



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

**FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y
SOCIALES**

Análisis ontológico de la experiencia que me
sugiere la imagen erótica en el *poema 12*
contenido en *El Espantapájaros* del poeta
argentino Oliverio Girondo

TESIS PROFESIONAL

para obtener el título de
LICENCIADA EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN

ESPECIALIDAD
Producción Audiovisual

PRESENTA

Flor de María Zarza Mandujano

DIRECTOR DE TESIS

Ph. D. Luis Alberto Fonseca Lazcano

Ciudad Universitaria, México, D.F., Octubre 2013





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.

A mi padre.

***Y a la experiencia, porque sin ella,
mi vida sólo sería convenciones...***

Índice

Introducción	5
---------------------------	----------

CAPÍTULO 1

Los reflejos de la realidad: de la utilidad de la cosa al camino de la obra artística	11
1.1 Una mirada a la realidad	13
1.1.1 Sobre la experiencia	14
1.2 Los modos de ser de la realidad	17
1.2.1 Despertando los ecos de la animalidad.....	19
1.2.1.1 Otro planteamiento que nos alejo del animal que éramos.....	23
1.3 El lenguaje y el trabajo como formas del espacio útil	24
1.3.1 La cosa en el espacio útil	30
1.4 Lenguaje, gasto y sacrificio: el hombre ante el desvanecimiento del espacio útil y su acercamiento al espacio íntimo	33
1.4.1 El llamado de la experiencia interior.....	35
1.4.2 El espacio íntimo.....	37
1.4.2.1 La obra artística: la cosa en el espacio íntimo	38
1.4.2.2 El lenguaje en la obra artística.....	43

CAPÍTULO 2

Los caminos de la obra de arte: imagen, realidad y erotismo.....	50
2.1 La imagen: una muerte viva	51
2.1.1 La dualidad de la imagen: realidad y despojo	53
2.2 Lo visible: un acercamiento general en torno a la imagen.....	55
2.2.1 La espiral del ver y mirar: de la visión a la mirada.....	57
2.3 La intimidad de la imagen: la amenaza del afuera	60
2.4 La imagen poética: la ruptura del lenguaje y de la realidad como representación .	63
2.4.1 La participación de la obra: más allá de la comunicación utilitaria.....	67
2.5 Erotismo: de la discontinuidad a la continuidad.....	70
2.5.1 Erotismo e imagen: los habitantes en la poesía	73

CAPÍTULO 3

Encuentros y re-encuentros: dialogando con el <i>poema 12</i>	77
3.1 La hermenéutica como metodología	78
3.1.1 Autor-obra-lector: la entrada al arco hermenéutico	79

3.1.2 Metáfora viva	81
3.1.3 Obra, referente y realidad: el mundo de la obra y su comunicación	81
3.1.4 Imagen y metáfora	89
3.2 Método para hablar de una experiencia poética.....	91
3.2.1 Oliverio Girondo: cosmopolita, visual y fragmentario.....	93
3.2.1.1 Contexto: La vanguardia.....	94
3.2.2 Ecos sobre la poética de Girondo: perspectiva en torno a sus obras	97
3.2.2.1 Respecto al <i>Espantapájaros</i>	99
3.3 Análisis de una experiencia poética a través de la imagen erótica: mi encuentro y diálogo con el <i>poema 12</i>	101
Conclusiones	116
Discusión	120
Bibliografía	122

Introducción

Cuando me acerco a la hoja en blanco no puedo evitar sentir un vacío que me lleva a lo desconocido. La confrontación entre lo ilimitado de mi pensamiento y el deseo de expresarme, mediante un vocabulario restringido, frecuentan mi cabeza no con el propósito de hallar un espacio perfecto, sino uno en el que pueda habitar para luego desvanecerse en el tiempo. Pensar, escribir, leer, nuevamente leer, pensar y escribir, no importa el orden. Cómo exteriorizar mi interior, cuando dentro de mí el mundo de las cosas me parece lejano.

Pero mis reflexiones luego de escribirlas me introducen en un juego seductor. Un juego en el que lo pensado se concretiza en esta hoja blanca que ahora está llena de signos que escribo y que me hablan de un instante en el que soy. Ese instante efímero que recupero, de cierta forma, cuando lo vuelvo a leer.

El juego se llama tesis. Y la tesis me arroja al mundo de las ideas hechas palabras delimitada en un trabajo que servirá para un título. Pero mi interés va más allá de sólo lograr un resultado. Me lleva a indagar en los recovecos más profundos de lo que me pregunto y no sé, pero que me dice: aquí estoy, ¿no me sientes?

Este primer acercamiento al tema de mi tesis involucra preguntas, que ya otros se han cuestionado. Las reflexiones referentes a aquéllas han tomado formas distintas en el camino incierto del pensamiento del hombre, por tanto más voces se suman o se restan a la visión y mirada de ser y estar en el mundo. Las líneas que precederán el presente trabajo dan cuenta de una posibilidad de plantearnos y encontrarnos en el mundo a través de la obra artística, específicamente mediante el *poema 12*.

Este trabajo explora un pensamiento como una posibilidad de referir el tránsito en la vida de una persona, no plantea la totalidad de lo que es. Los caminos del hombre son variados y se multiplican, hablar de su destino resulta misterioso pues no termina de vislumbrarse. Las nuevas teorías no hacen más que establecer un

vínculo para recrearnos y transformarnos en un futuro incierto; este presente que fue pasado y será futuro.

Cuando nos acercamos a una obra artística nos encontramos ante una problemática que suele ser sujeta a una infinidad de posibilidades: me refiero al tema de cómo nos enfrentamos con la obra y cuál es la significación que le damos.

Desde los críticos literarios que hacen una investigación exhaustiva podemos escuchar argumentos tales como: el poeta quiso decir esto o aquello, la obra carece de fuerza, su estructura semántica nos dice tal, el poeta habla de lo bello por medio del lenguaje, es perteneciente a la poesía lírica, etc.

Otros estudiosos cuando van al fondo del poema creen encontrar en el autor la significación total de la obra, es decir, dan la explicación del poema desde el punto de vista de lo que el poeta quería decir y se adentran en quién fue el artista, dónde estudió, cómo vivió, cuándo murió y dónde yacen sus restos. Todas las referencias que hacen del poema a analizar se sumergen en la categorización, medición y estética de la obra artística. Alejándose y descuidando lo que es originario en arte: el ser y el modo de ser develado en la obra.

Dicho análisis, el de los críticos, no se considera erróneo sino una posibilidad de explicar lo concerniente al poema. Estas interpretaciones aunque importantes, no refleja la totalidad de lo que la obra artística pone de manifiesto frente al espectador. Pero, qué hay de la obra artística en sí, cuando se encuentra expuesta y gana autonomía -desde donde su creador pierde autoría, para todos convertirnos receptores de la obra.

Autonomía que mediante la obra plasmada –*poema 12*- nos habla de sí misma en su contacto con el otro. Mediante la metodología de la hermenéutica hablaremos en torno al poema de manera sistemática para su exposición en la investigación.

Aunque importante y por sobre todo enriquecedor, el contexto de la obra en el tiempo y las referencias de su autor nos acercan a los elementos que la rodean. Sin embargo el autor dice lo inefable de la experiencia, pero una vez dicho no le pertenece más. La autonomía de la obra se pone de manifiesto. Así como dice Octavio Paz *el pintor no pinta lo que ve, sino que ve lo que pinta*.

Esta tesis no hace disertaciones acerca de géneros de la literatura, de estilística en la poesía o crítica de arte. Pues intento decir que si sólo existiese esta manera de acercarse a la obra, se postularía al arte como externo al hombre y no como resultado de él, y así la crítica sería necesaria para esclarecer el poema o cualquier obra artística. No pretendo hacer crítica literaria para posicionar mis comentarios, aunque recurro a ella a través de la hermenéutica para enriquecer y sentar las bases desde donde enfocaré mi mirada y hablaré de la obra.

El camino que elijo para acariciar al *poema 12* –como obra artística- no es con el cometido de establecer una forma unívoca de interpretar el poema, sino encaminar mis pasos a explicar cómo es que una obra puede desatar una exploración del receptor y cómo es que éste elige hablar de su experiencia, es decir, lo que la obra comunica y lo que esa comunicación puede derivar.

En esta medida la presente investigación reflexiona, construyendo de manera teórica mediante la ontología, cómo la realidad es fragmentada a partir de la existencia de modos de ser en que se expresa ésta, construida y significada por el hombre y su vínculo y apropiación con el mundo.

El primer capítulo contendrá una manera de referir la realidad y dos de sus modos de ser: el espacio del útil y el espacio íntimo. Modos que se desarrollaran en términos del lenguaje y el trabajo para diferenciar la cosa creada por el hombre: la herramienta y el objeto por un lado, y la cosa con sentidos por el otro -que llamamos obra artística. Así diferenciaremos la creación de la producción -con una

utilidad inmediata- y la diversidad de formas y sensaciones en que se expresa el hombre a partir de la experiencia.

Posteriormente el segundo capítulo explorará las posibilidades de la obra artística en tres espacios: la imagen, la realidad y el erotismo. En donde se hará un recorrido en torno a la imagen en el espacio de lo visible. Distinguiremos como vemos y miramos la realidad y cómo es que mediante la imagen poética se fractura el lenguaje y la realidad como representación. Para terminar acercándonos a la imagen erótica en el poema como conexión entre una conciencia humana y el ser develados en la obra.

Finalmente el tercer capítulo aborda la metodología empleada –la hermenéutica- para estructurar lo visible en el poema. Se continuará con el mundo de la obra y lo que comunica. Luego se establecerán los pasos a partir de los cuales hablo en torno al *poema 12*. Terminando con el análisis que me refiere la imagen erótica del *poema 12* a través de los dibujos que componen mi decir sobre la obra.

El *poema 12* contenido en la obra *El Espantapájaros* del poeta argentino Oliverio Girondo, desafía mediante su realización en verso y una imagen erótica violenta y trasgresora, el desplazamiento del objeto, la realidad y el sujeto. Trasciende mediante lo sensorial, el movimiento y la corporeidad hecha poesía, un ascenso en descenso, en donde los cuerpos quedan deshabitados.

La imagen erótica que me sugiere la encamino a partir de lo que Georges Bataille postula como erotismo sagrado, que para el hombre no será la de una realidad impersonal implicada por su instrumentalidad y productividad –finalidad o servicio- y subordinada a la razón y las categorías. Sino una en donde el hombre, en la experiencia con lo sagrado, asume de manera consciente el vacío que hay entre el uno y el otro para ser continuidad.

En este tercer nivel de la investigación se incorporará una posibilidad más de la experiencia con el poema. Esta participación, además del trabajo escrito que será su soporte, incluirá una serie de dibujos que refrendarán mi diálogo con la obra artística. No pretende hacer una traducción visual del poema o su posible ilustración sino exponer a ustedes una experiencia íntima que aunque subjetiva e irrepetible puede ser comunicable en los términos en que puedo expresar con total libertad mi sentir.

Partir del dibujo como forma de expresar la experiencia con el poema introduce una mirada particular desde la cual intimo con el poema y en esa medida es una expresión ontológica. No voy al afuera y represento o ilustro algo real como la mesa o la silla que utilizamos; más bien recreo mi experiencia a partir del diálogo con el *poema 12* y mi mundo interior.

Así pues este trabajo no tiene el propósito de imponer una forma de acercarse a la poesía, sino una posibilidad, de entre muchas que existen, de resignificar y vincular la experiencia íntima y la realidad partiendo de la obra artística. Pues toda la multiplicidad de interpretaciones de la realidad expresadas en nuestra cotidianidad no son las únicas formas ni de ser y menos de reconocernos en nuestra diferencia.

CAPITULO 1

PALABRA que no sabes lo que nombras.
Palabra, ¡reina altiva!
Llamas nube a la sombra fugitiva
de un mundo en que las nubes son las sombras.

Xavier Villaurrutia

Los reflejos de la realidad: de la utilidad de la cosa al camino de la obra artística

Cuando me propongo discurrir acerca del hombre no puedo evitar pensar en mí y decir que hablar del ser humano es referir su complejidad, en tanto organismo vivo, como ser biológico e histórico –biocultural-. Y es precisamente la conciencia de ambos medios lo que permite que aquél se desarrolle y genere la cultura. Así toda producción encaminada a un fin, es en sí misma un reflejo no sólo de un proceso por encontrarse e identificarse en comunidad y con su medio, sino también un pacto simbólico de signos, referentes, imágenes y formas de expresar la realidad.

Sin embargo cabe preguntarse: ¿qué es la *realidad*?

Ésta ha sido punto de interés de diversos pensadores a lo largo de la inconclusa historia de la humanidad, y en ella se expone como problemática principal para su entendimiento el grado de importancia que le daban al papel de los sentidos en la comprensión del mundo.

Por ejemplo, en la Grecia Clásica nos encontramos con los primeros planteamientos filosóficos de la noción realidad con textos como los de Platón, quien refería que lo percibido por los sentidos no es más que un reflejo de la verdadera realidad consistente en el universo de las ideas. Y entonces el mundo se descifraría como una representación carente de sustento propio.

Posteriormente Aristóteles hablaría del valor que nos dan los sentidos para la percepción de la realidad planteando dos formas principalmente: la sustancia y el accidente. A la primera se refirió como aquella perteneciente a una clase específica y, al segundo como lo cambiante entre cada miembro de la especie.

Las nociones concernientes a la palabra realidad que han sugerido diversas formas del pensamiento humano nos hacen reflexionar acerca de la facilidad con que podemos percibirla y la complejidad para definirla.

Pero en la cotidianeidad ¿hay un sentido general que se le asigna a la realidad para su uso común?

Al cuestionar a personas acerca de esta palabra no dudaron en expresar: que es lo verdadero, lo que materialmente existe, que se trata de lo tangible, todo lo que puedes realizar, lo que es aparente.

Por su parte y luego de buscar en la Real Academia de la Lengua Española¹ me encontré con:

1. f. Existencia real y efectiva de algo
2. f. Verdad, lo que ocurre verdaderamente
3. f. Lo que es efectivo o tiene valor práctico, en contraposición con lo fantástico e ilusorio

No resulta difícil darse cuenta, a primera vista, que existe un sentido común que se da a la palabra realidad. La respuesta a la pregunta antes propuesta resulta interesante para esta investigación pues sugiere que lo anterior no implica el entendimiento de la palabra, es decir, este acercamiento a la noción de realidad tiene más un carácter descriptivo que aprehensivo y nos resulta fácil caer en la memorización de conceptos.

Así que cuando partimos de una idea decimos que es un conocimiento particular, y este cuestionamiento que lleva a los individuos a querer conocer, desentrañar y

¹ Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Española* [en línea], España, 22.ª Edición, 2001, Dirección URL: <http://lema.rae.es/drae/>, [consulta: 2 de febrero de 2012].

explicar la experiencia, con ese algo, permite que posteriormente tales deducciones se posicionen como un conocimiento general de algo.

Tal cúmulo de conocimientos que parten de la motivación particular y que nos llevan al recurso de la convención a partir de conocimientos generales de un fragmento de lo existente en el mundo, posicionan al individuo como conocedor y transformador de la realidad, sin embargo este papel se lo delegamos a la comunidad científica y nos alejamos de nuestra propia experiencia.

1.1 Una mirada a la realidad

Para construir la presente investigación y luego de reflexionar acerca de mi experiencia para hablar de la realidad partiré del siguiente ejemplo.

Imaginen que me encuentro en una habitación en la que no existen paredes que delimiten nuestro entorno². En esta habitación se hallan una infinidad de espejos ubicados en diferentes lugares, es decir, uno al lado de otro, detrás, frente a otro, etcétera, y constituyen lo existente en el mundo.

Ahora bien, me sitúo al centro de la habitación – mi posición es sólo una cuestión de ubicación, ya que para otra persona en este lugar y también sería un espejo- el sitio desde el cual me encuentro representaría la visión del hombre, en este caso el cúmulo de información y conocimientos generales que aquél ha desarrollado y puesto en cuestión a lo largo de su caminar.

