*props* que ayudan a consolidar un cuadro- al tiempo que tiene a su disposición un archivo con la información que se requiere para el siguiente encuentro. El espacio vacío que es Oscar y el camerino-limosina es lo que permite materializar las distintas fuerzas que han de someterse a proceso. Asomarse a una ventana por la cual desfila un drama que al mismo tiempo es teatralidad, música y movimiento infeccioso, dispuesto de tal forma que provocan una crisis en la subjetividad pública o individual.

La agencia de la acción es la manera de conciliar entre distintas actuaciones y descomponer la retórica de la apariencia. La segunda cita tiene lugar en un edificio que recuerda una maquinaria: chimeneas, pasillos a los que se ingresa una vez el cuerpo ha sido identificado como el ingrediente requerido; un estudio de *motion capture*. Los sensores que se adivinan en el traje de Oscar son una extensión al campo cifrado de Muybridge, que deben lograr una proporción justa de un cuerpo

fragmentado en elementos de información, un dibujo marcado en luz invisible al espectro que detectan los ojos. La correcta representación es llevada a la tridimensionalidad, pues el estudio puede verse como una cámara con lentes emplazados en tres dimensiones, las cuales se revelan masa, altura y profundidad. Cambiar una fotografía de dos dimensiones por una escultura de datos, que transmite intenciones en forma de movimientos.

Materia luchando, usando herramientas, siendo derrotada por su propia constitución. Evolución en la que se avanza disparando, hasta que el cuerpo no puede con la velocidad que le impone la mente, y cae. Ignorar la duración de la materia hasta que llega el desastre. Exponerse a otro cuerpo –una mujer que también viste un traje de captura-, en el que la piel marcada por los sensores ofrece una superficie de ingreso, en la que incursiona como si de un amante se tratara. Orificios a los que se ingresa solo en movimiento, pues entre sexos y bocas existe una piel-superficie que solo sirve a los propósitos de la captura, que carece de reverses pero no de dimensiones. Acto seguido, la toma muestra los puntos de información en los sensores, al momento de inscribirse en lo virtual: polígonos que representan texturas y masas con su propia física. Aquí el registro rompe con los presupuestos científicos cuyo objetivo es dar con la correcta representación, pues las figuras que se materializan en pantalla falsean la fuente de la que tomaban los movimientos. Seres fantásticos, de cuerpos desproporcionados e ingravidos, que no son animal pero tampoco persona: una simulación computarizada que no trata de capturar el movimiento y sí extender la fuerza a otra pantalla. Guardar al gesto para cuando sea necesario y así darle vida a otra vida, exceso convertido en donación. La luz bordea los cuerpos, hasta darles substancia, aun cuando los referentes que los conforman no guarden proporción: los seres fantásticos se acarician y atraviesan pieles de distinta textura con extremidades deformes. El corte siguiente muestra la limosina en dirección a la pantalla, de regreso a no-resolver-el-presente de otra vida. *Merde.*

La ilusión de la orquídea tomando energía de la ilusión de la avispa. Un exceso de expresión al cual se le puede vaciar de significados, pues la transferencia entre pantallas no sigue una continuidad de

identidades y erosiona cualquier discurso hasta volverlo reflejo inconsciente, que se encuentra en sueños o el arte. El puente que se tiende entre lo virtual tomando materia de lo tangible sugiere que ambas potencias son libres de una arbitrariedad de significados si se asume que cada extremo del mismo esta cimentado en la nada –tecnología que permite mapear la fuerza, cuerpo virtual para el que no hay atadura. Territorios sobrepuestos que se confunden, la apariencia de lo existente. Hacer intercambiable *tekne* y *poiesis*, pues el verso es salida a lo que se experimenta desde el software.

Un lente de contacto para simular la catarata o glaucoma, cemento aplicado anclar vellosidades, uñas largas que recuerdan garras, vestir harapos al tiempo que se comen alimentos cuidadosamente preparados. La prótesis extiende el cuerpo hacia la experiencia. Por lo bajo, se distingue el sonido de una alarma antiaérea. El proceso de volverse mierda. Bajar por la coladera, recorrer el drenaje en que habitan todos aquellos exiliados de la luz del día. La escenografía en función de ilustrar los espacios internos del personaje, que la cámara apenas si rasguña: expresionismo. Moverse a la misma velocidad del automóvil y hacer de Oscar el vehículo para una película de monstruos. Salir hacia la luz, a mitad de un cementerio, lápidas que invitan a visitar distintas direcciones electrónicas. *Traveling* por una ciudad de los muertos, hasta llegar a una sesión de *fashion photography*. Una modelo rodeada de lámparas y proyectores, en papel de ser un símbolo. Por los elementos que componen el cuadro, podría pensarse en la figura de Artemisa, pero no hay indicación por la cual llevar los ojos. El potencial simbólico que aporte el espectador es un extra, pero no es constitutivo de la experiencia. *Merde* se distingue de entre el público, el fotógrafo manda por él mientras cambia de cámara: a tal fenómeno se le debe hacer cara desde el medio formato, cuyo negativo ofrece una mayor superficie y por lo tanto una imagen más detallada: provisión que se tiene del lenguaje y los medios para capturar es insuficiente para hacerle frente a una experiencia límite. [*It's so weird! (...) Une photo dans un esprit un peu spécial, un peu La Belle et la Bête, ¿vous voyez? Vous connaissez (notre...) Diane Arbus, par exemple? C'était une grande photographe américaine. Elle faisait des photos avec des nains, des géants, des monstres... Des*

photos très très humaines.]¹³³ Si en el episodio del *motion capture* se desarticulaban fragmentos de lo que se conoce acerca del movimiento, la secuencia del cementerio invita a hacer lo mismo con los presupuestos que se hacen del mundo del arte.

A este punto no hay una tregua, pues el proceso de significación ha vuelto de un apellido una categoría de imágenes. Guerra por mostrar una sensibilidad amaestrada, que se vale de una serie de características dispuestas por una mirada saturada de conceptos. Los ojos-invisibles-de-la-normatividad-hegemónica-en-turno, pasándole por encima a estallidos de imaginación biológica, a la que se extraña en forma de enanos y gigantes, lo humano. Un diccionario inútil, pues las acepciones en apellido y palabras no alcanzan a una adecuación traducible en imagen. El significar una experiencia desde una categoría es derrotado por la acción de la materia, pues el gesto desborda a la cámara. El culto que se rinde a la figura de Arbus impide la posibilidad de hacer comunión con las imágenes filtradas a través de su cuerpo. Perder el trance por comprobar características superficiales que ya se sabían de antemano. Ser expuesto a una criatura que se evade de garantías visuales, cuya voluntad resiste a ser insertada en un sistema de clasificación: registros, experiencias o sensaciones a modo de *recursos humanos*, artísticos, consumibles y por lo tanto susceptibles a ser materia de cambio. La única generalidad de uso posible es la del monstruo, designación para el portento en el paso previo a fundar un mito.

La máquina de las imágenes transgrede los límites de una experiencia significada, invade el set y rapta a la modelo que encarna lo divino. La lleva de regreso a lo subterráneo, lugar en que las ideas se vuelven accesorias: una peluca arrancada, un bolso boca abajo, billetes comestibles, un vestido convertido en burka. Transparentar los cuerpos y hacer evidente su condición cambiante: el monstruo y *la damsel in distress* solo son representaciones de las que se entra y se sale por medio

¹³³ “Es tan raro! (...) una foto que sea del tipo “extraña”, un poco como La Bella y la Bestia, ¿ves? ¿Usted conoce a Diane Arbus, por ejemplo? Una gran fotógrafa americana. Ella tomó fotos de enanos, gigantes, monstruos... Sus fotos son muy muy “humanas”.”, Carax, Leos, *Holy Motors*, CNC / Les Films du Losange / Pierre Grise Productions, Francia, 2012, traducción de Nami Joly.

de la acción, que no determinan una normatividad de la percepción. Devenir fauno, Cristo o Virgen María es responder a patrones visuales que están insertos en la memoria del observador, afuera de cuadro. Si en lugar de recorrer en dirección de lo definitorio se avanza sobre la posibilidad de una mutación semiótica se puede percibir a la materia viva, infectando el monomito que dicta la fijación sobre caracteres simbólicos.