Los reflejos resultantes de los espejos que miro son la forma en que los percibo; y por tanto la diversidad de reflejos será una forma de interiorizar *lo que es en sí* lo existente en el mundo. La multiplicidad y orientaciones de los espejos *que no son yo* desaparecerán y aparecerán dependiendo de hacia dónde dirija mi mirada; lo

² Cuando me refiera a esta palabra estaré refiriéndome a la naturaleza, o al mundo natural del que somos originarios.

que significa que no lo puedo conocer todo pues algo siempre se me escapará resultándome desconocido, sin que por ello deje de existir en el mundo.

Así, la habitación –el mundo-, los espejos –lo existente en el mundo-, mi posición –la visión del hombre, la convención- y sus reflejos –mi percepción y experiencia- representarían los elementos que se ponen en un juego de posibilidades para intervenir y expresar nuestra interiorización del mundo en constante movimiento. El suelo que piso lo llamo *realidad*.

1.1.1 Sobre la experiencia

El movimiento constante del mundo y nuestra percepción de él, fijan nuestra atención por razón de la *experiencia* que se tiene con algo existente en el primero. Resultando que vayamos hacia ese algo y lo hagamos nuestro objeto de estudio para explicar y establecer una serie de elementos, causas y principios para la construcción de conocimientos generales. O bien resolvamos vivir esa *experiencia* sin desentrañarla y vivificarla mediante las posibilidades que nos da el lenguaje, en sus diferentes expresiones, para hablar de ella, o no hacerlo.

Este intento de percibir para luego hablar de la realidad parte primeramente de la experiencia. Ésta es la iniciación de las motivaciones del hombre y es resultado de nuestras percepciones, de la interiorización de la realidad.

La experiencia se vuelve un elemento importante a considerar para ir hacia algo, pues es una forma de conocer y de tener conocimiento de nosotros mismos mediante la interacción con eso que dialogamos o transformamos. Y cuando queremos expresar ese conocimiento consideramos en ordenar de forma activa la experiencia. Si digo entonces que mi percepción es uno de los elementos para la construcción y descripción de la realidad, es necesario precisar que la experiencia será un elemento fundamental para edificar el conocimiento. Aristóteles por ejemplo nos dice *nada hay en el entendimiento que no haya pasado por los*

sentidos. Es por esto que la experiencia es una forma de conocer, pues todo comienza en ella, como ya lo había apuntado Kant.

La experiencia en sí misma no pretende nada, somos nosotros quienes la distinguimos y decidimos qué hacer con ella, pues el hombre implica posibilidad y como tal el *poder hacer*. Pero los caminos para ir hacia eso que nos motiva pueden tomar diversas formas de multiplicar el conocimiento. Me refiero al método científico que recurre a la *experiencia sistematizada* con el fin de conocer primero de manera particular para luego inferir conocimientos generales.

Y es que recurrir en exceso a la experiencia sistematizada, del que se vale el método científico, también nos puede poner en dificultades. Ya que el hombre se ha valido de éste para explicar los fenómenos naturales —del entorno del que somos originarios- y que implica contenerla a través de su visión refinada, quien separa, desmenuza y sintetiza lo analizado en una información que ya no es el objeto de estudio del cual se partió, otorgándole un sentido distinto a lo que es con la consigna de tenerlo a su alcance y poder nombrarlo.

Sucede entonces que la transformación del entorno —la naturaleza- mediante la visión del hombre plantea la forma en que comprendemos e interactuamos con lo existente en el mundo, a partir de la descripción, medición, clasificación y sistematización —la luz del conocimiento- sobre el objeto de estudio, que se encuentra bajo el supuesto control de las reglas del hombre.

En ocasiones el método científico conlleva a una confusión entre lo conocido y el que conoce, es decir si equiparamos la visión del hombre con la de una luz y lo introducimos al universo oculto de la naturaleza, la luz iluminaría lo que el hombre mira y pasaría de uno a otro de su interés dejando en la oscuridad lo que ya no se mira y así sucesivamente.

El que la luz pase de un objeto a otro de su interés no significa que lo observado cambie en sí ni su naturaleza ni su existencia. Pero el hombre a partir de la experiencia agrega una forma de conocerlo y en adelante se establece otro problema: lo que conozco por mi propia experiencia y el mismo objeto conocido por otra persona. Es decir, que lo que creemos que es el objeto es parte del mismo sujeto, primero integrado a la realidad para luego arrojarlo fuera de ella.

Pero qué sucede con lo que se nos escapa, con lo que aún no está dentro del conocimiento del hombre, y que se encuentra en el mundo brillando con luz propia e intermitente. Con esos vacíos oscurecidos entre unos y otros, ese abismo que llenamos con significados. La ciencia es una forma de conocimiento pero no es la única voz³:

La ciencia elabora una multitud de partes acabadas y sólo su conjunto presenta vacíos. Mientras que, en el esfuerzo de cohesión el inacabamiento no está limitado a las lagunas del pensamiento; es sobre todos los puntos, sobre cada punto, la imposibilidad del estado último. [...] El inevitable inacabamiento no frena en ninguna medida la respuesta que es un movimiento, aunque fuese en un sentido ausencia de respuesta. Por el contrario le da la verdad de grito de lo imposible.⁴

Los conocimientos particulares, es decir, lo que en algún momento alguien se pregunta como resultado de una experiencia. Luego de mucho tiempo y de desarrollar un método para dar una explicación de cómo se llegó a ello, y que posteriormente, las convenciones resultantes de la suma de voces representadas

³ Así por ejemplo, el arte no pretende nada que no pueda hablar por sí mismo. Con esto no intento desacreditar la ciencia, mi investigación se refiere a lo que ya otros han investigado y por tanto mis argumentos se apoyan en el pensamiento teórico y científico que se ha desarrollado a través del tiempo. Pero lo cierto es que todo parte de una inquietud, la ciencia va hacia eso, lo convierte en su objeto de estudio y lo trae a la luz del conocimiento. El arte en cambio lo deja en su oscuridad y desde ahí uno dialoga con él, y mientras más piensas que puedes asirlo más alejado se está de alcanzarlo. Esa acción implica una experiencia única e irrepetible que no plantea generalidades, es decir se vuelve íntima para quien se comunica con él.

⁴ Georges Bataille. *Teoría de la Religión*, pp. 15-17

en investigaciones hechas a lo largo del camino del hombre se convierten en conocimientos generales. Son la base para la cual el hombre edificará la familiaridad de la realidad⁵ que no será otra que la utilidad del entorno transformado en instrumentos para intervenir la realidad.

El problema no es la ciencia, sino recurrir a ella como única metodología para discurrir en el mundo. Feyerabend apuntaba que no se podía recurrir a un método unívoco al cual apelar para estudiar un objeto de investigación, y es lo estudiado lo que te comprobará que salirte de ciertas reglas construye otras para abordar de mejor manera lo experimentado, construyendo nuevas metodologías.

Por qué plantear que nuestro método válido y operativo para hablar o posicionarnos en el mundo, tiene que ser el científico. Si de cualquier modo es el hombre quien mira a través de la ciencia.

Lo único que nos permite es como bien lo anotaba Popper *la ciencia da respuesta sencillas a preguntas sencillas*. Usa métodos para ponerse a prueba con la realidad y en esa medida se verifican y comprueban. Así hablamos del servicio y utilidad de los conocimientos de la ciencia y sus resultados, y que vemos a nuestro alrededor en las cosas y objetos que utilizamos.

1.2 Los modos de ser de la realidad

Sin embargo no sólo es necesario aproximarnos a las significaciones que le damos a la realidad, creo necesario también saber los *modos de ser* de esa realidad o por lo menos acercarnos a dos formas particulares. Si decimos que ésta es espejo y reflejo y además algo más que se nos escapa y siempre fuera de nuestra mirada, estos modos –de entre muchos- que el hombre ha desarrollado

⁵ Al hablar de la familiaridad de la realidad o el espacio útil hago referencia a la forma en que el Hombre ha hecho de la cosa un instrumento útil para la vida y que lleva la creación de éstos para cumplir con un fin, utilizarlos.

mediante expresiones, son formas para respondernos la experiencia, y no sólo eso sino de hablar de ella.

Estos modos de ser son la familiaridad de la realidad -*el espacio útil*- y *el espacio íntimo*. Por el momento y continuando con la exposición hablaré de la primera.

Resulta interesante cómo es que a partir de que el hombre se piensa a sí mismo comienza la edificación de la realidad mediante la concreción de su pensamiento transformándolo, partiendo del conocimiento, para integrar los objetos que validen su intervención –su actividad. O dicho de otra manera, que le sirvan para continuar explicándose y construyendo la realidad, vinculada a él, para que ante nuestros ojos, esos elementos nos resulten familiares y nos relacionemos con el *otro* como sociedad.

Al tratar de describir lo que percibo a primera vista, me encuentro con numerosas construcciones concretas, producto del pensamiento del hombre, y representadas en formas visuales, escritas, sonoras. Éstas nos vinculan a los otros, es decir, le otorgan una convención de sentido para que nos familiaricemos con la realidad –el espacio útil.

La familiaridad de la realidad traducida en el *espacio útil* no es otra cosa que el lugar en donde todo se percibe como productivo para la vida, aquí entran las herramientas de las cuales se vale el hombre para expresar su interiorización de la realidad en el terreno de la creación con fines utilitarios -pero que para nada tiene que ver con su expresión íntima- o bien que sólo emplea para satisfacer sus necesidades de vida como alimentarse, por poner un ejemplo.

El *espacio útil* tomó esas formas concretas cuando el hombre se propuso transformar su entorno, destruyendo la naturaleza y convirtiéndola en familiar ante nuestros ojos –a decir, mesas, sillas, edificios, ciudades, etcétera. Así él, a partir

de esta transformación de la materia, produce. Acción que implicó la aparición del trabajo.

Sin embargo el trabajo no fue el único medio para que el hombre transformara su entorno, necesitó de una creación propia que lo distinguiera, me refiero al lenguaje.

Pero cómo sucede esto. Una de las respuestas dice que la conciencia viene a ser la primera noción por la cual el animal que éramos abrió los ojos y percibió de manera distinta su entorno. El entendimiento fue el resultado del acercamiento de ese entorno, que tuvo implicaciones al relacionarse con lo que ahora se le personificaba y así generar una experiencia. Su pensamiento fue la forma estructurada en que generó conocimiento y transformó los materiales existentes que le permitieron a lo largo de este gran proceso conformar la realidad llena de objetos útiles.

Pienso que para desarrollar más mi argumentación será necesario que sigamos el movimiento que nos llevó de nuestra animalidad al olvido de ella.

1.2.1 *Despertando lo ecos de la animalidad*

Casi a oscuras en lo que se anuncia será la noche, diviso al hombre que no es. La noche, a su vez, me arrastra al animal que soy luchando con su entorno. No existen buenos ni malos, tampoco ricos o pobres, sólo hay disputas de fuerza de un ser vivo contra otro.

En mi animalidad la visión del hombre desaparece. La única forma de ver es la del animal que me arrastra a la tempestad del todo, que al mismo tiempo es la nada para el sentido que le otorga el hombre actual. Siento que la relación con ese mundo natural es inmediata, fluida y sin importar la categorización del mundo.

Sin la visión del hombre, la escena de una pelea entre dos animales en una situación dada por la lucha de alimento, lugar o para la reproducción, se nos muestra como inmediata y sin jerarquías. Todo es instintivo. Sólo el animal que se lanza a dicha lucha y que resulta vencedor es el líder del grupo, pero contrario al ser humano, no adopta una actitud de triunfo. No sabe que es líder pero es reconocido por el grupo pues la sumisión o muerte del vencido restablece la relación del vencedor con su medio.

Al respecto Georges Bataille nos dice lo siguiente:

Al representarnos el universo sin el hombre, el universo en el que la mirada del animal sería la única en abrirse ante las cosas, como el animal no es ni cosa ni un hombre, no podemos más que suscitar una visión en la que no vemos nada, puesto que el objeto de esta visión es un deslizamiento que va de las cosas que no tienen sentido si están solas, al mundo lleno de sentido implicado por el hombre que da a cada cosa lo suyo. Por eso no podemos describir un objeto tal de manera precisa. O mejor, la manera correcta de hablar de ello no puede ser abiertamente más que poética, en tanto que la poesía no describe nada que no se deslice hacia lo incognoscible.⁶

No hay conciencia en el homínido⁷, ni mucho menos la distinción de su entorno. La búsqueda del alimento y de un ambiente propicio para él, es dada en una situación precisa por su medio. No existe la subordinación. El tiempo sólo es el actual, nada existe fuera de éste. Y lo que imaginemos que fue nuestra vida antes del devenir de la conciencia no son más que ecos, pues sólo podemos tener una idea de cómo fue por las cosas que existen en el presente.

⁶ Georges Bataille. *Op. cit.*, p. 25

⁷ Para más información al respecto se pueden consultar los siguientes artículos científicos en los que se detalla y profundiza en el tema: Cela-Conde CJ, Ayala FJ. "Senderos de la evolución humana". Madrid: Alianza Editorial; 2001. Campillo-Valero D., García-Guixé E. "Origen y evolución del lenguaje". REV NEUROL 2005; 41 (Supl 1): S5-S10. Tobias PV. "Orígenes evolutivos de la lengua hablada". Ludus Vitalis. Revista de las Ciencias de la Vida 1997; 1:35-52.

Dichos ecos los encontramos en los descubrimientos de herramientas y restos óseos del hombre de Neanderthal⁸ que han recogido y estudiado ciencias como la arqueología, paleontología, antropología y etnología.

Las evidencias que datan del Paleolítico sugieren que ya desde entonces nuestros ancestros desarrollaban procesos cognitivos que harían reflexionar a los científicos sobre el hecho de que aquéllos eran conscientes de su finitud y de su entorno.

Actualmente sabemos que se nos escapan detalles y acontecimientos precisos del paso del animal al animal pensante, sin embargo, indicios como la sepultura más antigua hasta el momento encontrada, podría acercarnos a los primeros ritos funerarios y a la idea de lo sagrado, como respuestas elaboradas a la constatación del hecho de la muerte. Y a la elaboración de herramientas, como consecuencia de una distinción e intervención de su entorno.

La conciencia de muerte, la distinción e intervención con el entorno y, posteriormente luego de un largo tiempo, su entendimiento y el desarrollo de su pensamiento, provocarían que los hombres en formación trascendieran el entorno inmediato por uno que implicaría la creación del *espacio útil*, y el porvenir de nuestra especie.

La transformación del entorno mediante la elaboración de herramientas, introdujo una diferencia sustancial entre el animal y el hombre; y es que en el momento que se hace consciente de sí mismo y del entorno, nuestro ambiente tomó la visión del hombre que reduce la *realidad* de manera jerárquica confiriéndole al entorno como modelo superior al hombre mismo, y a lo inferior, los objetos y las cosas de su alrededor.

⁸ *Idem*

Acallando al animal, ahora el hombre le abre paso a la conciencia y el entendimiento desarrollando en adelante creaciones propias que se separan de la naturaleza: el lenguaje y la cultura.

El camino hasta el momento descrito hace que intuya una parte animal dentro de mí –lo digo de esta manera pues el deslizamiento hacia el homo dejó nuestra animalidad reprimida hasta resultarnos desconocida.

Así los hombres en formación⁹ se hicieron conscientes del entorno y mostraron la necesidad y preocupación de interpelar aquél, que hasta ahora se les personificaba. Mediante largos procesos ejecutaron operaciones cada vez más complejas que se transmitieron de generación en generación perfeccionando en el camino su conocimiento, destreza y habilidad, complejizando su alrededor y convirtiéndose en el animal pensante que crea y organiza estructuras complejas como el lenguaje, el trabajo, la religión, la cultura, el arte, etc.

Y mirando a mí alrededor sobresale la convención, la apariencia, el *espacio útil*. Este espacio, revestido de utensilios, herramientas que son empleadas con un fin específico para servirle al hombre y que al tiempo son la transformación de los materiales naturales. Recordatorio del movimiento continuo que sigue la naturaleza. La expresión de la vida del animal pensante es la voluntad de existir, que se piensa a sí mismo y al entorno, ubicándose como distinto a las cosas y parecido a su especie.