En pantalla solo existen los hechos de la materia, un *hint* visual a que la vida más allá de la sala de proyección está compuesta de material en bruto, que se moldea desde los ojos. La carga simbólica es una mera posibilidad pero no una ruta a culminar, y la cámara deja la escena sin detenerse en convención alguna: cuerpos que siguen siendo ingrediente que contiene toda acción en potencia, que al contrario de la cita precedente han quedado vaciados de toda fuerza simbólica, pero rebosantes de violencia semiótica.

La cámara no es más un filtro que decanta verdad y conocimientos, lo que acontece en ella se asignifica, sensible a toda experiencia en potencia. Recuperar la potencia del mito, pues este ya no tiene que ser entendido como la práctica institucionalizada de una razón en pos de una respuesta – ya sea la redención, o la obtención de recompensas para hacer más llevadera la vida terrenal-, ahora hay oportunidad de re-encontrarse con lo originario, que conceptos, espacio y tiempo se diluyen, afirmando una dimensión corporal llena de mecánicas celestes –inclinaciones y deterioros orbitales, velocidades de escape, migraciones planetarias, choques de galaxias-, anteriores a la razón.

Regresar al entre acto previo a las citas, desdibujarse para hacerse de otro cuerpo, unidad expresiva que entra en crisis junto al contexto en el que está inserto. Des-obrar y que el ser sea pulverizado hacia dentro de cada escena. Desde el cuerpo de Oscar se pone en marcha un lenguaje que apuesta por la poesía, que tensiona significaciones posibles en un mismo circuito de creación: personaje, escenografía, acciones y cámara son bloques vacíos en disposición a la resonancia de pulsiones. No hay avance hacia una representación a saciar, la pantalla tiene su propia duración, con infinitos emplazamientos de cámara. La configuración no depende de una subjetividad que reafirme

diferenciación alguna –la película de fantasía, de arte o terror-, por el contrario, cobija la posibilidad de fenómenos mínimamente interconectados, manifestaciones de una energía sutil. Segundo movimiento: la película es un cuerpo con sus propias relaciones orgánicas, intensivas, afianzadas por una unidad mínima, tenue. La velocidad de los fotogramas es un estímulo a la memoria orgánica que solo puede concretarse por una amnesia sobre de los símbolos, que son más reales de lo que simbolizan, por su potencial afectivo. No se requiere un canon o biblia que delimite contornos, conductas e historias, su poder reside en el cuerpo proyectado hacia el espectador.

El cuerpo extendido a la pantalla esta excedido en registros, estando el espectador en posibilidad de ingresar desde cualquiera o ninguno, puesto que la obra no codifica a partir de una receta previa; vuelta sobre la tecnología y su aplicación para explorar una fisura entre la seguridad de la televisión y la tele-dicción. Lo que se encuentra a cada extremo es un elemento del que la identidad hace conjunción para reafirmarse, ir al punto en que sujeto y objeto colapsan en tanto unidad de significado y así actualizarse en imagen-juego.

Una partitura llena de enmendaduras, arrugada, cruzada por la palabra *ENTRACTE*. Un insert de cuerpo via Étienne-Jules Marey: un par de manos que se abren y cierran, sobre un fondo negro. A la siguiente escena un espacio cerrado, Oscar carga un acordeón hacia la cámara, la cual empieza a marcar la ruta a seguir, pues el espectador carece de un horizonte de expectativas. Columnas, candelabros, velas encendidas; el interior de una iglesia. Al tiempo que Oscar-acordeonista ejecuta salen otros músicos, se unen a su recorrido, se incorporan a la melodía. Miradas cómplices, cámara, ejecutantes y melodía en el acto de fundirse los unos con los otros, que solo se detienen para contar verbalmente el ritmo. *TROIS, DOUZE, MERDE!* Saltar la secuencia de números e indicar velocidad de desintegración, al tiempo que se retoma el camino, usar un diferente principio de medida a cada paso del impulso. Hacer tangible los vaivenes no solo de la materia visual pero también del sonido, una melodía que es acto entre actos, que muestra al cine en su potencia de dimensionar sentidos en

tanto acontecimiento, movimiento y cadencia efervescentes, una fuerza que se manifiesta solo para diluirse.

La siguiente escena regresa una vez más al entreacto de la transformación al interior de la limusina. Las transformaciones propuestas apuntan hacia el interior y así diluir una mirada personal, que no puede enunciar o definir, incluida la actitud indulgente de la referencia, y estar en libertad de contemplar excesivamente, hasta disolverse. A cuadro no hay un límite definido en un dentro o afuera, pues al hacer visibles los motores que potencian la película como un cuerpo que lo consume todo –personaje, situaciones, vehículo- es afirmar que acontecen al exterior de la misma –actores, director, espectadores-, materia de la que no se sabe nada pues existen en el tiempo y el espacio de manera independiente a cualquier contenedor. Operar desde el cine para revelar un universo repartido en infinidad de elementos, cada uno siendo extensión performativa en potencia.

Una película debe tener trama y personajes que se desarrollen a lo largo de la misma. Tal aseveración responde a la seguridad amparada en un “yo” que se piensa inmune al cambio, posicionado en ventaja a sus contextos. Afianzar toda afección y las sensaciones que producen es obstaculizar su despliegue energético, concentrando en el individuo un entramado de existencia compartido en cuerpo y duración, que forma parte de un compartido-cuerpo-colectivo. El público de la secuencia inicial, evadido de un punto de vista particular, al tanto de la experiencia frente a sus ojos y la potencia abierta de una recepción múltiple, pues cada quien es un ritmo o velocidad de escape e ingreso distinta. De contar con un ensamblaje consistente, la figura central de la película tendría una función reguladora, definiendo acciones e imágenes, el bien y el mal funcionando como sombras, por ser iluminadas desde la razón. La mirada pública de audiencias de prueba, hábil para armar temáticas, reacciones y funcionamiento en el mercado. Por el contrario, al estar vacía queda a merced de la resonancia de su accionar con el entorno, amplificando o amortiguando imágenes-dimensión, que surgen de la experiencia.

Una captura diaria por cada habitante del planeta, afirmación que a cada segundo se registra un mundo posible. De vuelta al espacio entre citas un hombre cuestiona a Oscar acerca de sus representaciones, que sean el correcto despliegue de fuerzas a cuadro. Crisis, pues el blindaje que escuda al sujeto es una simulación, producida por efectos ópticos: un mundo de apariencias operando a guisa de verdades, si hay una evidencia fotográfica o en video entonces existe. [*Je regrette les caméras. Quand j'étais jeune elles étaient plus lourdes que nous, ensuite elles sont devenues plus petites que nos têtes. Aujourd'hui on ne les voit plus du tout. Alors oui. Moi aussi j'ai du mal à y croire parfois.*]¹³⁴ La cámara solía tomarse por frontera entre un ente que se afirma distinto a los objetos, el intelecto distinguiéndolo desde sus propios criterios, que encauzan los ojos a través de la pantalla de enfoque. Un cuerpo ajeno, con masa y tacto específicos, que por su integración y avances técnicos se volvió invisible, constitutivo al ser. Olvidar un modo adecuado para vincular prótesis y ente, que de ojos en disposición horizontal ahora se acepta un medio de video vertical, que da preferencia a la superficie táctil de la palma de la mano. La omnipresencia se ha suavizado dando como resultado que la coerción de la cámara se haya descentralizado de una autoridad administrativa a un usuario que es operador y espectador al mismo tiempo: una captura por cada habitante del planeta. La tele-visión se volvió íntima y las imágenes ahora se tocan y materializan una red invisible tejida por presupuestos encaminados al momento decisivo.

De someterse al reinado de motivos y causas el mundo moderno se pertrecha en la simulación, de participar en un vaivén de realidades frágiles e inestables, en el que cada vez es más complicado creer, que acepta de manera tácita que la obra del pensamiento está anclada a la óptica del espectador, un otro que permanece insubstancial. La sensación sigue latente en la materia dispuesta a las imágenes, con la problemática que el usuario no pueda discernir entre su propio cuerpo y la intuición extendida acerca de una correcta representación. Existencia taponada por todos los

¹³⁴ “Extraño las cámaras. Solían ser más pesadas que nosotros, y entonces se volvieron más pequeñas que nuestras cabezas. Ahora ya no puedes verlas del todo. Si. Ahora también lo encuentro difícil de creer.”, *ibid.* 133, traducción de Mariana Becerra.

presupuestos impuestos y revela una cercanía entre racionamiento y raciocinio trabajando para la retórica de cada quien. La efectividad de un lente y su eficacia para brindar elementos de los que la personificación se beneficia, pues está en plena conciencia de sí y de aquello al exterior. El diálogo continua, ofreciendo la respuesta a un mundo cimentado en algo tan frágil como la representación. [*Je continue comme j'ai commencé, pour la beauté du geste. La beute? La beauté... On dit qu'elle est dans l'œil. Dans l'œil de celui qui regarde. Mais alors, si personne ne regarde plus?*]¹³⁵ El trato con infinitas pantallas ha ido erosionando la manera en que los seres arman su propio entramado de relaciones y representaciones.

Tercer movimiento, salida: el cuerpo es gesto, pues tiene la capacidad de contener infinitas imágenes las cuales operan al momento de circular creativamente la acción. Demasiado amplio para medir órdenes y sistemas: lo-que-la-obra-quería-decir. En las imágenes que fundamentan las creencias y de las sensaciones que las nutren, a caballo entre el *once upon a time* y el *and they lived happily forever after*, al hacer ser desde lo visual se acude a la construcción de una lanzadera que ya no resuelve pero desafía y cuestiona. Una convención de la fantasía: érase una vez, inicio de la diferencia con lo cotidiano. Y vivieron felices para siempre, que puede servir para desactivar las posibilidades de habitar ese otro espacio, y hacerlo inofensivo. Central es la figura del actor, que al exponerse sin dejar que se profile horizonte de expectativa alguno revela al público de frente a la cámara, al otro lado de la pantalla, ciego a todo destino pero irremediabilmente condenado a cumplirlo.

De reflexionar la manera en que se ha impuesto a un medio –en este caso el cine- se abre el panorama para poder pensar un ejercicio similar para con lo que surte sus visiones. Desafiar esquemas de recepción y producción, del mundo que captura, ya no solo de aquello que se entiende como cine, sino el juego entre lo que se ve y lo que se intuye existe detrás de la silueta recortada por

¹³⁵ Lo que me hace seguir es por lo que comencé, por la belleza del gesto. ¿La belleza? Dicen que está en el ojo. En el ojo de quien la ve. ¿Pero y si ya no hay espectador?”, *ibid.*133, traducción propia.

los sentidos. Preguntarse el porqué de la efectividad del sonido y la visión. En su intento por querer delimitar la experiencia en función de un género, retar la percepción, y desplazar la práctica de hacerse de conceptos, por el ejercicio de percibir sensaciones.

Las imágenes se valen del cuerpo a manera de soporte, hasta que logran confundirse las unas con las otras. Un territorio ocupado, en el que las sensaciones son botín de una guerra entre ideas y práctica, que termina por imponer una distancia a la experiencia, ya sea para recibirla o emitirla. Cada acto en obligación de tener un desarrollo dramático, fundar un esquema causal, para obtener una explicación general y moldear subjetividades. Una memoria que no se expande de manera inconsciente y productiva queda limitada a los intereses ligados a afianzar un nombre: sincretismo por mera asociación con un reconocimiento que se considera ajeno a su exterior.

Afuera de la sala de cine y del movimiento transmitiéndose en unos y ceros el contexto es un mundo que produce y es producido por la exposición de la materia a la luz. Esto no se limita al uso de la tecnología, gadgets y redes. Hay que considerar al usuario final, al centro de este proceso de producción. El hacer sombra en concepto es extenderse más allá del cuerpo, llenando el silencio de narrativas que han pasado por procesos de significación hasta volverse símbolos rectores. En una película debe pasar algo, que las imágenes resuelvan y culminen en un desenlace. La imagen suelta no es tal, solo que la sensibilidad a la que enfrenta no la considera constitutiva de un universo de fenómenos y seres posibles. La sangre fresca que pide el capital facilita la circulación de bloques de significación por estructuras oxidadas por el uso, la narración, el entretenimiento, el arte.

El bloque vacío que supone cualquier experiencia es limitado por la óptica con que los sentidos se asoman al mismo: una película de arte, una pieza artística, la película del domingo son términos que delatan a los ojos que se asoman a estas ventanas, provistos de un set de características a confirmar. Los bienes que prestan materia a estos vacíos potenciales sufren por esta categoría, pues se les aplica una valoración en tanto cumplir con una propiedad, cuando de intuirlos en dirección contraria

podrían aparecer como bloques de donación, de los cuales se derivan experiencias abiertas, impropias y libres.

De continuar por lo que se comenzó el sentimiento de carencia queda soterrado bajo una infinidad de actos, hasta perderse. La acción que soporta el cuerpo es un *prop* que genera una identidad en apariencia endeble, pero que toma impulso de practicarse como si fuera una elaboración. La substancia elemental debe gastarse para nutrirse, conectarse, e intuirse; disolver lo subjetivo, brote de experiencias obra de la sensación, cada una con su propia lógica interna. La belleza del gesto es un atentado en contra del conocimiento por su sencilla constitución de materia pulsante, que para salir del esquema causal debe detener la sagrada seriedad del rito que hace reliquias de todo al interior de la mente.

La belleza, se piensa, está en el ojo de quien la ve, pero esto solo es ansiedad por la verificación y legitimidad: enunciarse prosa o poesía. Afirmar criterios es un débil intento por volver a situar al individuo en lo alto de una estructura vertical, pues cada quien encuadra, define y excluye. De romper la cadena por el eslabón más tenue la belleza regresa a los actos, que se mueven en múltiples direcciones, sagrados y mágicos. El verso debajo de la piel se actualiza a cada acción, se sintoniza en los vaivenes de su propio ritmo, escapando al tiempo lineal que se desarrolla de la mano de argumentos. La imagen-juego propuesta aquí no es una apuesta por la irracionalidad en la cual disolverse con la celeridad de las palabras. De ir por ese sendero la ilustración con la película de Carax sería un despropósito, pues el contenedor sería rebasado por la idea (o su falta). Pontificar una película como un ejemplo final de una idea; esencia filtrada por hacer verbo el sustantivo pantalla, cuando se puede ejemplificar con su puesta en escena, a modo de juego.

Al tomar los fragmentos de texto y volverlos imágenes momentáneas se apuesta por que se puedan modular a modo de fuerzas distintas, jugar con la sensación que se produce de leer textos disímbolos a los cuales se ha despojado de intención alguna. Eventos cinéticos, que resuelven la pregunta por el ser en la sutileza del gesto. Al momento de circular este texto, el lector puede pasar

por una serie de fases, contradictorias en tanto su accionar pulveriza antecedentes y precedentes. Mirada que encuadra y lee, moviola, cámara, actor, acción, set, bloque vacío. Múltiples estados que a su vez se fundamentan con distintas propiedades, de eternidad puesta en duda, invariables respecto al cambio, que son manifestación de una relación orgánica, sin mayor finalidad que afirmar un ciclo creativo. Aquí el cine es una desaceleración momentánea cuya experiencia se constituye en una lanzadera perceptual y conceptual, pues permite asistir a la eclosión material desde elementos tales como la cámara o los actores, pero que en realidad son meros pretextos, a tal grado puede llegar un hacer del ser cuyo sustento es *practicar la mirada*. No hay precisión ni requerimiento alguno de imponer conceptos de significación a la experiencia.

Todos somos pantalla. Esto quiere decir que desde el lenguaje se ha adoptado una postura por la cual lo natural es poner sobre del cuerpo un manto de imágenes, la velocidad a la que son producidas y adoptadas es extensión de una *tekne* que opera desde la ciencia. La extensión se significa desde valores tales como el conocimiento, el progreso, la aspiración a la verdad. Estas son acciones que se vuelven sustantivos, que delimitan la existencia y emplazamientos de la mirada a los que se considera imposible que muden la distancia focal con que la razón observa.