Pero esta voluntad transformó el entorno y su propio existir pues mediante su pensamiento representado en el lenguaje y haciéndolo tangible a partir del trabajo, el ser histórico se posicionó como hacedor de su propia realidad que se concreta y valida con los objetos que son asignados con un fin específico, para ser utilizados

⁹ Cuando hablo de los hombres en formación me refiero al proceso para que nos convirtiéramos en los hombres que ahora somos.

como instrumentos, definiéndonos y relacionándonos con las cosas existentes en el mundo.

1.2.1.1 Otro planteamiento que nos alejo del animal que éramos

La sexualidad en el animal humano se caracterizó por potenciar las relaciones y los vínculos consigo mismo y con los otros. Como resultado se paso de lo general a lo singular y así la sexualidad se aleja de lo meramente natural para instalarse en lo social y convertirse en rito, ceremonia y representación.

En un inicio reproducirse fue fundamental para multiplicar la especie, sin embargo poco a poco el hombre se valió de la naturaleza para posibilitar maneras distintas de expresar su sexualidad.

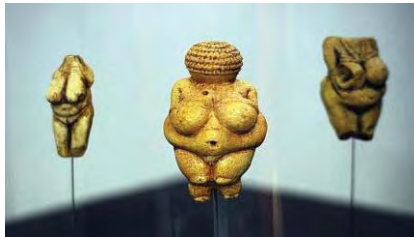


Foto 1: La Venus de Willendorf, existen dos teorías dominantes y antagónicas sobre su significado: para unos es un símbolo de fertilidad y prosperidad, mientras que para otros representa a la Madre Tierra.¹⁰

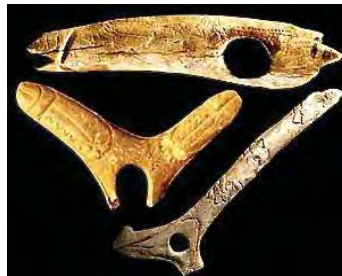


Foto 2: Una serie de huesos tallados en forma de enormes penes que se utilizaban para las masturbaciones, destaca en particular un hueso que presenta dos falos y un agujero para observar con un ojo, esta pieza ha dado pie a una hipótesis que resulta sorprendente, el voyeurismo.¹¹

¹⁰ Claudio Obregón Clairin, “El Sexo en la Época de las Cavernas/ Atapuerca” [en línea], jueves 30 de septiembre de 2010, Dirección URL: <http://literaturaymundomaya.blogspot.mx/2010/09/el-sexo-en-la-epoca-de-las-cavernas.html>, [consulta: 25 de febrero de 2012].

¹¹ *Idem.*

Cuando el hombre comienza a organizarse en grupos y, al ser éstos más numerosos, su instinto se enfrenta a un complejo y refinado sistema de prohibiciones y reglas para canalizarlo.

Así la sexualidad que es instintiva y natural entra en los terrenos de la socialización, que mesura y frena mediante las reglas, los fines de las prácticas sexuales.

La civilización producto de la convivencia de los hombres regulan nuestros instintos bajo una forma doble: la exaltación o la represión.

Las reglas y las instituciones –como lo son la moral, los valores y la religión-, son sus grandes fuerzas de apaciguamiento y multiplicación, a cambio ofrecen una supuesta tranquilidad que en el fondo aprisiona el animal que también somos. Como ejemplo tenemos el tabú del incesto o la monogamia, para evitar el desbordamiento del instinto sexual.

Por eso creo que la creación artística y el trabajo de la ciencia son consideradas como otros modos de la realidad que liberan la energía aprisionada en el hombre.

Este planteamiento sugiere que el tránsito de lo animal a lo humano se dio por razón de experimentar y hablar de su vida interior en diversas formas de entender su entorno pero también encontrarse a sí mismo.

1.3 El lenguaje y el trabajo como formas del espacio útil

Relacionarnos con las cosas existentes en el mundo implicó, la necesidad de interpelar e intervenir el entorno que ahora se nos mostraba, y por tanto en adelante el lenguaje y el trabajo serían las formas concretas para transformar la naturaleza.

Así cuando pensamos en el acto de nombrar, decimos que es a la vez un intento por revelar, describir y conceptualizar lo que se ha nombrado. Lo anterior permite la aparición de signos que son pactados y usados para designar lo nombrado posibilitando la comunicación.

Sin embargo lo nombrado puede traer complicaciones cuando la forma en que percibimos dista de lo que podemos conceptualizar en la palabra.

De esta forma el significado que se le otorga a lo nombrado puede resultar conocido, aunque poco entendible, cuando sólo limitamos nuestra experiencia humana a la de una palabra que precisa únicamente una idea de lo que realmente puede significar eso que nombramos.

Lo nombrado está hecho de instantes que sugieren imágenes, representaciones pactadas por los seres humanos y ritualizados en la realidad. En donde las categorías, estructuras y signos no son sino referentes, abstracciones que hacemos de lo existente en el mundo que y simbolizamos a través del pensamiento.

Cuando pensamos se pone de manifiesto la realización de las cosas pensadas, entonces sucede que el entorno se ve modificado mediante el trabajo para la obtención de herramientas disponibles para la vida.

Pero pensar nos otorga algo más que la elaboración de cosas útiles para nuestra cotidianeidad, también amplía nuestro criterio para comprender las diversas percepciones que existen a nuestro alrededor. Y redescubrir formas originales para representar y resignificar la realidad que vivimos.

En el momento en que el hombre revela su realidad humana mediante el lenguaje a partir de un discurso que hace de sí mismo y de la realidad, se convierte en un hombre temporal en un mundo trascendental.

Primero, el hombre, según Hegel, realiza el acto de negatividad para lo cual tiene que morir su ser natural y darle paso a su ser histórico. Por medio de ser consciente de sí mismo, es decir, de su autoreflexión, es que comenzará la idea de que el Hombre es porvenir y por tanto en adelante buscará un fin.

Para tal caso el hombre trasciende el mundo natural negándose y viviendo como hombre histórico-temporal, pues es consciente de su finitud y actúa como ser dinámico –creador- de su propia realidad, haciendo de ésta un mundo trascendental. Pero lo que el hombre hace consigo mismo también lo hace con el lenguaje a través del pensamiento.

Hegel comenta que es necesario la resistencia del ser histórico por el ser natural, enfrentándolo y confrontándolo para hablar de la verdadera potencia del espíritu –el sujeto: el Entendimiento. Precizando acerca de esta fuerza o la potencia absoluta del entendimiento en Hegel, Kojève dice que no se trata más que de la fuerza de abstracción en el hombre:

Quando se describe un objeto aislado cualquiera, se hace abstracción del resto del universo. Al hablar de “esta mesa” o de “ese perro”, por ejemplo, se habla como si estuvieran solos en el mundo. En realidad, en tanto reales, el perro y la mesa ocupan en un momento dado lugares bien determinados en el Mundo real y no pueden estar separados de lo que los rodea. Pero el hombre que los aísla por su pensamiento puede, en ese pensamiento, combinarlos como mejor le parezca. Por ejemplo, puede ubicar a ese perro debajo de esa mesa, aunque en verdad éstos estén separados en ese mismo momento por una distancia de mil kilómetros. Asimismo, esa potencia que tiene el pensamiento de separar y recombinar las cosas es efectivamente “absoluta”, ya que ninguna fuerza real de abstracción o de repulsión es bastante poderosa como para oponérsele. Y esa potencia de ninguna manera es ilusoria o “ideal”.

Pues el hombre al separar o recombinar las cosas en y por su pensamiento discursivo forma sus proyectos técnicos que, una vez realizados por el trabajo, transforman realmente el aspecto del Mundo natural dado y crean con ello un Mundo cultural.¹²

El pensamiento del hombre se abre ante un universo de posibilidades por medio de las cuales expresamos nuestra percepción de la realidad. Es decir, el pensamiento del individuo destruye el entorno a partir de la abstracción que hace de éste. Conserva ese entorno cuando aísla los elementos de la realidad. Y los transforma cuando son utilizados con el fin de nombrar y crear un nuevo conocimiento, que tiene su forma concreta en el objeto fabricado por el trabajo del hombre.

Pero el pensamiento complejiza el lenguaje cuando nos preguntamos el sentido que tienen las palabras. Kojève nos dice que de una entidad real se separa una esencia de su soporte natural. Y una vez separada la esencia deviene sentido o idea.

Mas el “sentido” no planea en el vacío; por necesidad es el sentido de una *palabra* o de un *discurso*: pronunciados, escritos o solamente pensados, pero que siempre existen en el seno del mundo espacial y temporal. El concepto no es una “idea” o un “sentido” sino una palabra-que-tiene-un-sentido, o un discurso coherente (Logos). Por lo mismo, el poder absoluto del Entendimiento no *separa* la idea esencia de su soporte natural más que para unirla, en tanto que idea sentido, al soporte específico de un discurso que es también aquí y ahora (puesto que no es discurso-dotado-de-sentido sino en la medida en que es comprendido por un hombre *concreto*).¹³

¹² Alexander Kojève. *La idea de la muerte en Hegel*, p. 36

¹³ *Ibid.*, p. 38

Esta separación resultante del Entendimiento contempla una relación entre concepto y Tiempo, o la afirmación de la temporalidad del ser, esencia sin existencia. Es decir, el elemento del tiempo sustrae el ser de lo nombrado y lo hace pasar del presente al pasado sin dejar de ser lo nombrado, pero que en el momento que es pasado y que está en el presente será también porvenir, una esencia sin existencia.

El Concepto o la palabra es entonces una creación propia del hombre a partir de la abstracción de su pensamiento, pues nada tiene que ver con la relación natural entre la palabra y su esencia, procurándole, según Hegel, una *existencia-empírica-propia*.

El Yo que se piensa y habla a partir del Entendimiento produce con el trabajo el espacio de lo útil en la realidad penetrado por la supuesta libertad del lenguaje para su existencia empírica propia, es decir, la relación con su medio cultural, político y social.

Así la humanidad se aparta cada vez más de su origen. Somos las únicas creaturas en el planeta que usamos un lenguaje conformado de un vocabulario, producto del pensamiento, para representar las cosas que existen y que percibimos y descubrimos con nuestros sentidos.

Pero con este conocimiento también encontramos un inconveniente. En ocasiones se hace abuso de la idea de que signo y objeto representado son lo mismo y al hablar se recrea el objeto referido. Consecuencia de lo anterior, se establecen definiciones preconcebidas y connotaciones de manera incierta. La idea de las cosas es supuesta para el entendimiento de nuestra realidad, haciendo del lenguaje una herramienta destinada a una finalidad: conferirlo al espacio de lo útil, en donde el lenguaje sólo se sirve para nombrar y designar categorías de la realidad. Y con ello la inserción de la comunicación utilitaria, que no es otra cosa que el intercambio de noticias e informaciones.

Entonces, sin el conocimiento, algunas palabras pueden resultar distorsionadas y usadas para manipular en lugar de informar. Los símbolos pueden ser usados para dividir en lugar de unir. Y las personas encargadas en una sociedad de propagar dicha información pueden hacer uso indiscriminado de lo que mejor les parezca hacer con ella.

Además del lenguaje, el proceso para que el hombre se desarrollara lo encontró en el trabajo¹⁴.

Los antecedentes más antiguos los encontramos en la prehistoria, con primitivas herramientas hechas a base de hueso y piedra que el hombre prehistórico usaba para la caza y otras más que servían para hacer herramientas, transformando el entorno.

La fabricación de herramientas fueron los primeros razonamientos que hicieron que el animal que éramos poco a poco se convirtiera en los hombres que ahora somos.

Asimismo contribuyó a complejizar el entorno, es decir, con el desarrollo de la ganadería y la agricultura se formaron las primeras civilizaciones y con ello la estructuración de las incipientes sociedades.

[...] es el esclavo, y no el guerrero, quien, mediante su trabajo, ha cambiado el mundo, y es él a quien el trabajo ha cambiado en su esencia [...] en la medida en que ha sido el único y auténtico creador de las riquezas de la civilización. Particularmente, la inteligencia y la ciencia son los frutos del esfuerzo al que el esclavo fue obligado, trabajando a fin de cumplir las órdenes de sus amos. De este modo, podemos decir, el trabajo engendró al hombre [...] La riqueza

¹⁴ El desarrollo de la mano hizo que el hombre pudiera, entre otros factores, desarrollar herramientas cada vez más precisas.

industrial de la que disfruta el mundo actual es el resultado del trabajo milenario de las masas sojuzgadas, de la desdichada multitud formada, desde tiempos del Neolítico, por los esclavos y los trabajadores.¹⁵

El devenir de la conciencia le permitió al hombre darse cuenta de su finitud, de su mortalidad, es decir de su muerte. Por ello buscó la trascendencia de la especie no sólo mediante la reproducción y su perpetuación para sumar mano de obra para la construcción de las ciudades, sino conjuntamente es a partir del trabajo que crea el objeto fabricado. Es así como el hombre que muere, vive en la conciencia y los objetos de otros que harán que el ser histórico prevalezca y que el pasado y el presente sean futuros.

En adelante el hombre dará sus primeros pasos para la creación de la realidad y el espacio útil establecido por los objetos fabricados que posicionarán el transcurrir del ser humano.

1.3.1 La cosa en el espacio útil

Pero antes detengámonos en aclarar a qué nos referiremos cuando hablamos del objeto fabricado inserto en la categoría de la cosa, en el espacio útil de la realidad.

La palabra *cosa* se emplea para designar ya sea de manera general a un grupo de elementos o para nombrar lo que no tiene nombre aún. Sin embargo, no así cuando nos referimos al hombre. Todos los objetos ya sean creados por el ser humano o los elementos de la naturaleza se les llaman también cosas.

Es una cosa la piedra en el camino y el terrón en el campo [...] Todas éstas deben llamarse de hecho cosas, puesto que aun se pone ese nombre a lo que no se muestra, como las cosas que se han

¹⁵ Georges Bataille. *Las lágrimas de Eros*, p. 81

nombrado, es decir, a lo que no aparece [...] Los aviones y los receptores de radio pertenecen ahora a las cosas más próximas [...] En suma, la palabra cosa nombra aquí todo lo que simplemente no es nada [...] Más bien es cosa, para nosotros, el martillo, el zapato, el hacha o el reloj. Pero tampoco son meras cosas. Como tales sólo son para nosotros la piedra, el terrón, un pedazo de madera. Lo inanimado de la naturaleza y del uso. Las cosas de la naturaleza y usuales son lo que habitualmente se llaman cosas.¹⁶

Decimos entonces que la cosa es una materia formada. Es también general y puede designarse para toda creación producto del hombre. Sin embargo ésta se aleja cuando las cosas nos sirven para algo.

El que la cosa sea una creación del hombre le agrega una diferencia, su utilidad. Entonces la cosa se convierte en útil,¹⁷ que no será otro que el objeto fabricado, la herramienta con un fin específico, servir.

Por ejemplo, el obrero reproduce el objeto fabricado en masa –en cantidades industriales (luego de la primera revolución industrial)- que le servirá al hombre en sociedad para intervenir el espacio útil. Aquí éste es una mera herramienta que ayuda al hombre a la construcción de la realidad.

El artesano se diferencia por crear en pequeñas cantidades cierto número de objetos haciendo uso de su ingenio e incorporándole una forma particular de representar el objeto, sin embargo esa representación se asocia a su utilidad y a lo decorativo.

¹⁶ Martin Heidegger. *Arte y poesía*. pp. 39- 40

¹⁷ Heidegger además de hacer la distinción entre cosa, útil y obra de arte; plantea que en el caso del útil hay que descubrir la esencia de éste. Para ello habla del “ser de confianza” que nos es otra cosa que la validación del útil sólo en el momento que se usa, es decir, cuando alguien los utiliza y adquiere confianza en él.

Cuando el hombre se da cuenta de los alcances de la elaboración de una herramienta intenta subordinar la naturaleza, para luego explicarla en el espacio de lo útil.

Así es como el objeto o útil se subordina al hombre, pues nace de él a través de su trabajo. Mediante esta subordinación, puede modificarlo como mejor le plazca dependiendo para lo que se le quiera. El útil no expresa valor en sí mismo sino en razón del uso que le damos. Mediante el útil, el hombre busca trascenderse como ser particular diferenciándose de la naturaleza.

A pasado tiempo y parece que al hombre dejó de importarle qué es el útil: ni desde cuando fue que se construyó, lo importante es que nos sirve para algo; entonces se da por hecho bajo esta idea, que los objetos son dados de manera natural –que ya se encontraban allí como parte de la naturaleza.