La pregunta por la esencia de las cosas se resuelve en el trasiego de adecuación y síntesis: el ser es una imagen y su ejercicio. Esto no debe considerarse un denuedo moral que da primacía a un set de valores, pues esto solo reforzaría el proceso de una experiencia definida desde la mente, que guía en aras de superar (y aquí se pueden indexar un sinnúmero de palabras, tales como lo material, lo visceral, las sensaciones, lo falso... todo lo que está fuera de propósito y previsión alguna). A un dualismo que se indexa sus propias contradicciones hay que presentar una alternativa. Para este propósito se ha recurrido a una película que puede ser habitada como un ejercicio de proyección sobre los cuerpos que transparenta lo ficcional de sus alcances. No hay personajes que cambien o resuelvan su vida, o una estructura en que señalar una cumbre, solo infinitos relatos de los que se entra y sale *in medias res*. El flujo de conciencia no solo habita el movimiento de la pluma sobre el

papel, también está en las acciones que se escurren del relato y forman los bloques de vacío del día a día.

Este es el juego de la imagen, que hace del ser al tiempo que lo falsea, que la fuerza potencial en la materia incluye su desarme, frente, revés y extremidades que lo mismo son asideros momentáneos en los que la velocidad se modula en formas. El sinsentido está en los ojos de quien lo ve, cuyos sentidos laboran a favor de ser inmunes al tiempo. Acciones que se imprimen y formatean niveles organizacionales que a medida que la conciencia se diluye va solidificándose en un cuadro efímero, alrededor de la cual gravitan sus elementos.

De regreso de una de las citas Oscar duerme al fondo de la limusina. La siguiente escena muestra un cementerio que se recorre de noche, un pasillo entre tumbas, iluminado en un *traveling* que replica el recorrido de un automóvil. Poco a poco el tránsito de fotogramas comienza a perder consistencia, un *glitch* en la pantalla (mal función, irregularidad), que descompone las figuras para volverlas pinceladas de píxeles, pues el movimiento en pantalla deja un rastro de pigmentos electrónicos. El medio contiene su propia ruina en potencia, hasta literalmente desdibujarse, y quedar en calidad de fuerzas, con rompimientos *ex abrupto*. Agente primigenio, siendo él el motor de la maquinaria productora de imágenes, que de sus ojos parte cargada de ramales de posibilidad, incluido el error, que fomenta su establecimiento como un puente para intercambios y relaciones.

Los cuerpos que dan substancia a las imágenes quedan revelados por una falla que los libera de la amnesia provocada por la sola creencia del pensar-para-existir, que de dejar los ojos vueltos sobre sí se empantana en la reflexión. El concreto en los monumentos, las piedras en el piso, la luz, la hierba; identidades instrumentalizadas desde el objetivo fotográfico, finiquitadas por el criterio de lo estético o funcional, que reprimen todo eso que no se puede pensar o imaginar, y que son meros girones de luz expuestos a los sentidos, la materia de los sueños. La pesadilla no es perder la forma y sí quedar bajo el peso de las ideas, que harían imposible el filmar algo que no existe. La sensación es el límite del lenguaje, y en ella no hay posibilidad de congelar al otro en una instantánea.

Anterior al intelecto toda pulsión forma parte de un engranaje fundamental, imprescindible. Devorar a la mente desde el cuerpo es la belleza del gesto.

Si desde esto último se asoma a una existencia a la que se llega desde meras impresiones de luz se puede participar de un esquema que maquinalmente reproduce las estructuras que lo confirman. La indagación con miras a convertirse en ciencia debe contar con un orden esquemático o formal aplicado sobre un tema. Definir algo que está presente, de lo que no hay que salirse: ontología, cine, la palabra. Al mismo tiempo se puede intuir una continuidad en paralelo, pues tras las palabras y su anclaje temático algo vive y aguarda en cada página. Lo que grita desde el silencio, esquivo, que no precisa de un nombre pues todo el tiempo es movimiento. *Nowhere*. Ningún lugar al que se ingresa no por medio de los dispositivos, pues la sensibilidad de sus observaciones es insuficiente para tornarse exploración. Expresionismo a la inversa, pues la cámara no ilustra el interior y en su lugar brinda espacios profundos a los cuales se puede ingresar sin ningún auxiliar simbólico, pues en su interior están contenidos todos en la potencia de la sensación. Ningún lugar al que se llega por los actos, que tan pronto se es consciente de estar circulando en su interior es síntoma que los objetos a cuadro están más lejanos de lo que aparentan. Velocidad que se experimenta como rapidez o lentitud, dependiendo del cuerpo en que esto tiene efecto, nombrar estados en un tímido intento por diferenciarlos e incrustarlos a una línea de tiempo.

Una película que se mueve simultáneamente hacia toda dirección y ninguna, de acciones que nunca resuelven lo aparatoso del relato, pues cada cita es conexión con un Universo vivo, del que las reservas se destacan por su inutilidad. Que no sirve para hacer diagnósticos, pues su ritmo no está encaminado a lo factual que se sigue de establecer una posición fija, de enunciación. La amnesia bestial es la cura para la identidad que se olvidó de jugar al verso, que olvidó dentro de sí el dimensionarse en lo fútil del gesto. En algún momento a la pantalla se le dio potestad sobre las intenciones del cuerpo, fijándolas a patrones familiares en los cuales este no estaba incluido: la categoría del arte, la ficción, lo documental, la ciencia. No es que el tiempo dejara de correr al

momento de detenerse en la mirada, pues la aplicación exhaustiva de dichos esquemas volvió un tabú sumergirse en ella, y se corría el riesgo de recordar algo más que la mera identidad: confeccionar la experiencia desde la sensación, la cual si no es recreable en fidelidad se potencia desde la afectividad.

La intención de derrotar a la materia por la posibilidad de traer a voluntad a los ejecutantes del gesto suena similar a afirmar la vitalidad desde el recuerdo lanzado desde la imagen suelta, sin embargo se plantea una diferencia fundamental por la ausencia o presencia de propósito. El primer camino se sustenta en personificar una fuerza, la perfección latente en lo reproducible y portátil, que hace del hardware un ancla por la cual se sujeta a lo verdadero. Capturar es una segunda naturaleza, que se extiende sobre todos los cuerpos y acciones en los cuales la identidad sale inmune, que sirven de escalón a un proceso de reflexión y creación de conocimientos. Dimensión visual que no vincula o afirma, solo es una entrada sensorial por la cual se puede conectar con afecciones que ya no son propias, en que el sujeto ha quedado en calidad de rehén. Sea esto el fundamento para una imagen-juego, que elabora montajes afectivos en lugar de lógicos, que en un rostro vacío puede encontrar posibilidades en el silencio, y no caer en un ordenamiento por recurrir al bagaje que ya se conoce.

Un universo en acto, que entra en crisis por no poder establecer una clara diferenciación entre lo operativo y lo representado, aun cuando podría prescindir de lo oneroso de tales vehículos. Lo que sustenta la pantalla no son las proyecciones que se hacen sobre de la misma, es la energía potencial que contiene, el verso impreso bajo la piel, más allá de opiniones, creencias y deseos. Reconocer que cada quien es un no-personaje, pues los asideros en los cuales se fundamenta la propiedad son ejercicios de representación que se tornaron serios, que olvidan inscribirse al interior de la experiencia. Cada quien practica miradas y actúa para consolidar un cuadro proyectado sobre el cuerpo propio y el ajeno, tentación por hacer de la pulsión un instrumento de cierre. Conclusión, cerrar los ojos a lo que tienen o no enfrente, que el patrocinador generaliza y dispensa la falta de sensibilidad del que separa arte de lo mundano, lo sacro de lo profano, que se obliga a perder

vaivenes por obligarse a definir y así estar seguro de no caer en los excesos propios de sistemas filosóficos demasiado amplios. Este territorio ocupado por imágenes y palabras no propone comprobar una idea expresada en una película, pues se corre el riesgo de seguir creando categorías para la experiencia. Lo que se busca es que en cada quien exista un ánimo por ensuciar territorios a los cuales no se podía ingresar por considerarlos finitos, o materia de los iniciados. En lugar de recurrir a la palabra conclusión mejor intuir una lanzadera que se ajuste a las necesidades de cada quien, que por inútil invite a los usuarios del texto a crear y disolver sus propios territorios visuales de los que ha de desprender distintas sustancias elementales, de las cuales ir configurando la (su) realidad.



Ilustración III, Катя, - тебе (Katya, para ti), Holy Motors, Yekaterina Golubeva (sin crédito), fotograma, Leos Carax, Holy Motors, CNC / Les Films du Losange / Pierre Grise Productions, Francia, 2012

conclusión.

Este texto originalmente terminaba en la página ciento veintiseis. Se hacia el movimiento de usar una película como salida a lo que se escurre y filtra por entre las palabras - cincuenta mil a este punto. El tercer acto no se explica desde los dos primeros. Solo es dejar sentir que existe, sin necesidad de una definición. Justo como existe todo un mundo afuera de estas páginas, y todo un universo afuera de lo que la información anuncia como lo verdadero. Si se anuncia que el recorrido no culmina en la verdad-de-cosa se opera desde no saber qué tipo de lector ha de cruzar por estos enunciados. Hay infinidad de posibilidades respecto a los fragmentos que componen este espacio y en lugar de pensar en una imagen-diagnostico, por medio de la cual se puede llegar a ser más feliz y libre, ha de intuirse la ruina de este tipo de trabajos, en que los actos escapan a su solución. Canibalizar las ideas para que entre ellas se destruyan, en que la autoría ya no busca decir nada y solo señalar posibles rutas de escape. Evitar una instancia donde aquel que dispone el lugar se le anticipa a aquellos que –ilusoriamente- puede llegar a considerar cámaras de resonancia, y que sus ideas se reafirmen sin ser puestas a prueba.

¿No te maravillas por el sonido y la visión? En esta pregunta hay un dejo de esperanza, que se puede pensar en otro siempre distinto allá afuera, que es susceptible a sus emociones, que puede encontrar un espacio al interior de una canción y habitarlo, considerarse a sí mismo una imagen suelta que no le guarda compromiso alguno a simples palabras escritas en un papel. Así no hay conclusión posible, pues su solo ser es ya una incógnita y todas las palabras no alcanzan para poder definirlo. La pregunta por el ser debe atender primero la cuestión de su fragilidad, en que un texto no dice nada y el lector puede actuarlo todo o el lector no dice nada y el actuarlo todo no dice el texto. Siempre se puede pensar que así es. O que este conjunto de palabras es el vivo ejemplo de los textos académicos, ruinas en las que nunca se llega a tiempo, naufragios en que el agua borro los detalles de la bitácora.

Una tesis debe acotar un problema y resolverlo, o al menos proponer una idea. Un lector que llegue a este punto del texto bien puede haber armado su versión de los hechos, en qué lugar de optar por una lectura conservadora y académica, decida salir al mundo, considerándolo un campo de juegos.

✂-----corte la línea punteada para ir haciendo sus propias conclusiones-----✂

A road movie through nowhere

Técnica mixta,
Ciudad de México, 2016

Lanzadera. Al sacudir el cuerpo, el eslabón que lo sujeta se rompe, liberándose del hechizo en que había caído por posar los ojos en espera de confirmar sus presupuestos significados. *POV* -punto de vista- delimitado paradójicamente, pues de una infinidad de atuendos y disfraces ha hecho una substancia consistente, y ha definido valores a los que aspira y teme: el papel del redentor, el vehículo para la perdición. La película que da registro del movimiento y el público expectante a comprobar que las imágenes han cobrado vida y se mueven: pedazos de texto, desconectados de intención, en el que algunas palabras dejan a-divinar una senda, que se desdibuja en el paso de los ojos por encima de palabras. Llegar a la conclusión y salir del ejercicio de lectura con la seguridad que hubo algo instructivo, película y texto cumpliendo un cometido, o, por el contrario, detenerse un momento y anunciar que los tres actos previos en realidad fueron inicios en falso, pues no se trataba de llegar a ningún lugar, mucho menos probar una verdad incuestionable en la forma de un enunciado lógico, argumental. Irse a habitar el destino, ningún lugar en particular, pues todo momento existe la posibilidad de ejecutar una acción y devenir un ser inacabado para el diccionario, pero en proceso de arrojarse sobre la existencia.

No adelantarse a la trama por ya tener un conocimiento de todas las historias; intuir que las siluetas recortadas en pantalla son anteriores al movimiento mismo, y que la materia no requiere ser un

reflejo de la vida de lo humano para estar viva. Un recorrido por ningún lugar en particular, pues se apela a la bastardía de encontrarse a medio camino entre el registro de la acción y una trama que se desdibuja, pues de un inicio incierto se regresa a la indiferencia, hasta cuestionar si lo que se acaba de ver no tendrá la misma solidez de los sueños. Una serie de fotografías modificadas para ser impresas como si de un trabajo académico se tratara, puesto que no hay que olvidar que este texto ha de ir a perderse a un mar de información, que produce una captura diaria por cada usuario en potencia. En el entendido que los textos terminan por volverse una suerte de testimonio de existencia, apelar a lo frágil del papel expuesto a los elementos y las acciones, y poder confirmar su finitud. Cisma que divide por hábitos perceptuales a los fieles de los herejes, que ubica en relaciones causales al tiempo, cuidando de no ser sorprendidos por un pasado presente y futuro que son contemporáneos al habitar sensaciones.

El juego necesita cómplices, a los cuales se les invita a conspirar. Si se usan las imágenes como meros pre-textos, entonces no hay una jerarquía que se imponga desde estas: cada cual es libre de operarlas hasta llegar a la amnesia, y que la aparente seguridad del concepto sea reducida a la brizna de una sensación. Para darle cuerpo a la pieza se les pide un pequeño testimonio con lo que hicieron. Una vez que se han recogido los fragmentos, se ordenan a sabiendas que la pieza ya sucedió, que lo que sigue solo lo rememora, pero fracasa en el acto de volverlo asequible a la mirada. Volver a las imágenes inoperantes, justo como el presente texto lo hizo al recurrir a distintas voces autorales.

El circuito cerrado del mundo del arte y la academia, ubicado en calles perpetuamente monitoreadas, en que el riesgo de ser inmortalizado en imágenes establece una coerción a la conducta. Apostar no por la pared del museo, o el vínculo de valor y afecto que va tejiendo la red social: lanzarse y terminar depositado en el receptáculo de unos ojos ajenos, antes de diluirse en ese otro cuerpo que ha de continuar su camino, pues la calle es dimensión pasajera, en que el transeúnte pasa como si fuera una partícula energética. Un ritmo elemental, que se repite con variaciones

sutiles, en el cual la mente se quiere escapar de sus propias ideas, ya que ahí está el frágil anclaje con una (cualquier) realidad. La revolución no pudo ser en tanto alguien decidió ser mero eslabón de una cadena de imágenes transmitiéndose en directo, la decisión por comprobar los significados cuando en realidad la apuesta debería ser por vivirlos. Hay que viajar ligero, sin el presupuesto de un equipaje de impresiones, que la máquina de las imágenes corra suelta, en que la cámara es antesala para poder habitar bloques que sean espacios vacíos.

El acto de intervenir las calles con gestos capturados en imagen debe incluir la acción de destruirlas, intermitencia análoga consolidar un ser que al mismo tiempo incluye su propia ruina. En una pared vacía pueden aparecer y desaparecer imágenes que produzcan impresiones frescas. No se trata de darle vuelta a lo que se expresa en el lenguaje cinematográfico, en cambio, se puede apostar por la derrota de cualquier intención tranquilizadora, ya sea la que va de la mano del *blockbuster* o la que opta por la refinada expresión artística, siendo estas posibilidades para que el cuerpo se vuelva a encontrar consigo mismo. La trama que se indexa en el registro también considera aquello que está fuera de la acción misma: trámites burocráticos, la búsqueda de una calle poco vigilada, las reglas que se han creado para la administración del espacio público. Imágenes todas y cada una de ellas, en que se ve reflejado un deseo, ya sea el orden, la convivencia en la ciudad, la rebeldía, el apropiarse de un espacio público para poder compartir, aun sin que exista manera alguna de atestiguar la recepción que se tuvo del gesto. Las imágenes que constituyen el cuerpo de la obra replican un gesto, del que no existe mayor información, mucho menos título que indique un sendero probable para otorgarles sentido. Imposible decir si los cuerpos están ocultándose, o si miran algo al otro lado de la pared en la que están recargados o pegados. Simular el papel de director, al tiempo que se expone la fragilidad del orden del que supuestamente es rector. Ojos que no dictan la pauta a seguir, mirada que apunta hacia lo que no está presente, que hay cosas que escapan a la cámara: hacer del cine una acción en pos del desastre, pues no es registro ni trama, mucho menos documento y sí una práctica que se anula a sí misma.