El objeto fabricado está dispuesto a ser usado, el lenguaje completa el sentido de aquél a partir de su finalidad. Pero hablar de los útiles desde su finalidad, es conocerlos de manera aparente pues éstos no estaban ahí cuando el hombre tuvo conciencia; sino por el contrario el hombre los creó superponiendo los elementos dados –de la naturaleza- por el espacio útil. En consecuencia, como creación del propio hombre los objetos son el exterior de la interiorización de él.

Georges Bataille nos dice, que el lenguaje define al útil en último plano como la relación sujeto-objeto. Por un lado, es un elemento unido al hombre cuando lo situamos en la misma categoría de las cosas del mundo –los animales, las plantas, los hombres-; pero por otro, se aleja, cuando lo fabrica y lo usa en miras de un fin.

El hombre no sólo intenta subordinar a la naturaleza mediante los objetos fabricados, sino también se subordina a sí mismo porque él también se ve modificado como lo hace con el entorno.

Es decir el hombre en aras de fijarse un porvenir no disfruta el presente, vive sometido a trascender desde su materialidad y dejar un legado para seguir siendo futuro aún cuando haya muerto.

Lo anterior sugiere nuevamente una reflexión. El hombre con el pasar de los tiempos se convirtió en un objeto destinado a un fin:¹⁸ la productividad. Ésta conforma la existencia del hombre, y en la medida en que éste se aparta de lo productivo entra en los terrenos de la no razón. Al cuidar el poder que tiene de la realidad se niega como parte de éste, pues olvida que él es parte del mundo. Así pues como lo refiere Bataille “el hombre es un extranjero para sí mismo”.

1.4 Lenguaje, gasto y sacrificio: el Hombre ante el desvanecimiento del espacio útil y su acercamiento al espacio íntimo

El viento disuelve mi cuerpo. Ahora soy mar que lleva aguas nuevas. Mi voz es espuma que llega a la orilla, lamiendo los pies de la humanidad para que me sientan. Ya no tengo miedo. Soy luz y oscuridad.

Ya habíamos anticipado que el desarrollo del cerebro no sólo fue importante para diferenciarnos principalmente de los animales; sino que, luego de mucho tiempo, se convirtió en el receptor de las interpretaciones de nuestros sentidos transformándonos en seres perceptivos y perceptuales.

En adelante la forma en que explicaríamos nuestro posicionamiento en el mundo sería la de cargar de sentidos nuestro alrededor. El lenguaje y el objeto fabricado fueron las primeras herramientas por las cuales el hombre transformaría el entorno en la realidad implicada por él.

¹⁸ Lo digo de esta manera pues lo importante no es llegar a un fin – creo que todos conocemos ese desenlace que se llama muerte- sino el tránsito de ese camino que crea, construye, destruye y transforma el andar del hombre. El espacio útil confina ese caminar a la acumulación, el enriquecimiento de bienes y a siempre producir.

Mientras más conocía agregaba mayores significados a su estar en el mundo y, se posicionaba como hacedor de su existencia y alrededor. Así por ejemplo el conocimiento que le proporcionó el desarrollo de la ciencia, como uno de los métodos de descubrir el entorno, influyó en la manera que en adelante construiría su caminar.

Sin embargo como ya escribía Lévinas en su texto *De la existencia al existente*, se ubicó como equivalente decir que si me relacionaba con el mundo sería esto un sinónimo de la existencia. Por tanto habló de la existencia como *ser*, y al existente *ente* para diferenciar y al tiempo establecer cómo es que se le otorgó al mundo, implicado por el hombre, una sustitución de la existencia a través del existente. A esta posición en que el *ser* se somete al *ente*, la llamó *hipóstasis*.

El sometimiento del *ser* se traduciría en el *ente* llamado hombre, quien llenaría con significados el terror que le provoca la nada que comienza con la muerte.

Desde sus comienzos nuestra especie optó por la luz del conocimiento y luchó contra las sombras de lo desconocido. Dando a este ocultamiento del entorno organización a partir de lo que descubriría con los sentidos. De este largo proceso resultaría lo que más tarde el hombre llamaría Ciencia.

La Ciencia se validaría entonces en la ordenación del caos resultante del ocultamiento que le representaba al hombre el entorno. Mediante ser conscientes de sí mismo y su alrededor, eligió ciertos elementos de la naturaleza y los puso en relación con él para organizar estructuras y transformar ésta última, en la construcción de una humanidad llena de sentidos.

Como consecuencia, la realidad tendió a revelarse a ser aparente, patente y convencional. Al entorno, en cambio, se le asignó el ocultamiento, la retracción, propiciando que en el transitar del hombre surgiera el deseo de desocultar eso que en sí mismo brilla.

Pregunto entonces: ¿el conocimiento científico, que vincula efectos y causas, resume o sintetiza las posibilidades de significación del espíritu humano?

No pretendo contraponer o emitir un juicio negativo respecto a la ciencia, sólo quiero explicar que el camino que permitió ésta en el andar del hombre le proporcionó una forma de conocer y validar ese conocimiento mediante la funcionalidad o el servicio que le daba ese cúmulo de información.

Sin embargo, no todo conocimiento puede ser explicado bajo el velo de la razón. O mejor dicho no podemos ser entendidos por voz de la ciencia únicamente. El hombre ha optado a lo largo de su discurrir en el mundo por ser y estar en éste, sin entender el mundo como un contenedor sino como parte de él –ese gran y misterioso organismo- y en el que el hombre se reconoce como consciente de sí y del entorno.

1.4.1 El llamado de la experiencia interior

El hombre además de interesarse por el entorno y transformarlo de manera consciente, se encontró ante el deseo por el cual representar su experiencia interior, que no será otra que la interiorización de esa realidad y el entorno en el que el hombre es.

Las cavernas de Lascaux¹⁹ y el reciente descubrimiento de Chauvet²⁰, aportan interesantes manifestaciones del entonces hombre prehistórico. La imagen. Una secuencia de imágenes pintadas y grabadas de animales sobre las paredes en el fondo de las grutas, en las que se pone en evidencia además de su sorprendente capacidad de observación, la habilidad para poder abstraer su entorno y representarlo en imagen.

¹⁹ Ministère de la Culture et de la Communication, “Lascaux” [en línea], Francia, Dirección URL: http://www.lascaux.culture.fr/index.php?lng=es#/es/02_00.xml, [consulta: 30 de enero de 2012]

²⁰ Ministère de la Culture et de la Communication, “La Grotte Chauvet-Pont-D’Arc” [en línea], Francia, Dirección URL: <http://www.culture.gouv.fr/culture/arcnat/chauvet/en/>, [consulta: 30 de enero de 2012]



Foto 3: dos rinocerontes y un bisonte trazados al carbón²¹



Foto 4: panel de los rinocerontes²²

Sin embargo esto tiene una raíz más profunda. La muerte. Posiblemente el hombre de las cavernas consciente de su finitud se desconcertó ante ese cadáver que no era él pero que se le parecía. La explicación no la tuvo y así comenzó su acercamiento a lo sobrenatural a lo que le sobrepasaba y que no dependía de él - como la herramienta para la caza. Pasando de lo visible a lo invisible, de lo humano a lo divino. Una presencia ausencia.

Es lícito pensar que la primera experiencia metafísica del animal humano, indisolublemente estética y religiosa, fue este desconcertante enigma: el espectáculo de un individuo que pasaba al estado de anónima gelatina. Tal vez el verdadero estadio del espejo humano: contemplarse en un doble *alter ego* y en lo visible inmediato, ver también lo no visible. Y la nada en sí, «ese no sé qué que no tiene nombre en ninguna lengua».²³

El misterio de la muerte para el hombre prehistórico quien sepultó al cadáver gestó en su interior la idea de lo sagrado.

²¹ La Grotte Chauvet-Pont-D'Arc, *L'Espace et le temps: Les datations* [en línea], 3 pp., Francia, Dirección URL: <http://www.culture.gouv.fr/culture/arcnat/chaufvet/es/index.html>, [consulta: 30 de enero de 2012]

²² *Ibid.*, p.3

²³ Régis Debray. *Vida y Muerte de la imagen*, p. 27

En las cavernas antes mencionadas, el hombre que pintaba formaba parte del rito, en el que acompañado del fuego y los instrumentos hechos a base de huesos de animales representaban su experiencia y al tiempo su constatación de muerte-vida.

Decimos entonces que el ser humano no sólo se entiende con la transformación del entorno mediante las construcciones que se procuró – el lenguaje y el trabajo por mencionar algunas. También somos una expresión de la experiencia que no incluye un fin o una utilidad en la realidad y que Bataille llamó “gasto improductivo”²⁴.

1.4.2 El espacio íntimo

Este deseo que se gesta en el interior del hombre y que arroja fuera de sí correspondería al *espacio íntimo*. Modo de ser de la realidad que expresa el arte y, que plantea mediante la expresión artística un encuentro para dialogar con la experiencia misma. Expresión de nuestras experiencias con la realidad. Que nos regresa al ser natural de la cosa, despojándonos de las obviedades y adentrándonos a la oscuridad de su ser. El arte es de entre muchas, una manifestación y exaltación de la existencia que invoca a nuestra animalidad en el desgarramiento de la noche, con la cual también nos conocemos, pero sin jerarquías.

En este modo de ser –el espacio íntimo- las cosas del espacio útil son destruidas por el artista –a través del alejamiento de las cosas, de cómo las imagina, de su semejanza- y son transformadas en reflejos, instantes que pierden duración y que

²⁴ Que es la negación absoluta, la negación por la negación misma, es decir, el gasto que destruye al Hombre y que no genera ninguna ganancia, sin por el contrario la pérdida y lo improductivo.

a su vez son permanentes, “presencia de la ausencia”.²⁵ Que no reclaman la presencia del objeto pero que muestran su ausencia, en la imagen.

El espacio íntimo no sólo es una experiencia personal por lo que dice el artista en su destrucción; sino también una experiencia subjetiva por el carácter de cosa que tiene la obra, la cual habla por sí misma. Y es el espectador quien percibiéndola, se despoja de todo y se lanza a la experiencia del vacío.

Es así, que este modo de ser de la realidad plantea diversas posibilidades de expresar el mundo interior del artista y a su vez permite que la obra artística sea autónoma –apartándose del espacio útil y perdiendo la funcionalidad en éste. Envolviendo al espectador en un mundo que se aleja de lo tangible pero que existe en la medida que es expresado en la obra.

Por tanto no existe una realidad particular para el arte, es decir, éste no pertenece a un plano divino ni separado que no podamos entender. Como creación y expresión del hombre es tan terrenal como el hombre mismo. Y por tanto, el cuestionamiento no es cómo es la realidad del arte sino cómo lo percibo, me encuentro y dialogo con la obra artística en un espacio en donde soy espejo y reflejo de los otros.

Su entendimiento no se encuentra en la razón sino en la emoción –en las sensaciones- para luego integrarla a la compleja intimidad del hombre.

1.4.2.1 La obra artística: la cosa en el espacio íntimo

La cosa creada por el artista que llamamos obra es entonces un objeto en su forma aparente: el cuadro colgado en la pared, las partituras musicales, el poema. Sin embargo y borrando las fronteras de esta apariencia, la obra se separa de la

²⁵ Maurice Blanchot. *El espacio literario*, p. 247

cosa cuando nos preguntamos por su utilidad. Entonces nos encontramos ante la obra que es.

A diferencia de las cosas del espacio útil no podemos decir que el libro de poemas de Oliverio Girondo en un anaquel nos sirva y sin embargo al leerlo nos da algo más que una funcionalidad sin proponérselo, en comparación con el obrero que hace una silla y que sabe de antemano la utilidad de ésta en el momento de su elaboración.

Desde un punto de vista ontológico la obra se separa de su materialidad para exponer su voz ante quien se encuentra frente a ésta. Pues aunque cosa, es algo más que un objeto. Ya que en el descubrimiento con esta creación nos encontramos con el universo de la obra, que ya no es la familiaridad de la realidad sino un universo particular, es decir el relato del *ser de la obra*.

En este modo de ser: la obra artística es y se encuentra en su doble posición. Por un lado abierta, pues se encuentra expuesta a la multiplicidad de sentidos que los espectadores, lectores o escuchas le den a la obra. Por otro, está su carácter cerrado que implica la obra terminada por el artista -en donde no cabe una palabra más pues ésta se encuentra saturada por lo que él nos dice- y arrogada al mundo de las cosas. Momento en que la obra gana autonomía y se expone como cosa y algo más que cosa –objeto con sentidos; pues en el encuentro con otros seres en su apertura –en su intimidad-, se conducen diálogos inacabados que siempre permitirán una infinidad de significaciones.

La intimidad²⁶ es el proceso que se gesta –de manera consciente- dentro del Hombre a partir de su percepción del exterior –la realidad- y sus experiencias personales a lo largo de su vida, y que entiende como su mundo interior o experiencia interiorizada.

²⁶ Al mencionar este concepto, el punto de vista desde el cual lo abordo no es en su sentido social, sino desde la experiencia. De la subjetividad del hombre, su experiencia interior. Por tanto, todo Hombre independientemente de su condición en el plano de “lo real” experimenta este proceso.

Si decimos que primero el artista expresa su intimidad en la obra, y que luego ésta presenta una intimidad particular que posteriormente el receptor –espectador, lector- lo interiorizará poniéndolo en diálogo con su experiencia íntima, nos encontramos con la obra *inmanente*. Ya que la inmanencia permite la comunicación, el diálogo con el otro, desgarrar la materialidad del otro-espectador que entra en un juego que lo seduce.

La *inmanencia*²⁷ en el espacio íntimo es la comunicación que experimentan los seres en su apertura permitiendo el dialogo entre artista-obra-espectador, pues de no ser así, es decir si éstos se encontraran cerrados nada podrían decirse.

Sin embargo, esta apertura no sólo es mera recepción de información, sino la voluntad de entregarse al impulso inmediato, y al tiempo tener la experiencia de la obra que nos saca fuera de sí, es decir, de la cotidianeidad del espacio-tiempo y que nos lleva por un instante a un viaje desconocido con elementos que nos son familiares.

La obra, entonces, nos habla desde lo que sentimos para luego comprender y no viceversa. En caso de contrario, es decir que se comprenda para sentir, estaríamos refiriéndonos a lo que los críticos imponen a la obra.

El arte no conoce un tipo particular de realidad –taja sobre el conocimiento. Es el acontecer mismo del oscurecimiento, un atardecer, una invasión de sombras.²⁸

²⁷ La *inmanencia* desde el punto de vista de Bataille, sería el movimiento en el que los seres, en su apertura, se traspasan el uno al otro. Sin que por este movimiento se fusionen y se vuelvan uno. En *Teoría de la Religión*, ejemplifica la inmanencia con la animalidad, lo que se da de manera inmediata y que no se fija un porvenir. En *El erotismo*, nos habla de lo que los seres viven en su intimidad, en su desnudez y en donde uno perfora al otro atravesándose para rebasar el límite, su inmediatez, al presente. En el caso en que el acto sexual sea meramente reproductivo su fin estaría condenado al porvenir, a la descendencia.

²⁸ Emmanuel Lévinas. *La realidad y su sombra*, p. 46

Ya desde aquí comenzaremos a desvanecer la familiaridad de la realidad. Pues mientras el espacio útil hace del gasto la productividad del hombre, generando una ganancia, mediante la realización de un objeto, para la convención de su utilidad; el espacio íntimo hace del gasto una pérdida, es decir, el hombre que crea se encuentra fuera de la ganancia que le puedan resultar las cosas útiles, y en donde el gasto diluye el fin y utilidad de la cosa creada. Entonces la cosa creada en esta pérdida se convierte en la obra artística.

El trabajo exige una conducta que se da entre el cálculo del esfuerzo del hombre y que se relaciona con su eficacia productiva, implicando que esta conducta sea constante y repetitiva con la consigna de generar objetos y recibir un pago por el gasto realizado; lo que ciega y empobrece al ser que se cierra en esta conducta. Así el trabajo garantiza el porvenir, siempre en la expectativa de *trabajar para vivir*, para acumular. Mientras que el movimiento que hace el artista, puede parecerse pues también realiza un trabajo, sin embargo este trabajo no responde al *trabajar para vivir*, pues en nuestra sociedad contemporánea muy pocos viven del arte. Es más bien que el arte libera el impulso de expresar de diversas formas artísticas la intimidad de lo que somos. Nos gastamos, nos consumimos en la experiencia.