Al otro extremo de un gesto que se falsea, una imagen desconectada, de la que tampoco se tiene información alguna y solo es un momento que se aísla del tiempo, justo antes de difuminarse en un torrente en el que los ojos naufragan. Instantes cuya única evidencia es ahora la imagen, que solo tienen un común la atmósfera que acontece al cerrar los ojos y la conciencia. Ganar la materia de los sueños por salirse de un tiempo impuesto, adoptando cada quien sus propios pasos, como si de una música interior se tratara. El ámbito del juego implica el hacer naufragar cualquier enunciación y presupuesto desde el cual el sujeto se define, para dejar al cuerpo en una comunicación directa con aquel fenómeno que lo atraviese. Cambiar los emplazamientos de cámara por aproximaciones a la vida es exponer una descarga de sensaciones enfocadas sobre el acontecimiento, no definitorias y dinámicas. Un mundo del que solo se tenían siluetas que son todo apariencia, de ritmos y giros desdibujados e indiferenciados a los ojos de quien los ejecuta, para existir en calidad de acontecimientos latentes y no como categorías. Los girones de los que se compone este cuerpo textual de poco o nada sirven si se les busca un propósito explicativo, cuando mejor sería despegar la mirada del papel o pantalla y prestar cuerpo al silencio que grita en la carne, que cada segundo es una oportunidad para la acción.

Esto es un contenedor que intenta valerse de la expresión escrita, de ideas que están latentes en las imágenes, y por lo tanto presa de perspectiva teórica, cuya única esperanza no son los ojos ya modulados a la recepción de ciertas ideas, cuando la amnesia brinda la oportunidad de regresar a la memoria viva. La salida al texto es ceder el paso a un espacio abierto en que la creación alcance no solo la esfera de los conceptos sino la dimensión en que entes se desenvuelven: una vida con tintes de obra artística, siempre inacabada, imperfecta a las categorías, pasto de los fenómenos más disímbolos, con múltiples elementos poli interpretativos, agazapados en los más improbables escondrijos. Vida diaria trastocada en un escenario expandido, que las distintas entidades ofrecen oportunidad para el descubrimiento, al dejar de ser meros objetos gravitando los unos de los otros. En una muestra de humildad para con el todo, el ser ya no buscaría amoldar las imágenes de las que

rebotan sus deseos, tratando que sigan los dictados de las leyes que ha creado para explicarlas. Abrir los ojos al espacio rebosante de información, y no considerarla un bien para la toma de decisiones y si un universo entero de autonomías vivas y en potencia: buscar nuevos territorios para el capital afectivo. Libre de exigirle que cumpla una serie de compromisos impuestos, quedaría el papel de ser vehículo de la expresión de un universo cuya única obligación es el movimiento eterno. O no.

La vida acecha en forma de bestias sutiles, rebeldes, pues se valen de jalones gravitaciones para moverse, sin estar obligadas con la afirmación de un ciclo temporal. No estar conectado a un polo gravitacional que dé sentido, pues el arte o la trascendencia solo son palabras que ilustran a la voz que las puso en un extremo de una relación tensional, olvidando que entre tantas opciones posibles siempre está latente la posibilidad de maravillarse. Configurar desde la participación activa, en que los elementos están sometidos a distintos riesgos, anomalías los unos de los otros. Movimiento a través de ningún lugar, que al habitar las sombras que no son iluminadas por la razón se está merced de la bestia sutil que deambula en dirección a la pantalla.

La preminencia de las imágenes responde a su potencial para concentrar los deseos, ventanas en las que se puede asomar para encontrar interiores y exteriores cambiados, en que formas familiares han mutado su definición, afectos consolidados cuyos elementos se desplazan en expresión de energía sutil, que por su sacrificio ofrecen la posibilidad de cambiar papeles, y ya no estar sujetos al régimen de una única mirada. Cuerpos que disponen a los demás cuerpos, que pueden desprenderse y quedar prendados por la sensación, en potencia por velocidades de atracción y repulsión, que gravitan, forman sistemas binarios y pueden salir disparados a la velocidad del amor. No puede haber una conclusión resolutive, por el contrario, solo se puede intuir a la sensación como una lanzadera de la cual solo sigue una secuencia de impacto y desintegración.

Este texto inicia con un reconocimiento al entorno que existe a su alrededor, que aun sin ser su eje temático, ayuda en la práctica de consolidarlo: la tecnología, el internet, una sociedad que ahora

considera la información un bien de cambio. Un mundo en que las cosas ahora son definidas por la imagen que se proyecta, en que el trato entre semejantes se desprende del puerto de entrada que son los ojos al pasarse por encima de los cuerpos. Un camino de palabras que ha de perderse en los anaqueles abarrotados del mundo académico, para el que todo es un vehículo de ideas y estudio, que atestigua en calidad de evidencia la capacidad creativa y perceptual de los seres humanos. El llegar a una conclusión sería un acto tranquilizador, tal y como dar con una imagen que defina una categoría de estudio. En ese sentido, el contenedor que habitan las palabras de esta investigación es un humilde intento por escabullirse por la explicación a un mundo del que siempre se está a la saga, en el que las cosas son bellas en la medida de la capacidad que tenga aquel que las contempla para ilusionarse.

La postura de considerar imágenes sueltas depende de los emplazamientos de cámara que ejecute el cuerpo al acomodar la mirada y arrojar sentido, para que al primer descuido se pierda y solo habiten en la memoria. De seguir por la ruta del desplazamiento metafórico se reafirmaría que un mundo puede explicarse a partir de experiencias equivalentes, que sirven para ayudar a subsanar lenguajes que carecen del término adecuado. La imagen-juego propuesta en esta tesis funciona de manera contraria: solo puede ser lo que es, sin tener que recurrir a equivalencias, pues existe en calidad de acto y experiencia, y si bien puede valerse del lenguaje –en este caso, visual- para ser comunicada, en lugar de incluir y excluir elementos categóricos, es un mínimo intento por abarcarlo todo, hasta lo que no aparece a cuadro, el gesto que se desvanece, la luz que varía, decrece y termina por volverse indiferente en las sombras: un incompleto poema largo acerca del todo.

Primer acto, segundo acto, tercer acto. ¿Cómo se llamó la obra? La costumbre de la explicación que salva de ser afectado, pues el gasto de energía potencial se vio coronado en algo concreto y útil, que busca sobrevivir a un primer trazo narrativo; principio desarrollo y fin. El chiste del chiste no está en el nombre de la obra; habita el movimiento al interior de una relación, y depende de la frecuencia de actualización de aquel que decide ser partícipe por impacto. De responder a la pregunta por el ser

desde la imagen se puede hacer patente la materia de un cuerpo vuelto un disfraz y trinchera, que a cada momento deviene múltiples identidades y ninguna, que no guarda mayor obligación para con ellas que la duración del acto, y las afecciones resultantes. El encontrar la ilustración para los propósitos de esta investigación en una película es hacer patente una disposición al encuentro, que en lugar de tomar como bandera autores y textos para conducir la mirada opta por perderse en la mirada con la que se entra a la pantalla.

[The events and characters depicted in this photoplay are fictitious. Any similarity to actual persons, living or dead, is purely coincidental. The fiction depicted in this photoplay is purely coincidental. Any similarity to actual persons, living or dead, is an event. The living or dead are fictitious. Any photoplay is purely coincidental. The characters are events. The events are purely fiction.]

Bibliografía

Anonimo (Comité Invisible),

L'insurrection Qui Vient, La fabrique, Paris, 2007

The Coming Insurrection, traducción de Robert Hurley, Semiotext(e), 2007

Diane Arbus, Diane Arbus: Revelations, Random House, New York, 2003

Maurice Blanchot,

Amistad, traducción de J. A. Doval Liz, Trotta, Madrid, 2007

Friendship, traducción de Elizabeth Rottenberg, Stanford University Press, California, 1997

Samuel Beckett,

Deseos del hombre - Carta alemana, traducción de Miguel Martínez-Lage, La uña RoTa, Segovia, 2004

German Letter to Axel Kaun (9 July. 1937), traducción de Martin Esslin, Disjecta, Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment, Ed. Ruby Cohn, Grove Press, New York, 1984

Joseph Campbell,

El héroe de las mil caras, traducción de Luisa Josefina Hernández, FCE, México, 1959

The Hero with a Thousand Faces, Princeton University Press, 1949

Guy Debord,

La Société du Spectacle, Les Éditions Buchet-Chastel, Paris, 1967

The Society of the Spectacle, traducción de Ken Knabb, Rebel Press, London, 2004

Gilles Deleuze,

Diferencia y repetición, traducción de María Silvia Delpy y Hugo Beccacece, Amorrortu, Buenos Aires, 2002

Difference and repetition, traducción de Paul Patton, Columbia University Press, New York, 1994

Gilles Deleuze & Felix Guattari,

Mil Mesetas, traducción de José Vázquez Pérez con la colaboración de Umbelina Larraceleta, Pre-Textos, Valencia, 1988

A Thousand Plateaus, traducción de Brian Massumi, University of Minnesota Press, 1987

G.W.H Hegel,

Fenomenología del Espíritu, traducción de Manuel Jiménez Redondo, Pre-Textos, Valencia, 2006

Phenomenology of spirit, traducción de A.V. Miller, Oxford University Press, 1977

Lecciones sobre la estética, traducción de Alfredo Brotóns Muñoz, Akal, Madrid, 1989

Aesthetics, Lectures on Fine Art, Vol. I, traducción de T.M. Knox, Claredon Press, Oxford, 1975

David Foster Wallace, *This Is Water: Some Thoughts, Delivered on a Significant Occasion, about Living a Compassionate Life*, Little, Brown and Company, Boston, 2009

Sigmund Freud,

La interpretación de los sueños, en *Obras Completas vol. IV*, traducción de José Luis Etcheverry, Amorrortu, Buenos Aires, 1978

The Interpretation of Dreams, traducción de James Strachey, Basic Books, New York, 2010

Tótem y Tabú, en *Obras Completas vol. XIII*, traducción de José Luis Etcheverry, Amorrortu, Buenos Aires, 1978

Julia Kristeva,

La révolution du langage poétique, Éditions du Seuil, Paris, 1974

Revolution in poetic language, traducción y resumen de Margaret Waller, Columbia University Press, New York, 1984

The Kodak Eastman Company, *Como hacer buenas fotografías: manual completo para el aficionado*, Kodak Eastman Company, Rochester, New York, 1953

Jacques Lacan,

El estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica, en *Escritos I*, traducción de Tomás Segovia, Siglo XXI, México, 1971

Écrits, A selection, traducción de Alan Sheridan, Routledge, New York, 1989

Jean-Francois Lyotard,

Discurso, figura, traducción de Josep Elías y Carlota Hesse, Gustavo Gili, Barcelona, 1979

Discourse, figure, traducción de Antony Hudek y Mary Lydon, University of Minnesota Press, 2011

Economía Libidinal, traducción de Tununa Mercado, FCE, México, 1990

Libidinal Economy, traducción de Iain Hamilton Grant, Indiana University Press, 1993

Eadweard Muybridge,

Animals in Motion... An Electro-Photographic Investigation of Consecutive Phases of Animal Progressive Movements, Chapman & Hall, London, 1899

The Human Figure in Motion... An Electro-Photographic Investigation of Consecutive Phases of Muscular Actions, Chapman and Hall, London, 1907

Platón,

Timeo, traducción de José María Zamora Calvo y comentarios de Luc Brisson, Abada, Madrid, 2010

Plato's Cosmology, The Timaeus of Plato, traducción y comentario de Francis Macdonald Cornford, Routledge, 1935, Hackett Publishing Company, 1997

Sófocles,

Sophocles, with an English Translation. By F. Storr, B.A. Vol. 1. Containing Oedipus the King, Oedipus at Colonus, Antigone., William Heinemann LTD., London, 1912

Susan Sontag,

Regarding the pain of others, Picador, New York, 2003

Ante el dolor de los demás, traducción de Aurelio Major, Santillana, Madrid, 2004

Paul Virilio,

La Máquina de Visión, traducción de Mariano Antolín Rato, Catedra, Madrid, 1998

The Vision Machine, traducción de Julie Rose, Indiana University Press, 1994

Estética de la desaparición, traducción de Noni Benegas, Anagrama, Barcelona, 1988

The aesthetics of disappearance, traducción de Philip Beitchman, Semiotex(e), 1991

Filmografía

Pedro Almodovar, Julieta, El Deseo, España, 2016

Leos Carax, Holy Motors, CNC / Les Films du Losange / Pierre Grise Productions, Francia, 2012

Shane Carruth, Upstream Color, ERBP, Estados Unidos, 2013

Jules Marey, Jules Marey : films chronophotographiques 1890-1904, Cinémathèque française, Paris, 2006

Peter Strickland, Berberian Sound Studio, Illuminations Films / Warp X, Reino Unido, 2012

Discografía

Beauty Pill, Describes Things As They Are, (CD), Butterscotch Records, BSR011, 2015

Gui Boratto, Chromophobia, (CD), Kompakt, KOMPAKT CD 56, 2007

David Bowie,

Low, (LP), RCA Victor Records, PL 12030, 1977

Earthling, (CD), RCA BMG, 7432144944 2, 1997

Chastity Belt, Time To Go Home, (CD), Hardly Art, HAR-086, 2015

The Disposable Heroes Of Hiphoprisy, Hypocrisy Is The Greatest Luxury, (CD), 4th & Broadway, Island Records, 262 894, 1992

Jets To Brazil, Orange Rhyming Dictionary, (CD), Jade Tree, LP/CD JT1038, 1998

Primal Scream, *Screamadelica*, (CD), Sire, Warner Bros. Records, 9 26714-2, 1991

Gil Scott-Heron, *Small Talk At 125th And Lenox*, (LP), Flying Dutchman, FDS 131, FD 10131, 1970

Soccer Team, *Real Lessons in Cynicism*, (CD), Dischord Records, CD 182, 2015

TV on the Radio, *Seeds*, (CD), 2537855902, 2014

Steven Wright, *I Have A Pony*, (CD), Warner Bros. Records CD – 92 53354, 1985

Bibliografía auxiliar

Karl Abraham, *Dreams and Myths: A study in folk-Psychology*, The Hogarth Press and the Institute of Psychoanalysis, London, 1909

Kathy Acker, *Empire of the Senseless*, Grove Press, New York, 1988

Adams Sitney, P. Ed., *Poetry and Film: A Symposium with Maya Deren, Arthur Miller, Dylan Thomas, Parker Tyler, Chairman Willard Maas, Organized by Amos Vogel,*”, *Film Culture Reader*, Praeger, New York, 1970

Martin Amis, *London Fields*, Jonathan Cape, Ltd., 1989

Calvin Bedient, *Kristeva and Poetry as Shattered Signification en Critical Inquiry*, Vol. 16, No. 4, 1990

Henri Bergson, *La pensée et le mouvant: essais et conférences*, Quadrige / Presses Universitaires de France, Paris, 1934

Sarah Broadie, *Nature and Divinity in Plato’s Timaeus*, Cambridge University Press, 2014

Anthony Burgess,

La naranja Mecánica, traducción de Aníbal Leal, Minotauro, Barcelona, 1976

A Clockwork Orange, Heinemann, London, 1962

Mikkel Borch-Jacobsen, *The Oedipus Problem in Freud and Lacan*, traducción de Douglas Brick, en *Critical Inquiry* Vol. 20, No. 2, The University of Chicago Press, 1994