El gasto, en el espacio íntimo, que es improductivo niega el espacio del objeto útil, lo desdibuja en el arte y lo destruye en la obra artística.

Así la obra creada por el artista, ubica a éste en un espacio donde íntima con su experiencia y lo concreta mediante un cuadro, un poema, una escultura, etc. En ese momento la obra toma autonomía pues quien la realiza la ha destruido exteriorizándola. Y en lo sucesivo quienes la perciben ven su muerte, pues ésta pierde la experiencia original del artista. Estableciéndose en adelante una comunicación entre la obra y el espectador, confiriéndole un nuevo momento íntimo cada que alguien dialoga con la obra.

Ante el velo de la indiferencia del entorno en el hombre –que le proporciona la utilidad del objeto-, el espacio íntimo emerge como un modo de ser de la realidad, para nada carente de un contexto social e histórico. Pero su premisa la encuentra en la capacidad de desaprobación de lo real. En su aventura, en el impulso de seducción de romper con las reglas del juego establecido –la convención- y salir a su propia destrucción, concretada en la obra de arte y arrojada a la realidad.

Imaginemos el ejemplo siguiente para hablar del encuentro con la obra de arte. Supongamos que nos encontramos al pie de una gran montaña. De lejos y desde abajo miramos las nubes que por lo alto, sobre las montañas, se observan como formas sólidas, bien definidas y concretas –se puede decir que las nubes vistas de esta manera son las cosas porque se nos muestran. Pero si nos proponemos subir la montaña, a medida que ascendemos las nubes son ahora sólo un todo indivisible manifestado por la ausencia de una forma específica y que se percibe con todos los sentidos pero que no sabes cómo precizarla – otorgándole un nuevo sentido a la imagen por oposición a lo que de lejos sólo miramos.

Así la obra en su carácter de cosa se muestra como un límite bien concreto y tangible: las notas musicales en una partitura, el cuadro en la pintura, las palabras en el poema. Sin embargo a medida que uno se adentra en la obra, su posición de cosa se borra para entrar a un todo indivisible que es algo más que una cosa y que nos habla.

La intimidad del espectador se pone en cuestión ante la obra artística. La intimidad del artista se gasta y se sacrifica, debido a que el acto creador que realiza se vuelve otro que no es él. El artista ve su muerte en la obra. El sacrificio en el que muere el artista, ocurre cuando suprime la realidad que es llevada al espacio de lo íntimo, es decir al imaginario, para luego arrojarse en la obra concretada. La obra que vive y que ahora es, es el recordatorio de los despojos del artista.

1.4.2.2 *El lenguaje en la obra artística*

Al construir la realidad, el hombre se transformó en un ser simbólico, y el lenguaje, la religión, el trabajo y la cultura se erigían en modos de ser que explicarían su existencia.

El lenguaje se convirtió –en el espacio del útil- en un objeto por el cual transmitir la comunicación utilitaria, es decir proporcionó un fin específico: el de designar y referir las cosas existentes de la realidad.

La palabra es el hombre mismo. Estamos hechos de palabras. Ellas son nuestra única realidad o, al menos, el único testimonio de nuestra realidad. No hay pensamiento sin lenguaje. Ni tampoco objeto de conocimiento: lo primero que hace el hombre frente a una realidad desconocida es nombrarla, bautizarla. Lo que ignoramos es lo innombrado. Todo aprendizaje principia como enseñanza de los verdaderos nombres de las cosas y termina con la revelación de la palabra-llave que nos abrirá las puertas del saber.²⁹

Sin embargo, cuando referimos el lenguaje al espacio íntimo, aquél toma un rumbo distinto. La palabra deja de ser concepto para convertirse en imagen, en sentido.

La expresión discursiva toma otro matiz: la de sobrepasar y trascender los límites del concepto y encontrar en la imágenes-metáforas –de las que hablaremos en el segundo capítulo- una forma de sondear la experiencia humana, sin solicitar jamás a tales formas de expresión –artísticas- su comprobación o verificación con lo real.

El lenguaje –como sistema de expresión y comunicación- transmitido como mero intercambio de informaciones, que abunda en el espacio útil, es fragmentado en el espacio íntimo. Este último le arrebató la utilidad que le proporciona el espacio útil

²⁹ Octavio Paz. *El arco y la lira*, pp. 30-31

de la realidad; lo transforma en experiencia íntima y estética que se escapa a la experiencia sistematizada y objetivante propia del discurso científico. La mirada atravesada por la imaginación del artista libera al lenguaje del concepto.

El lenguaje entonces ajeno a la servidumbre de su literalidad -que a su vez justifican nuestra existencia en este ámbito de lo condicionado y empírico-, instaura en el espacio íntimo una suspensión de la utilidad y el dominio del lenguaje que nombra el útil; es más bien un proceso de des-utilización de las cosas dichas a través del lenguaje. Es un tránsito que se da de lo útil a lo sensible, en virtud de la contemplación o captación de las cosas desde su inutilidad. La literatura y la poesía ofrecen un amplio repertorio de esas experiencias. Y así por ejemplo nos encontramos con:

*Pero el menor ruido te ahuyenta
y te veo salir
por la puerta del libro
o por el atlas del techo,
por el tablero del piso,
o la página del espejo,
y me dejas
sin más pulso ni voz y sin más cara,
sin máscara como un hombre desnudo
en medio de una calle de miradas.³⁰*

Poco importa verificar la existencia de una puerta en el libro, no es su sentido literal lo que importa en este fragmento del poema *Poesía* de Villaurrutia, sino las posibilidades de expresar y transfigurar el mundo visible a través del lenguaje – en sus formas variadas: escrita, sonora, plástica, etcétera.

Un ejemplo rico en imágenes y planteamientos lo ofrece Michel Tournier en su novela *Viernes o los limbos del Pacífico*, quien a través de Robinsón habla de la

³⁰ Xavier Villaurrutia. *Obras: poesía, teatro, prosas varias, críticas*, p. 26

experiencia: de la utilidad a la des-utilización de las cosas. Ejemplo con el cual quiero cerrar este primer capítulo como síntesis de lo que se ha expresado a lo largo de este recorrido por la realidad y sus modos de ser.

Luego del naufragio del *Virginia* Robinsón es arrastrado por las olas hasta la orilla de una isla del Pacífico Sur. Éste se encuentra ahora solo, ante una isla que le es desconocida y que nombra a su llegada como “Desolación”. Poco a poco se dedica minuciosamente, después de sucesivas experiencias dolorosas, a explorar la Isla, a medirla, a determinar lo que para él era la totalidad de lo existente. Cultiva la tierra, cría animales, construye su casa, almacena en una cueva la pólvora, el trigo, y guarda en una especie de museo todos los objetos considerados valiosos; se dedica a conservar su humanidad por razón de la escritura –en su diario, *log-book*- y mediante una especie de código o constitución de la Isla, a la cual se tenía que sujetar no sólo cualquier futuro habitante sino él mismo.

Dedicó varios días a trazar un mapa de la isla que fue contemplando y enriqueciendo después, como resultado y a medida de sus exploraciones. Se dedicó al fin a rebautizar aquella tierra a la que el primer día había enturbiado con aquel nombre duro como el oprobio: «isla de la Desolación». Al leer la Biblia se había sorprendido ante la admirable paradoja según la cual para la religión es la desesperación el peor de los pecados, mientras que la esperanza es una de las tres virtudes teologales, y por ello tomó la decisión de que la isla se llamaría a partir de aquel instante *Speranza*, nombre melodioso y alegre además evocaba el recuerdo muy mundano de una ardiente italiana a la que había conocido antaño cuando era estudiante en la Universidad de York.³¹

³¹ Michel Tournier. *Viernes o los limbos del Pacífico*, p. 54

La ahora isla administrada y rebautizada se convierte en el recinto de los fines morales, prácticos, utilitarios, etc. Pero pronto un acontecimiento inesperado lo hará vislumbrar la isla de otro modo.

[...] comprendió de pronto la causa de su tardío despertar: se había olvidado la víspera de recargar la clepsidra y se había parado. A decir verdad, el silencio insólito que reinaba en la pieza acababa de serle revelado por el ruido de la última gota al caer en el recipiente de cobre. [...] Era la primera vez desde hacía meses que el ritmo obsesivo de las gotas, estallando una a una en el balde, cesaba de dirigir sus menores gestos con un rigor de metrónomo. El tiempo quedaba suspendido. Robinsón estaba de vacaciones. Se sentó al borde de la cama. Tenn se acercó y colocó amorosamente su hocico sobre su rodilla. ¡De modo que la omnipotencia de Robinsón sobre la isla –hija de su absoluta soledad- llegaba hasta un dominio del tiempo! Saboreó con arrobo el hecho de que a partir de ese momento no dependería más de su voluntad tapar la clepsidra y suspender así el vuelo de las horas... [...] Más tarde, al reflexionar sobre aquella especie de éxtasis que le había embargado y tratando de darle nombre, lo llamó un *momento de inocencia*. [...] Se podría decir que las cosas al cesar de pronto de inclinarse unas hacia otras orientadas por su utilización –y su usura- habían regresado a su esencia; las cosas manifestaban todos sus atributos, existían por sí solas, ingenuamente, sin otra justificación que su propia perfección.³²

En el momento en que el reloj de agua deja de contabilizar el tiempo se produce en Robinsón una experiencia íntima y contemplativa. La clepsidra pierde el fin para el que estaba dispuesta; ante este objeto Robinsón se libera, pues no está movido por ningún deseo o interés –fue un hecho inesperado. Esta captación del

³² *Ibid.*, pp. 101-102

objeto –la clepsidra, suspende toda relación de dominio y utilidad con los objetos. La isla se le personifica *otra*.

A partir de ese momento la isla se llenaría de símbolos, entre ellos Robinsón se siente que habita en un gran cuerpo femenino.

El tránsito de la Isla administrada a la *otra* Isla, pasa de la utilidad a la des-utilización de las cosas. La Isla se ha transformado en una mujer, si Robinsón palpa el cuerpo de esa mujer, si hace el amor con la Isla, todo ello es porque en su experiencia íntima no importa si existe o no objeto que le corresponda, no importa la existencia del mismo, simplemente acontece, pues la experiencia no admite concepto alguno, al contrario, está inmediatamente unida a la representación en la cual se nos da el objeto.

Nos encontramos con que los verdaderos poderes del lenguaje consisten en hacer aparecer continuamente algo que la realidad en sí misma no puede ofrecer, sino sólo la dimensión mítica poética del lenguaje. Sólo el carácter íntimo del lenguaje y del pensar le permite a Robinsón reconstruir la otredad, literalmente inexistente, y salvarse. Robinsón se salva por el poder íntimo del lenguaje, no por la capacidad de encontrar a cada palabra u oración, objeto que les corresponda. El ser humano se vuelve rico por sus poderes de resignificación de las cosas. Por su capacidad de crear y re-crearse.

Mediante la experiencia primero objetivante –en la isla administrada- de Robinsón y luego íntima –la otra isla; da cuenta de la vulnerabilidad de su humanidad como ser limitado en un territorio en donde no hay civilización. Paralelamente un ser ilimitado y en expansión por su capacidad de simbolizar; como ejemplo su sexualidad se transfigura en erotismo cuando hace de la isla su mujer. Sin embargo creo que el sufrimiento que puede producir la experiencia de hallarse sin el otro, no es menor a la de estar en una civilización invadida de objetos a tal grado que nos resulta poco distinguible en donde acaba el objeto y en donde

comienza el sujeto, convirtiéndonos así en cosas útiles para que podamos llamarnos “civilización”.

El fruto único de hablar de este modo de experiencia es la producción simbólica. La experiencia íntima nos ofrece la extensión de nuestras ideas más allá de los límites de lo posible. Y es la imaginación absuelta de la función, del interés, que forma imágenes liberadas del concepto, intuyendo en lo particular lo universal, y provocando ideas estéticas, es decir, símbolos y metáforas. La creación de imágenes, metáforas y símbolos, sólo tiene una finalidad, dar que sentir y pensar, y sentir y pensar mucho más, dar sentidos, y jamás encontrar objetos que les correspondan.

Cuando el ser humano busca expresar su experiencia mediante el arte, la literatura, la poesía, las narraciones, etcétera; busca salvaguardar una experiencia en su particularidad esencial. La experiencia humana es histórica, finita, irrepetible, y tenemos que pasar por los arroyos del sentimiento, por el placer y por el dolor, por los símbolos, por la comunicabilidad general subjetiva, para expresar lo que somos.

La ciencia y el arte, el objeto de estudio y la obra artística, experiencia sistematizada y la experiencia interior. Convención e intimidad, visión y mirada. Vida y muerte. Realidad e imagen.

La ciencia y el arte parten del mismo camino: la experiencia, pero en su andar exploran posibilidades diferentes. La primera recurre al objeto de estudio como razonamiento y vínculo con la existencia humana. El arte hace de su experiencia cosa viva que se llama obra y que explora la intimidad del ser.

Es así que el hombre entra y sale de ambos espacios –lo útil y lo íntimo- para seguir dándole sentidos a su discurrir.

CAPITULO 2

Pienso en dónde guardaré los quioscos,
los faroles, los transeúntes,
que se me entran por las pupilas.
Me siento tan lleno
que tengo miedo de estallar...

Oliverio Girondo

Los caminos de la obra de arte: imagen, realidad y erotismo

¿De qué experiencia partir? ¿Cómo comenzar a dialogar? Luego de varios minutos sentada frente a la computadora, en el mundo virtual de la hoja en blanco, las manchas desiguales que marcan este espacio se mueven de manera organizada y consecutiva. Una forma le sucede a la siguiente... y entonces ocurre... Las imágenes que construyo resultantes de mi reflexión ahora se materializan en la escritura. Imagen. Sonido. Trazo. Recorro a los tres para comunicarme.

¿Cómo hablar de la imagen en una actualidad de narrativas mediatizadas y medios fusionados —sobre todo me refiero al contexto digital, internet? La velocidad con que circulan la información, ideas, sonidos, territorios, culturas, etc., preparan un lugar de tránsito que no establece una línea fronteriza, y sí un aplanamiento de los relieves particulares. Se pierden las distancias y ya no hay sensación de extensión territorial, todo se vuelve rápido y accesible. La diversidad de formas del lenguaje con que nos expresamos —sonoro, escrito, visual, binario- son capturados por las máquinas.

¿Cómo entender la imagen y el vínculo tan estrecho con el hombre en una realidad en donde se construyen, destruyen, renuevan narrativas del existir? ¿Cómo nos afecta y de qué forma para relacionarnos y expresarnos?

Inquietud que naturalmente no siempre ha sido planteada de esta manera. Pues en un inicio lo gestual y lo mímico no fueron suficientes para nuestros antepasados; así la fonación y la grafía se explorarían como formas de sentido a voluntad. Inevitablemente la imagen y el sonido estarían ligados desde ese momento con el principio de la escritura.

La invención del trazo implicó entonces una producción de información. El *Homo Sapiens*, vincula los sonidos y los trazos que dibuja, convirtiéndolos en signos. Y la escritura fonética conservaría su doble sentido. Por ejemplo, en la cultura mexicana tenemos que al *tlacuilo* —palabra en náhuatl, se empleaba para denominar lo mismo al pintor que al escriba.

Recordando que no todas las culturas pueden ser exploradas desde el mismo punto de vista. Para culturas orales como las precolombinas la imagen se convirtió en signo -ideograma. Se empleaba para indicar y para representar, es decir, significaban y comunicaban mediante la imagen.

Para cuando la escritura aparece y conforme se recurre cada vez más a ella para necesidades básicas y designar cosas, se incorpora así al campo de la comunicación utilitaria. La imagen toma una disponibilidad y libertad para incursionar en todas las funciones expresivas y representativas, que no necesariamente aplicarían sólo a la indicación de informaciones.

La palabra y la imagen convergen y divergen cimentándose y complementándose en la diversidad de culturas en la que son preponderantes para significar la realidad. La visualización y la verbalización recurren a diferentes formas del lenguaje, sin embargo confluyen permitiendo desarrollar las ciencias y las imágenes representativas -utilitarias o íntimas.

Pero cómo surge la imagen. Existe algún indicio mediante el cual podríamos hablar de lo que provocó su existencia. La respuesta es sí. Como ya lo advertía desde el capítulo anterior la conciencia de muerte generó en el hombre, no sólo el darse cuenta que moría, simultáneamente cómo posicionarse y vincularse con el mundo; sino que nace también su mundo visible y lo invisible o sobrenatural, lo que no se podía explicar pero que ocurría. La conciencia sirvió para darse cuenta qué sucedía en su interior y exterior involucrando pensamiento, reflexión y movimiento.¹

2.1 La imagen: una muerte viva

Si pensamos o decimos *muerte*, esta presencia atraviesa la representación; a nuestra mente llegan una serie de imágenes: cadáver, ataúd, tumba, reliquia,

¹ Así, la interpretación de los datos externos condujeron a la especialización de la conciencia y a la realización de nuevas conductas, como una doble adaptación: hacia el exterior, con los otros; y hacia el interior, consigo mismo.

huesos, ofrendas, santos y demonios. Ya desde la historia de las cavernas del paleolítico, la escena de Lascaux de un hombre con cabeza de pájaro que yace enfrentado a un bisonte herido, caballos agitados que huyen de las flechas nos recuerdan la dicotomía del existir.

El nacimiento de la imagen está unido desde el principio a la muerte. Pero si la imagen arcaica surge de las tumbas, es como rechazo de la nada y para prolongar la vida. La plástica es un terror domesticado. De ahí que, a medida que se elimina a la muerte de la vida social, la imagen sea menos viva y menos vital nuestra necesidad de imágenes.²

Además apunta Debray:

Los honores de la tumba relanzan de un sitio a otro la imaginación plástica, las sepulturas de los grandes fueron nuestros primeros museos, y los difuntos nuestros primeros coleccionistas, pues esos tesoros de armas y vajilla, vasos, diademas, cofrecillos de oro, bustos de mármol, muebles de maderas preciosas, no se ofrecían a la mirada de los vivos. No eran amontonados en el fondo de túmulos, pirámides o fosas para que sirvieran de ornamento, sino para que prestaran servicio.³

Así la imagen y los objetos estaban encaminados a servir a los muertos en su otra vida. En un inicio la imagen tuvo un carácter útil y el hombre la hizo operativa como portadora de poderes divinos y sobrenaturales. Y es justamente ese carácter ilusorio que posee la imagen la que en un primer acercamiento motivo al hombre a materializarla.

² Régis Debray. *Vida y muerte de la imagen*, p. 19

³ *Ibidem*, p. 20

2.1.1 La dualidad de la imagen: realidad y despojo

La visión basada en recordar los antepasados exigía que sobrevivieran en imagen. La imagen se vuelve la sombra y envuelve a quien la mira. Su carácter de ilusión óptica la posiciona como acción indirecta, pues ve en la representación la totalidad de lo representado. Así por ejemplo, los romanos mediante la efigie vivificaban a los muertos. El cristianismo atrapó en la imagen el alma del santo muerto para perpetuarlo y adorar al objeto. La metonimia de la imagen. Régis Debray nos dice *oponemos la descomposición de la muerte a la recomposición de la imagen*. Para el griego antiguo por ejemplo, el ver significaba vivir, así el morir era perder la vista. Y entonces *eidolon*, del que deriva ídolo, y que significa fantasma de los muertos, espectro se convertiría después en imagen y retrato.

La imagen-sombra, todavía tangible del difunto para hacerla plástica se vuelve su doble. Es así como de la muerte se atestigua la vida. De la imagen se advierte que alguien fue, y se le confiere la extensión de su vida y de su alma a través de aquélla. Por eso no resulta extraño que en el siglo XVI la pintura y la fotografía plantearan la imagen a través del retrato. Se fotografiaba a los muertos para conservarlo vivo mediante la imagen.

Cosa distinta nos muestran algunos artistas del siglo XX; en la época de los sesentas y setentas con el *body art* y posteriormente en los ochentas el *shock art*, la materia que se relaciona con la muerte provoca una reflexión; ya no se busca plantear lo invisible, sólo se trabaja con lo que queda de la muerte. Y es el propio cuerpo del artista o restos de cadáveres, los instrumentos para representar no la muerte sino el vacío que implica el cadáver —ejemplo de ello son las imágenes fotográficas de Nebreda y Witkins. La imagen que se nos muestra, ya no es la del alma del sujeto que vive y se perpetúa a través de la imagen, sino la descomposición; el vacío del cadáver sin nombre o forma particular, lo finito del cuerpo, la ausencia que produce la muerte. Los restos humanos en el punto de la reflexión estética a través de la imagen.

En la alegoría de la caverna, Platón nos acerca a través de la mayéutica, a la reflexión que tiene Sócrates con Glaucón de si lo que vemos es en realidad lo que es o es la sombra lo que miramos. Los prisioneros, en una caverna, que desde pequeños se encontraban allí mirando siempre en la misma dirección debido a que las cadenas sujetas a ellos les impedían voltear hacia otro lado; veían proyectados objetos sobre las paredes ayudados por la luz de una antorcha colocada en la parte trasera de ellos. Y así apuntaba que mientras más alejado de la luz, se proyectarían las sombras y se acostumbrarían a esa oscuridad y, a decir que la imagen de los objetos proyectados son los objetos mismos. Pero que si por el contrario algún prisionero saliera de la caverna, estaría deslumbrado por la luz del Sol que reina el campo de lo visible y negaría que el objeto que vio mediante su sombra sea el mismo objeto que ahora mira.

Blanchot por su parte nos habla de la semejanza cadavérica para referirse al doble de la imagen. Parte del ejemplo de que el difunto, que ya no está vivo ahora sólo es una cosa, pues la muerte no plantea un lugar específico. Ni está aquí ni está allá. Pero además de su carácter de cosa inerte, se encuentra su alejamiento de la cosa a partir del otro que ve su imagen. Las dos versiones de lo imaginario en la imagen: su negación vivificante; mediante su semejanza la imagen de cadáver es presencia ausente, y como despojo que ya no es cosa se convierte en reflejo, la ausencia presente. Para los otros la imagen del cadáver, les recuerda que vivió y que ahora *no es*. Ese difunto que *no es*, pues no se mueve ni respira, que es inerte ante el otro, también vive en lo que los demás le otorgan ahora a esa imagen representada en el cadáver. Vive a través del recuerdo de los otros, por ende ya no es nunca el vivo que fue sino el recuerdo de otra persona que ahora disuelve al muerto en el reflejo.

La semejanza entonces reconoce características que se asemejan a la imagen. Mientras que el reflejo carga de un sentido particular y propio, de la persona que mira la imagen. El doble de la imagen: realidad en el referente de ésta, y despojo: el reflejo de la imagen. Ya sea que se trate de la imagen como realidad, despojo o sombra, ésta siempre circula en los territorios que el imaginario explota y que el arte juega con excesiva frecuencia.

El vínculo entre muerte e imagen es muy estrecho. Los medios mediante los cuales se ha presentado la imagen, sugieren y establecen criterios en que ha de construirse y destruirse lo visible.

2.2 Lo visible: un acercamiento general en torno a la imagen

Régis Debray en *Vida y muerte de la imagen*, por ejemplo, analiza cómo se ha entendido la imagen en relación con la humanidad, a partir de las técnicas de transmisión; ubicándola así en tres *eras* de lo visible.

La primera *era* corresponde a lo que él llama la *logosfera* –la imagen como ser, la sitúa desde la invención de la escritura hasta el desarrollo de la imprenta. El protagonista es el *ídolo* quien hace ver el infinito por razón de la imagen, como mediadora entre vivos y muertos. Es la imagen viva y su imperio, Dios. Se pasa de lo mágico a lo religioso. Y su acumulación se encuentra en el tesoro. La imagen capta y es convertida en presencia.

La segunda *era* corresponde a la *grafosfera* –imagen como cosa, que continúa de la imprenta hasta la televisión a color. En ella se halla el arte y la finitud; son los objetos poseedores de sentidos, las obras de arte. Como tal, encuentra su autonomía y sus valores propios. Es la imagen física y su autoridad, la naturaleza. Se pasa de lo teológico a lo histórico. De lo divino a lo humano como centro de interés. Su acumulación la encuentra en la colección. La imagen es captada y transformada en representación.

Y finalmente nos encontramos con la *videosfera* –la imagen como percepción, la *era* de lo visual. El entorno bajo control. La imagen virtual en una soberanía de la máquina. Su eje es el económico y se establece la competencia. Sucede de lo particular en un contexto global. Se pasa de lo histórico a lo técnico. Su acumulación está en la reproducción. Es la imagen capturada y transmutada en estimulación en su sentido literal. Lo visual explota en difusión planetaria, se mundializa a gran velocidad una homogeneización de la mirada atravesada por la visión.

Imagen vidente, vista y visionada. Imagen que protege, que complace y que sorprende. Éstas se han colocado como formas del pensamiento; resultando importantes para contextualizar su producción y las expectativas que generan en la realidad del hombre.

Son los momentos de la historia de lo visible: la visión mágica, la visión estética y la visión económica, y sus ejes la Teología, la Estética y la Economía. Visiones que nos recuerdan al ídolo, el arte y lo visual. Es el constante proceso en que las creencias, técnicas y medios transforman la manera de expresar y vincular al hombre en el mundo, en una era de lo visual y su ya mítica y ancestral compañera: la imagen. Las culturas de las cosmovisiones y de las miradas.

La imagen así ha sido presencia, representación y estimulación –ser, cosa y percepción; sin embargo el propósito de esta investigación es acercarnos no a la definición estática de la imagen, pues como ya vimos ésta cambia rápidamente de sentido y se diversifica en el inconcluso proceso del hombre –y digo inconcluso porque nunca hay una respuesta final y última. Pero lo que sí es cierto es que podemos advertir no sólo los elementos para poder esclarecer el rumbo que hemos de seguir y hacia donde queremos llegar; explorando esa variedad de caminos que nos sugiere la imagen y sus múltiples formas: escritas, sonoras, visuales, mentales o inmateriales, esquemas, religiosas, estéticas, poéticas, eróticas.

Pero qué es lo que nos proporciona esa multiplicidad de adjetivos que le aseguramos a la imagen. Creo que es capacidad de percibir, ver y mirar, de otorgarle sentidos. Por tanto acerquémonos y convengamos que alcance le daremos a cada una de estas palabras para entrar posteriormente a la imagen poética y erótica.

Con lo anterior no pretendo caer en la categorización y establecer una línea fronteriza entre los conceptos. Por razones expositivas y meramente para fines de aclarar a que me refiero, hablaré de la visión y la mirada; mi propósito no es

dividir una de otra sino distinguirlas para continuar con su movimiento en el que no hay línea divisoria.

2.2.1 La espiral del *ver* y *mirar*: de la *visión* a la *mirada*

Veo; y al tiempo ya estoy mirando, atenta a una infinidad de cosas existentes en el mundo; nuevamente veo, ante mí, paso de una cosa a otra de mi interés, y ahora me encuentro mirando. Ubico sólo una parte de esa cosa que atiengo y entonces, veo.

La visión es la mirada menos la intención, el interés y la interpretación, así como la mirada es la visión más la intención, el interés y la interpretación.⁴

Nuestro ojo ve elementos individuales; nuestra integración e interiorización visual mira conjuntos. Esto se debe a que nuestra visión fisiológica sólo ve de manera lineal los objetos que se encuentran a su alrededor. Sin embargo, la mirada puede integrar todos esos objetos y significarlos en la mente de manera intencional con lo que ha aprendido del mundo.

El acto fisiológico de ver se transforma en el acto hermenéutico de mirar. Pues mirar implica la intervención de intenciones, de relaciones entre el todo y la parte, de conexiones entre el pasado, lo futuro y lo presente, de configuración de un mundo estable; en suma: mirar es interpretar lo que se ve. Así sueles funcionar la percepción humana.⁵

Ver entonces es una forma de mirar y, ésta una manera de imaginar y así es un modo de pensar. Distingamos visión de mirada. La primera nos posiciona en el modo de ser del espacio útil, la convención, la forma en que el hombre ha pactado la realidad -y en donde posiblemente nos formamos la diversidad de

⁴ Fernando Zamora Águila. *Filosofía de la Imagen*, p. 249

⁵ *Idem*.

creencias. La mirada en cambio –que entra y sale constantemente del espacio íntimo- es la forma en que el hombre en su intimidad percibe esa realidad que particulariza.

La visión del hombre es la convención, lo que llega resultante de la percepción de los sentidos. Y la mirada, la interiorización en que el hombre reflexiona la experiencia. Mirar es así el orden que el hombre le da a lo visible y en la que organiza su experiencia. Es lo que particulariza y distingue una de otra mirada, uno de otro hombre. *La imagen recibe su sentido de la mirada.*

La visión es la actividad cotidiana, la asociación y conexión de los sentidos con la realidad, es decir, la capacidad de nuestro cuerpo de interconectarse con el mundo para lograr la experiencia; sin que por ello la visión resulte sólo una mera recepción de registros físicos y mecánicos. Es la suma de miradas convencionalizadas y ahora mediatizadas.

El mundo mediático (medios de comunicación) ha ido estructurando narrativas periodísticas, publicitarias, cinematográficas, televisivas y radiofónicas que intervienen de manera constante, directa o indirectamente en el sujeto contemporáneo y configuran su educación sentimental, valorativa y comunicativa.⁶

Entiéndase la narrativa como la posibilidad de hacer y rehacer historias de nuestras experiencias, de nuestro cotidiano y nuestro vínculo con el mundo. Aunque también existe diversidad de expresiones narrativas o de campos que abarcan la narrativa desde la literaria hasta la audiovisual.

La visión configura nuestra manera general de comunicarnos, llevando a la comunicación a los terrenos de lo útil. Mientras que mediante la mirada podemos incursionar en formas personales de comunicarnos que llevan una referencia de la realidad pero no reemplazan ésta.

⁶ Eduardo Casar. *Para qué sirve Paul Ricoeur en crítica y creación literarias*, pp. 99-100

En los terrenos de la imagen, estas narrativas visuales también tienen sus aplicaciones acerca de qué me dice la imagen y cómo debo de leerla; por ejemplo las señalizaciones en las calles son precautorias y por tanto indican a los peatones; las imágenes religiosas son el recordatorio de la vida espiritual y se convierten en presencias para los iconóduos, y las imágenes virtuales son percepciones para el cibernauta.

O si por ejemplo hablo de conciencia de muerte lo hago desde mi mirada, parto de mi mortalidad, de lo individual. Cosa distinta ocurre si pretendo hablar sobre la concepción de la muerte, en este caso lo establecemos desde la visión, es decir, se constituye socialmente, desde una perspectiva general –que puede ser desde una cultura específica.

La visión establece un código para entender los signos que incorpora a cierta imagen. La mirada, aunque conoce y comparte esos códigos puede destruirlos para crear y significar nuevas formas de la imagen. Y es en este punto que hablamos de la obra artística y el espacio íntimo.

Entonces, la imagen visual creada no es simple “reflejo” de lo que se ve, sino que, por lo contrario, *lo que se ve es configurado, conformado por la imagen visual creada, o, mejor dicho, por la imagen visual que se puede crear [...]*⁷

Esta es la razón de que quien mira, transforma lo mirado en su mirada; por la manera en que miramos –y no vemos- de manera intencionada, interesada e interpretativa en conjunto con la visión –de lo que ya se sabe de antemano- del mundo que comparte con los demás. Y como advierte Gombrich, *no hay realidad sin interpretación*.⁸ Como seres perceptivos y perceptuales, la realidad entrañada por el hombre es una realidad de significados. La imagen para la

⁷ Fernando Zamora Águila. *Op. cit.*, p. 259

⁸ Heidegger aporta bajo la vertiente ontológico-hermenéutica que la *interpretación* jamás es una aprehensión de algo dado llevada a cabo sin supuestos. Es el *ser ahí* –el compresor- quien al interpretar algo ya antes ha comprendido lo que quiere interpretar, por su *modo de ser* y *modo de ver*, permitiéndole arrojar una mirada compresora. A este movimiento en espiral en el que se encuentra el *ser ahí* compresor, que incluye: pre-comprender, interpretar y comprender; le llamaré «círculo hermenéutico»

mirada en el espacio íntimo se acerca más a la construcción y creación activa de la experiencia interiorizada y reflexionada.