Roberto Calasso, *Literature and the Gods*, traducción de Tim Parks, Vintage International, New York, 2001

Clare Cavanagh, *Pseudo-Revolution in Poetic Language: Julia Kristeva and the Russian Avant-Garde en Slavic Review*, Vol. 52, No. 2, 1993

Marcel Danesi, *Dictionary of Media and Communications*, M.E. Sharpe Inc. New York, 2009

Peter Dews, *Logics of Disintegration*, Verso, London, 1987

Hubert Dreyfus, *On the Internet*, Routledge, London, 2001

Hubert Dreyfus & Sean Dorrance Kelly, *All Things Shining, Reading the Western Classics to Find Meaning in a Secular Age*, Free Press, New York, 2011

Will Eisner

Comics and Sequential Art, Poorhouse Press, Tamarac, 1990

Graphic Storytelling and Visual Narrative, W. W. Norton & Company, New York, 2008

Dylan Evans, An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis, Routledge, New York, 1996

Harun Farocki, Critica de la mirada, traducción de Inge Stache, Editorial Altamira, Buenos Aires, 2003

Sigmund Freud, The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, traducción y edición de James Strachey, London, 1953-74

Barry Keith Grant, Film Genre: From Iconography to Ideology, Wallflower Press, 2007

Félix Guattari,

Caosmosis, traducción de Irene Agoff, Manantial, Buenos Aires, 1996

Chaosmosis: An Ethico-Aesthetic Paradigm, traducción de Paul Bains y Julian Pefanis, Indiana University Press, Indianapolis, 1995

Tom Gunning, Poetry in Motion en This is Called Moving, A Critical Poetics of Film, The University of Alabama Press, 2005

Martin Heidegger,

Heidegger, Martin, La Pregunta por la Técnica, en Conferencias y artículos, traducción de Eustaquio Barjau, 1994, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1994

La época de la Imagen del Mundo (1938), en Caminos del bosque, traducción de Helena Cortés y Arturo Leyte, Alianza, Madrid, 1995

The question concerning technology, 1954,

The Age of the World Picture, 1938,

en The Question Concerning Technology and Other Essays, traducción de William Lovitt, Garland Publishing, New York, 1977

Soren Kierkegaard,

La época presente, traducción de Manfred Svensson, Trotta, Madrid, 2012

The Present Age en The Present Age and Of The Difference Between a Genius and an Apostle, traducción de Alexander Dru, Harper Perennial, New York, 1960

Jacques Lacan,

Les Complexes familiaux dans la formation de l'individu, Navarin, Paris, 1984

Family Complexes in the Formation of the Individual, traducción de Cormac Gallagher, School of Psychotherapy St. Vincent's Hospital, Dublin, 2003

George Lakoff & Mark Johnson, *Metaphors We Live By*, The University of Chicago Press Books, 1980

Claude Lévi-Strauss,

Sociología y Antropología, traducción de Teresa Rubio de Martín-Retortillo, Tecnos, Madrid, 1979

Introduction to the work of Marcel Mauss, traducción de Felicity Baker, Routledge & Kegan Paul Ltd., London, 1987

Martin Lister. *The Photographic Image in Digital Culture*, Routledge, New York, 2013

Arthur O. Lovejoy, *Reflections on the History of Ideas* en *Journal of the History of Ideas*, University of Pennsylvania Press, 1940

Maurice Mandelbaum, *the History of Ideas, Intellectual History, and the History of Philosophy* en *History and Theory*, Vol. 5, *The Historiography of the History of Philosophy*, Blackwell Publishing for Wesleyan University, 1965

Toril Moi,

Reading Kristeva: A Response to Calvin Bedient, en *Critical Inquiry* , Vol. 17, No. 3, 1991

The Kristeva Reader, Columbia University Press, New York, 1986

Metropolitan Museum of Art (New York, N.Y.), *The Metropolitan Museum of Art Guía Spanish / Español*, The Metropolitan Museum of Art, New York, Ediciones El Viso, Madrid, 2012

Frederich Nietzsche,

Sobre verdad y mentira en sentido extramoral, traducción de Luis ML. Valdés y Teresa Orduña, Tecnos, Madrid, 1990

On Truth and Lies in a Nonmoral Sense en *The Birth of Tragedy and Other Writings*, traducción de Ronald Speirs, Cambridge University Press, New York, 1999

Alan Sean Page Arriaga, *Escribiendo sobre el agua: Keats y la verdad de la imaginación*, Tesina de Licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, 2003

Camille Paglia, *Glittering Images, A Journey Through Art From Egypt to “Star Wars”*, Pantheon Books, New York, 2012

Erwin Panofsky,

Estudios sobre iconología, traducción de Bernardo Fernández, Alianza, Madrid, 1972

Studies in Iconology, Humanistic Themes in the Art of the Renaissance, Oxford University Press, New York, 1939

Platón, *The Dialogues of Plato translated into English with Analyses and Introductions* by B. Jowett, M.A. in Five Volumes. 3rd edition revised and corrected, Oxford University Press, 1892

W. S. F. Pickering, *The Persistence of Rites of Passage: Towards an Explanation*, en *The British Journal of Sociology* Vol. 25, No. 1, The London School of Economics and Political Science, 1974

Terry Pinkard, *Hegel's Dialectic: The Explanation of Possibility*, Temple University Press, 1988

Popular Mechanics, abril 1984, Vol.161

Vsevolod Illarionovich Pudovkin, *Film technique and Film acting: the cinema writings of V.I. Pudovkin*, Vision, London, 1954

Thomas De Quincey, *Confessions of an English opium-eater, and Suspiria de profundis*, Boston, 1850

Sonia Rangel, *Ensayos Imaginarios - Aproximaciones estéticas al cine de David Lynch*, David Cronenberg, Béla Tarr y Nicolás Pereda, Itaca, Ciudad de Mexico, 2015

Janet Rex, *Heterogeneous Contradiction: Toward a Kristevan Practice en Poetics Today*, Vol. 7, No. 4, Literature in Society, Duke University Press, 1986

Rafa Saavedra, *Buten Smileys*, Yoremito, Tijuana, 1997

Rocio Saucedo Dimas, *La imagen escrita: los imaginarios del color y del sujeto en un texto de Derek Jarman*, Tesis de Licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005

Lucius Shepard, *Life During Wartime*, Bantam Books, 1987

Warren J. Smith, *Modern Optical Engineering*, 4th Ed., McGraw-Hill, 2008

Susan Sontag,

Sobre la fotografía, traducción de Carlos Gardini y Aurelio Major, Alfaguara, Mexico, 2006

On Photography, Farrar, Straus and Giroux New York, 1977

Anne H. Soukhanov ed. Et all, *The American Heritage Dictionary of the English Language*, quinta edición, 2015

Robert Stern, *Hegel and the Phenomenology of Spirit*, London, Routledge, 2002

Julia Tuñón, *Entre fotos te veas: del cine al still*, Luna Córnea número 24 "Mexico Cinema", Conaculta, México D.F, 2002

Charles Taylor, *Philosophical Arguments*, Harvard University Press, Cambridge, 1995

Gonçalo M Tavares, *El barrio y los señores*, Almadía, México, 2012

Donald Phillip Verene, *Hegel's Absolute, An Introduction to Reading the Phenomenology of Spirit*, State University of New York Press, 2007

Anthony Vidler, Barbara Cassin (ed.), *Dictionary of Untranslatables, A Philosophical Lexicon*, traducción de Steven Rendall et all, Princeton University Press, 2014

Imagen-juego: a road movie through nowhere se terminó de imprimir y engargolar en algún lugar de copias fotostáticas en la zona de Copilco, Ciudad de México, febrero de 2017. Los teóricos dirían que –siguiendo la intención efímera del gesto- el papel y formato en que están contenidos confirman la obra desechable, transitoria, finita. Mismo destino de los teóricos. Seguramente la versión electrónica puede sobrevivirle, pero ha de perderse en un mar de información susceptible a interrupciones eléctricas o pulsos electromagnéticos.

El tiraje fue de seis ejemplares reglamentarios.