En adelante la mirada nos guiará vislumbrando la obra artística a través camino del espacio íntimo. Espacio en que la intimidad es imprescindible para fracturar la imagen que indica para pasar a la imagen que invita, la imagen viva.

2.3 La intimidad de la imagen: la amenaza del afuera

Si tomamos la imagen en la más amplia y general forma en que la referimos, decimos que ésta se encuentra después de lo que vemos, es decir, del objeto que miramos. Así planteamos primero que el objeto con que interactuamos lo vemos primero y luego lo imaginamos. Sin embargo esta idea implicaría que nos alejamos del objeto visto para poder captarlo. ¿Pero este alejarse ocurre en realidad de esta manera?

Maurice Blanchot al respecto nos dice:

Pero este alejamiento no es el simple cambio de lugar de un móvil que, no obstante, seguiría siendo el mismo. El alejamiento está aquí en el corazón de la cosa. La cosa estaba allí, y la captábamos en el movimiento vivo de una acción comprensiva; pero convertida en imagen, instantáneamente se transforma en lo inasible, lo inactual, lo impasible, no la misma cosa alejada, sino esta cosa como alejamiento, lo presente en su ausencia, lo aprehensible porque inasible, apareciendo en tanto desaparecida, el retorno de lo que no regresa, el corazón extraño de la lejanía como vida y corazón único de la cosa.⁹

Entonces una idea general sobre la imagen nos plantea, cuando la reflexionamos, una serie de razonamientos más profundos. Su alejamiento

⁹ Maurice Blanchot. *El espacio literario*, p. 245

supone que la imagen se vuelve pasiva, ya que se convierte, por un lado en representación del objeto. Pero por otro ocurre algo que gesta la propia imagen, el objeto deja de ser aislado para convertirse en el elemento que compone la imagen –gestada en el imaginario- y entonces ante la mirada del otro se vivifica y se vuelve real, lo real en el espacio íntimo, en el siguiente sentido:

Lo “real” es aquello con lo que nuestra relación está siempre viva y que nos deja siempre la iniciativa, dirigiéndose en nosotros a ese poder de comenzar, esa libre comunicación con el comienzo que es nosotros mismos; y mientras estemos en el día, el día es aún contemporáneo en su despertar.¹⁰

Comunicación que en la intimidad es la apertura al ser. La imagen se despoja de la representación y pasividad y se vuelve presencia e inmanencia, acción. Es el diálogo con la obra artística.

La imagen que nos habla en el espacio íntimo, es imagen que parece hablarnos de nosotros mismos. Pero la imagen y la mirada del otro, amenaza la intimidad del que habla mediante la imagen, el artista. Éste no expresa la realidad que mira sino lo que mira en la experiencia exteriorizada, en la obra. El autor ahora es espectador. Y así, la obra pierde la autoría para convertirse en anónima. La desaparición de un “yo” específico para ser mundo propio, en el que cada “otro” intima y amenaza su intimidad, si decide hablar de su experiencia estética con la obra.

La representación tiene siempre un carácter ilusorio, simulado. Sin embargo este carácter ilusorio en la imagen se convierte en el fondo en una interpretación, es decir, la ejecución del ser puesto en cuestión. Entonces su carácter ilusorio no se desvanece, ese siempre se encuentra allí. Es más bien que la imagen sacrificada introduce a la profundidad de su desdoblamiento,

¹⁰ *Ibidem*, p. 244

permitiendo la apertura con el otro, en un vínculo llamado diálogo que habilita la inmanencia entre obra y receptor.

Con la imagen sacrificada me refiero al carácter ilusorio de la imagen que en sí misma no sólo refiere o representa una imagen familiar. La realidad se disgrega entonces los objetos y sujetos del mundo, en esta imagen, no son la realidad misma, eso poco importa ya. Es la apertura a una posibilidad del ser que muestra la muerte mediante el despojo de la apariencia de la imagen que es ya un cadáver. Imagen sacrificada, amenazada porque es ahora cosa y objeto con multiplicidad de sentidos.

Intima es la imagen porque hace de nuestra intimidad una potencia exterior que soportamos pasivamente: fuera de nosotros, en el retroceso del mundo que provoca, arrastra extraviada y brillante la profundidad de nuestras pasiones.¹¹

El arte que trabaja con la imagen, se ve concretada en la obra artística -sonoras, escritas, visuales, etc.- que ahora es un relato hecho de imágenes; éstas pierden el concepto que les da el espacio útil. La imagen deja de indicar y comunicar utilitariamente; ahora mediante el imaginario, primeramente el artista crea una destrucción de la realidad en un nuevo mundo. Y luego de ser concretada la obra, el espectador -receptor o lector, dependiendo de las características en que se presenta la obra artística- en su diálogo con el relato, multiplica las miradas que la imagen le sugiere, haciendo que diversifiquen los sentidos¹² con la obra.

La dualidad, o las dos versiones de la imagen queda expuesta: la realidad plantea la reproducción lo aparente; pero el imaginario destruye la multitud, la convención y niega la realidad misma para jugar con la infinidad de imágenes que un hombre puede crear y, que luego el artista organizará y compondrá en

¹¹ *Ibid.*, p. 250

¹² La multiplicidad de sentidos que ya no son referencia del objeto de la realidad, - la definición del objeto y su servicio- del modo de ser de espacio útil, sino las significaciones que le dará al relato el receptor. De ahí que el imaginario incorpora en la imagen una irrealidad concretada en lo real que puede ser la obra artística.

su pensamiento para arrojarlo fuera mediante la obra artística, implicando la doble negación de la realidad, del objeto útil al objeto con sentido.

Esta apariencia del objeto es la de la semejanza y la de reflejo: su doble, si se quiere. La categoría del arte está ligada a la posibilidad que tienen los objetos de “aparecer”, es decir, de abandonarse a la pura y simple semejanza detrás de la que no hay nada más que el ser. Sólo aparece lo que se ha entregado a la imagen, y todo lo que aparece es, en este sentido, imaginario.¹³

El imaginario que se materializa en la obra, también se vuelve real y, es justamente esta amenaza del afuera que produce la imagen en que el artista, la obra y el espectador ven su destrucción. Es el caos de la creación de la imaginación y la experiencia del hombre.

2.4 La imagen poética: la ruptura del lenguaje y de la realidad como representación

El proceso de realización de una obra artística, específicamente la del poema, involucra realidades que se transforman y se destruyen continuamente, y que por tanto, es necesario adentrarse en este proceso para indagar en la libertad de la obra.

Como ya habíamos apuntado en el primer capítulo el lenguaje proporciona la estructura externa de la obra. Tenemos entonces que hay diferentes expresiones del lenguaje que subrayan y especifican las manifestaciones artísticas. Es decir, en la música, una partitura tiene una estructura externa que es el lenguaje musical compuesto por notas, silencios, ligaduras, etc. En la pintura, el cuadro tiene una estructura externa que es el lenguaje pictórico expresado en colores, líneas, composición, etc. En la poesía el lenguaje es el de las palabras, pero se particulariza en el lenguaje poético y el lugar en el que confluye, el poema.

¹³ *Ibid.*, p. 247

El hombre es un ser que carga su entorno de sentidos o significados y por tanto el lenguaje es la forma en la que expresa su vínculo con la realidad.

El lenguaje es significado: sentido de esto o aquello. [...] Todos los sistemas de comunicación viven en el mundo de las referencias y de lo significados relativos.¹⁴

Contrariamente a la actitud de confianza que alguna vez tuvo el hombre del lenguaje en el que situaba de la misma manera signo y representación; en el espacio íntimo y en el modo de ser en que la obra es, la representación es más bien una presentación del relato, y aunque el artista tome de la realidad los materiales y los referentes de la misma, ya no representa una realidad externa sino que crea un mundo en el que la experiencia interior del autor se expresa materializándose en la obra, en el poema.

Ya que representar dicha realidad implicaría que el relato, tal cual, que se encuentra en la obra existe fuera de ésta. Y así por ejemplo podemos atrevernos a enmarcar como nos dice Octavio Paz: *el pintor no pinta lo que ve, sino ve lo que pinta*.

El signo deja de ser algo aislado y se vuelve enunciado, éste discurso y, entonces se vuelve sentido y significado de la obra. No importa el elemento aislado, es decir una palabra o una parte sino la totalidad de la obra, el poema.

Como lo habíamos señalado al final del primer capítulo la materia prima del arte es la imagen. Así el poema aunque escrito, evoca imágenes que creamos en nuestra imaginación, pero esto también ocurre antes cuando el artista imagina cómo contar su experiencia de algo.

Cuando –pasivo o activo, despierto o sonámbulo- el poeta es el hilo conductor y transformador de la corriente poética, estamos en

¹⁴ Octavio Paz. *El arco y la lira*, p. 106

presencia de algo radicalmente distinto: una obra. Un poema es una obra.¹⁵

Las imágenes en el espacio íntimo se convierten en metáforas, en relatos metafóricos que se encuentran en este caso en el lenguaje poético. Así señala Octavio Paz en *El arco y la lira* que el poema es el lugar de encuentro entre el hombre y la poesía. La actividad poética -a partir del lenguaje poético- y la experiencia poética, confluyen y se mueven entre poesía, hombre y poema.

Mi interés no es clasificar el poema, ni pretender decir que por esta vía se entiende. Tampoco someter, o creer que lo que hago es una crítica estilística o psicoanalítica en que encuentro signos que tengo que interpretar para esclarecer la obra.

El método estilístico puede aplicarse lo mismo a Mallarmé que a una colección de versos de almanaque. Otro tanto sucede con las interpretaciones de los psicólogos, las biografías y demás estudios con que se intenta y a veces se alcanza, explicarnos el porqué, el cómo y el para qué se escribió un poema... pero nada pueden decirnos acerca de su naturaleza última.¹⁶

Por el contrario, esta investigación pone como punto a reflexionar el encuentro entre obra y lector. Así de lo que se habla, no es de lo que la obra nos apunta de manera general, sino lo que particularmente le dice al lector y es entonces, que este último habla, producto de su diálogo con la obra, de la experiencia poética con el poema.

Sin embargo otros campos del conocimiento matizan y nos proporcionan -como la historia y la biografía- un periodo específico y la información de una vida, un estilo -expresión de un periodo determinado y las técnicas empleadas. En fin hablarnos de su forma y estructura externa, pero no nos dice la experiencia del

¹⁵ *Ibidem*, p. 14

¹⁶ *Ibid.*, p. 15

autor que si se deja ver en la obra, para qué decir lo ya dicho; más bien hay que hablar de cómo esa complicidad o empatía con la obra se re-significa, o más bien, se recrea. Así dejamos al autor en su destrucción, a la obra en su autonomía y al lector, espectador, receptor como se le quiera decir, en su desnudez de noche estrellada.

Hay máquinas de rimar pero no de poetizar. Por otra parte, hay poesía sin poemas; paisajes, personas y hechos suelen ser poéticos: son poesía sin ser poemas.¹⁷

La imagen en el espacio íntimo más que representarnos una pluralidad de cualidades que se limitan a describir la realidad; ubica una forma particular que crea un mundo y recrea nuestra percepción y vínculo con la realidad.

Leamos pues un ejemplo para esclarecer a lo que me refiero; en palabras de Oliverio Girondo a través de *Apunte Callejero* –poema contenido en su obra *De veinte poemas para ser leídos en el tranvía*- lo siguiente:

En la terraza de un café hay una familia gris. Pasan unos senos bizcos buscando una sonrisa sobre las mesas. El ruido de los automóviles destiñe las hojas de los árboles. En un quinto piso, alguien se crucifica al abrir de par en par una ventana.

Pienso en dónde guardaré los quioscos, los faroles, los transeúntes, que se me entran por la pupilas. Me siento tan lleno que tengo miedo de estallar... Necesitaría dejar algún lastre sobre la vereda...

Al llegar a una esquina, mi sombra se separa de mí, y de pronto, se arroja entre las ruedas de un tranvía.

Al leerlo a primera vista ubicamos algo que nos es familiar. Mediante el lenguaje, y su sistema de comunicación, la escritura, advertimos útiles: automóviles, ventana, quiosco y faroles. De estos elementos tenemos

¹⁷ *Ibid.*, p. 14

imágenes; no describe al objeto aislado y sin embargo podemos mirarlo, imaginar un farol.

Lo percibimos instantáneamente, su forma, su color, el material del cual está hecho. Captamos todas sus cualidades y al tiempo sabemos de su significado: ser un utensilio. El farol en el proceso se va alejando poco a poco del objeto de la realidad, para convertirse en significado abstracto: el farol nos sirve para alumbrar. Significado que nos es familiar por su función.

Sin embargo el farol, o más bien dicho, los faroles del poema arrojan la presencia fugitiva e integral que de súbito estimula nuestra atención, ya no por la referencia con el espacio del útil, sino porque nuestra mirada es atravesada por las imágenes del poema en su totalidad.

La imagen, en el espacio íntimo, en la intimidad del poeta, de la obra, del lector, nos presenta no el utensilio, sino la presencia del relato de la obra; en donde habitan los ecos de la referencia del espacio útil, que se disuelven para ser creación de un mundo propio.

La imagen-representación del espacio útil, en la obra artística se transmuta en imagen-presencia, en el espacio íntimo.

La imagen poética que rompe con la estructura formal de comunicación utilitaria del lenguaje y con el espacio útil, fractura la realidad para convertirla en expresión de una experiencia interiorizada. Materia real que se válida por sí misma –la obra, el poema- y llena de significaciones y sentidos que nos hablan de nosotros mismos, la obra como participación.

2.4.1 La participación de la obra: más allá de la comunicación utilitaria

Si decimos que la obra es inmanente, es debido a que participa con el otro. Primeramente porque el poema es portador de una experiencia hecha palabras -símbolos que derivan en más símbolos, ya que antes de que éste sea leído, el poeta plasma una *posibilidad de ser* incorporando el lenguaje, transformándolo

en su significación y destruyéndolo en lo escrito. El lenguaje hecho poesía. Así, el arte en el momento que deja de ser idea y se concretiza en la obra artística comunica. Posterior a esto el proceso comunicativo continúa, cuando el poema se halla frente al lector. Aquí la vivencia es distinta, pues aunque el poema se resignifica, este sentido surge de lo ya escrito y de la realidad interior del lector quien lo transforma y lo destruye en una *posibilidad distinta de modo de ser* alejándose de su autor. Lo que me saca de mí y me lleva hacia la obra y que me hace ir más allá de ésta.

El proceso comunicativo en la obra artística así, tiene varios momentos que son igual de importantes: el artista que plantea un *modo de ser* distinto a la realidad productiva presentándola en la obra y; la autonomía que toma la obra luego de ser concretada interviniendo con el mundo interior del lector.

Además de que la obra se encuentra con una nueva voz, cuando entra en juego el lector se da un tercer momento en el proceso comunicativo. Esto quiere decir que luego de ser leído, el lector puede involucrarse indagando en el sentido más profundo del poema para luego concretizar, si así lo quiere también, la experiencia vivida con el poema.

Primero la inmanencia y al tiempo el acto de participar. El diálogo con la obra permite que el relato, en el que somos arrojados por el poema, cambie nuestra percepción de los elementos –lo que construye la obra- que participan en él. Pasividad, instante inmóvil del relato de la imagen, en el que los elementos de la obra se encuentran aprisionados, guiados por el artista. Obra artística con tiempo propio, una muerte viva que queda expuesta y suspendida. Movimiento que libera el acto de creación al propio relato, a través de la inmanencia y la participación en el encuentro de la obra con el lector.

Pasividad por el alejamiento con el objeto funcional –des-utilizado en el relato de la obra- que nos muestra; inmanencia porque permite su apertura al mundo del ser, de la obra; y por la participación en que el lector evoca, resucita mediante su mundo interior y su experiencia con el poema, la experiencia de lo

real, participando también las que habitan en nuestra parte más oscura y profunda.

En la terraza de un café hay una familia gris. Pasan unos senos bizcos buscando una sonrisa sobre las mesas. El ruido de los automóviles destiñe las hojas de los árboles. En un quinto piso, alguien se crucifica al abrir de par en par una ventana.

Quién ha visto una familia gris, unos senos que buscan la sonrisa, un automóvil destiñendo las hojas de los árboles, alguien crucificado al abrir una ventana; y sin embargo la mirada que atraviesa esas imágenes entran en un sinsentido en el espacio de lo útil y, en un sentido que se válida en el propio relato del poema que se concreta –en la obra- y que podemos imaginar haciéndolo real. No buscamos pues en las palabras hechas imágenes un querer decir sino una potencia del decir. No traducimos, ni interpretamos lo que miramos; en el poema en su juego visual, dialogamos con él y entramos a su mundo y compartimos el nuestro.

Si hago una imagen particular de: “*El ruido de los automóviles destiñe las hojas de los árboles*” –sentido y sinsentido, esto difiere de lo que otro puede imaginar, inclusive de la obra misma con la cual dialogamos; aunque dicho poema nos anuncie ciertos indicios a imaginar, siempre se encontrará con nuestras experiencias personales que distinguirán lo que sentimos, cómo sentimos y qué decimos de nuestro encuentro con la obra.

Hay que apuntar que esto sólo es un ejemplo para hablar de los elementos en la imagen; sin perder de vista que no sólo imaginamos una sola sino una serie de imágenes que nos sitúan en el relato de la obra. Es decir, el poema se entiende por sus elementos que nos guían para entregarnos a la experiencia originaria que desemboca la imagen como unidad de lo que nos dice el poema.

Aunque toda frase posea una referencia de otra frase, que la palabra pueda ser explicada con más palabras y que siempre exista un sentido por el cual se pueda decir de otra manera lo dicho, no restringe ni agota el significado.

La imagen poética plantea otra forma de comunicarse; el sentido de la imagen es la imagen misma. Y lo que nosotros decimos de la obra, es nuestra experiencia estética e íntima resultante del encuentro con la obra.

La imagen en el espacio íntimo termina con la utilidad del lenguaje; aquélla ya no es función verbal, ya no representa sino presenta, y entonces la palabra deja de ser referencia de esto o aquello que nombramos, se vuelve imagen.

La imagen en el poema es entonces un *no lugar*, que repite las circunstancias de su relato eternamente y al mismo tiempo no hay circunstancias que la determinen, y sin embargo existe con independencia de cualquier relación y comparación, es única e irrepetible. Como dice Octavio Paz: *en el acto-poema lo relativo y lo absoluto se funden sin desaparecer.*

2.5 Erotismo: de la discontinuidad a la continuidad

Como seres sexuados la actividad sexual la realizan igual hombres que animales; la distinción entre ellos es el erotismo. Transfiguración de lo animal a lo humano.

La sexualidad y el erotismo son espacios independientes aunque comparten el mismo universo vital: ser manifestaciones de la vida. Como manifestación de la vida, la sexualidad puede tener fines meramente de recreación o de procreación. Desde el punto de vista de la reproducción se instalan dos nociones que Georges Bataille en *El Erotismo* plantea como desdoblamiento: la continuidad y discontinuidad de los seres.

Este desdoblamiento es expresión, las experiencias o condiciones del ser desde que nace hasta que muere. Así los seres se encuentran en un tránsito desde su manera individual hacia una indefinición de la eternidad.

La reproducción sexual plantea en principio la discontinuidad, sin embargo pone en juego su continuidad. Para ello, Bataille ejemplifica con lo que sucede

en nuestra formación desde el momento en que espermatozoides y óvulos se encuentran y se fusionan. Resultando que de dos seres siempre derive uno. Se pasa de la discontinuidad a la continuidad. De la separación a la unión, surgiendo un nuevo ser que será discontinuo pero que también llevará implícitamente la continuidad de la fusión de los dos seres discontinuos de los cuales nació.

La muerte de los dos seres que se unen y, que desaparecen en el nuevo ser que nace, entra en los pasajes de lo continuo a lo discontinuo y viceversa.

Así nos dice Bataille:

Somos seres discontinuos, individuos que mueren aisladamente en una aventura ininteligible; pero nos queda la nostalgia de la continuidad perdida. Nos resulta difícil soportar la situación que nos deja clavados en una individualidad fruto del azar, en la individualidad perecedera que somos. A la vez que tenemos un deseo angustioso de que dure para siempre eso que es perecedero, nos obsesiona la continuidad primera, aquella que nos vincula al ser de un modo general. [...] Pero esa nostalgia gobierna y ordena, en todos los hombres, las tres formas del erotismo.¹⁸

Estas tres formas del erotismo son: el erotismo de los cuerpos, el de los corazones y el sagrado. En las cuales se fundamenta, según Bataille, nuestro deseo de continuidad. Una búsqueda de la continuidad más allá de la realidad inmediata; sin embargo cuando se presenta paraliza nuestros sentidos de súbito.

La violencia y la violación son los terrenos del erotismo pues la muerte violenta que arrebatada la continuidad desvanece la discontinuidad. La actividad erótica destruye la estructura cerrada del ser en su discontinuidad. Así en el erotismo de los cuerpos, la desnudez abre al ser.

¹⁸ Georges Bataille. *El erotismo*, pp. 19 - 20

Sucedee la inmanencia, el estado de comunicación en que los cuerpos desnudos se abren uno al otro permitiendo la continuidad, que altera el estado de los cuerpos, es decir, ya no es mi cuerpo para mí mismo sino abierto y expuesto al otro, ya no me pertenece. Aquí opera el deseo.

Junto con ello se desplaza el erotismo de los corazones en la que la violación de la individualidad posiciona a los amantes en la pasión y entonces se espera que dos sean uno. Así lo que designa la pasión es un cerco de muerte porque el amante busca en el ser amado poseerlo y para ello piensa en antes matarlo que perderlo. Una continuidad vislumbrada en el ser amado, simbiosis.

Finalmente el erotismo sagrado vinculado a la experiencia mística y que nos revela la ausencia del objeto, introduciéndonos en los sentimientos de la continuidad. Este elemento es lo que llaman lo *sagrado*. Consiste en presenciar la continuidad del ser revelado en la muerte del ser discontinuo a sacrificar. Los participantes del rito, mueren junto con la víctima que perecerá a través de su experiencia de muerte.

La interpretación del sacrificio religioso implica la manifestación de la continuidad del ser en la muerte. Y la acción erótica se le puede comparar.

En el sacrificio no solamente hay desnudamiento, sino que además se da muerte a la víctima (y, si el objeto del sacrificio no es un ser vivo, de alguna manera se lo destruye). La víctima muere, y entonces los asistentes participan de un elemento que esa muerte les revela.¹⁹

Estos tránsitos por los que pasamos pueden no sólo ocurrir en la reproducción sexual sino son extensivos en nuestra vida y hasta en la muerte, y en modos en que se expresa el *ser* como en la poesía, en la mística, el arte, la religión, el erotismo, en el excesos, etc.

¹⁹ *Ibid.*, p. 27

La poesía lleva al mismo punto que todas las formas del erotismo: a la indistinción, a la confusión objetos distintos. Nos conduce hacia la eternidad, nos conduce hacia la muerte y, por medio de la muerte, a la continuidad: la poesía es *la eternidad. Es la mar, que se fue con el sol.*²⁰

2.5.1 Erotismo e imagen: los habitantes en la poesía

El erotismo es la manifestación sexual de la vida interior del ser, en que puede expresar de manera consciente la experiencia de lo vivido. Así por ejemplo se encuentra la poesía, espacio sin lugar preciso en el que se transfiere la experiencia erótica mediante las palabras-imágenes.

De los tres planteamientos sobre el erotismo del que nos habla Bataille, el que resulta más originario y más íntimo es el erotismo sagrado, y en el cual quiero relacionar mi diálogo con el poema.

Y es que en la experiencia con el poema, no existe la propiedad y como tal es algo más que objeto, es decir el poema no me pertenece y sin embargo hay algo que me vincula y me revela el ser.

Explico. Alguien tiene una experiencia erótica y una vez interiorizándola decide hablar. Ese alguien es el autor, quien conmovido por la experiencia la exterioriza.

Esa exteriorización es la obra, el poema. Existe aquí un acto de sacrificio, como quien lleva a la víctima al momento su muerte, el poema es arrojado y exhibido ante una infinidad de miradas y así muere su autor –pues su experiencia original ya no se encuentra en éste- y vive la obra en la muerte de su autor.

²⁰ *Ibid.*, p. 30

Esta transferencia de la experiencia erótica del autor en el poema, nunca será igual al momento del acto erótico que vivió él. Así el poema se erige como algo autónomo, íntimo e irrepetible. Y las miradas que entran en un diálogo con él, ven a su vez el despojo de la víctima-autor-poema.

En adelante los asistentes-lectores no se apropian del poema, es decir no determinan una forma unívoca de hablar de éste, sino que multiplican las posibilidades de significar la obra.

En su diálogo con el poema desdibujado, reconocen la imagen erótica y se identifican con él, y entonces sucede la interiorización de los participantes quienes en la intimidad con la obra y su vida interior remueven sus emociones y sensaciones.

Como resultado se da una significación, un dibujo personal de la imagen erótica a través de la experiencia poética. Es esta experiencia la que les pertenece a los seres y no el poema.

Tanto en el acto poético como en el acto erótico, la imaginación es fundamental. Lo que en el terreno del lenguaje se gesta a través de lo poético es lo erótico; esa cadencia de imágenes que se acercan y se repelen mediante las palabras. Mientras que el erotismo, descubre e inventa algo más que la mera sexualidad con fines reproductivos.

Octavio Paz apunta en su texto *La llama doble*, que la relación entre erotismo y poesía es tal que el primero bien puede ser una “poética corporal” y la segunda una “erótica verbal”

El erotismo es imaginario: es un disparo de la imaginación frente al mundo exterior. El disparo es el hombre mismo, al alcance de su imagen, al alcance de sí. Creación, invención: nada más real que este cuerpo que imagino; nada menos real que este cuerpo que toco y se desmorona en un montón de sal o se desvanece en

una columna de humo. Con ese humo mi deseo inventará otro cuerpo.²¹

Mientras que las relaciones entre poesía y erotismo son semejantes; en la poesía el lenguaje disuelve su fin natural: la comunicación utilitaria, ser sólo referente. El erotismo suspende y niega el acto sexual encaminado al fin de la reproducción, la procreación.

Así tenemos que el erotismo como habitante de la poesía es una metáfora sexual resultante de la experiencia del acto erótico y su confrontación con la vida interior.

Mediante nuestros sentidos obtenemos sensaciones del mundo y mediante nuestra imaginación las imágenes se vuelven visibles, palpables y audibles. El resultado es que las imágenes cobran cuerpos y formas definidas y así, la poesía puede decir lo indecible y ver lo imperceptible.

La imagen erótica en el poema es el espacio en el que se encuentra la imaginación presentada en palabras exteriorizadas en la metáfora.

²¹ Octavio Paz. *Ideas y costumbres II. Usos y símbolos*, p. 47.

CAPITULO 3

Hartos del poema mecedora,
del poema percusión y hasta del poema-ortopédico,
aspiramos a una poesía desnuda, con piernas y con cabeza,
con un estómago excelente,
un esqueleto bien formado y un sexo
que no deje ningún lugar a dudas

Oliverio Girondo

Encuentros y re-encuentros: dialogando con el poema 12

En este tercer apartado de la investigación haremos un recorrido breve, pero no por ello poco relevante, sobre el poeta Oliverio Girondo. Posteriormente expondré la metodología que permitirá esquematizar mi diálogo con el *poema 12*. La hermenéutica proporcionará a este encuentro una posibilidad de expresar la experiencia con el mundo de la obra y mi mundo interior.

Seguido de esta exposición, hablaré de la imagen erótica que me sugiere el encuentro con el poema. Y finalmente ofreceré al lector la forma en que expreso ese diálogo mediante el dibujo.

El recurrir a un criterio metodológico, por el cual sistematizaré la forma en que de manera personal expreso mi sentir respecto a una obra en este caso el *poema 12*, para luego dar paso al dibujo, no es banalizarlo, ni establecer una forma en que tiene que ser leído; o bien, que esta sea una fórmula por la cual debemos encontrarnos con la obra. Por el contrario, si se pretendiera lo anterior, nada más tendría que decirse de una obra, ni en el momento en el que ésta es realizada, ni mucho menos podría cambiar con el pasar del tiempo; pues la realidad de la obra estaría atribuida a lo que la teoría diga de ella, se encontraría encerrada no en ella -en la obra-, sino en una metodología que la aprisione.

La fórmula unívoca o el método predominante, estaría condenando a la obra a borrarse y a no decir nada que una metodología pueda decir de ella. La experiencia de la obra estaría supeditada a la interpretación de la palabra, y no, al diálogo producto del sentir con la obra. Es decir, la obra no es creada para responder a una teoría o metodología, sin embargo, el emplear estas herramientas para sistematizar nuestro pensamiento, proporcionan elementos del proceso de dicho diálogo que me hace situarme y, establecer un panorama de lo que miro y desde dónde lo miro.

Así que encontrarme con la hermenéutica como la forma en que puedo hablar de mi sentir luego del diálogo con el *poema 12*, me permite profundizar en mi

experiencia con la obra y no caer únicamente en la adjetivación de lo que me produce; sino explorarme y encontrar, uno de los muchos caminos para expresar, lo que me dice la obra de manera implícita. Este camino por el cual me expreso, es la posibilidad de un pensamiento que habla de su sentir a través de las líneas, el dibujo.

La relevancia entonces, es que la teoría y la metodología aquí expresadas no funcionan como modelos de lectura de la obra, sino como caminos para hablar de ella más allá de un “me gusto mucho porque me hizo sentir tranquilidad”, sin que por ello lo anterior no pueda ser, por el contrario es tan válido como las páginas de esta tesis. Así pues, lo que se desmenuza no es la obra, sino la experiencia resultante con la obra, es decir el diálogo con la obra.

3.1 La hermenéutica como metodología

La hermenéutica la refiere Ricoeur como: *las reglas requeridas para la interpretación de los documentos escritos de nuestra cultura*; y establece que la finalidad de la hermenéutica es entender las diferencias y no llegar a una sola interpretación.

La importancia de tocar este autor en la presente investigación es, que dentro de sus textos, se encuentran dos en particular que enriquecen y extienden las posibilidades de plantear el resultado del encuentro con el poema.

La metáfora viva y Teoría de la interpretación, aportan no sólo elementos para hablar de nuestro sentir respecto a la obra –literaria, sino que se formaliza y ordena nuestro hablar respecto de lo que sentimos y entendemos de la obra, nuestra interiorización.

Creo también fundamental que aunque la hermenéutica que expone Ricoeur en la que desarrolla y reflexiona sobre lo escrito, -puesto que su finalidad es entender las diferencias y no la interpretación unívoca- también puede explorar otras formas de expresión en la que se crean otros mundos: en la pintura, el dibujo, la fotografía, etc. Guardando, claro está, sus procedimientos que los

hacen particulares; las formas en que de manera particular decidimos hablar no siempre conlleva la conjunción de las palabras.

3.1.1 Autor-obra-lector: la entrada al arco hermenéutico

El *arco hermenéutico* es un proceso que comprende tres momentos: la prefiguración, la configuración y la refiguración. En palabras de *Gadamer* – que retoma Ricoeur- serían la *comprensión*, la *explicación* y la *aplicación*. Lo mencionado en las líneas subsecuentes corresponde a la *Teoría de la interpretación* y se relacionan con la *Teoría de la metáfora* de Paul Ricoeur.

Prefiguración (Mimesis I). Proceso en el que se encuentra toda la estructura de la obra; en la que selecciona qué, cómo se dirá y acomodará la perspectiva, en la que el autor convoca personajes y situaciones en el relato. Es el momento antes de comenzar a plasmar el contenido de la obra. El autor no es un ser vacío sino lleno de experiencias y como tal piensa y reflexiona como decir y desde que expresión artística decirlo. La estructura que hace el autor de la obra proporciona, a esta última, la dirección y organización desde la cual se dice lo que dice y se intuye por qué se dice.

Configuración (Mimesis II). Proceso de creación, la escritura. El momento de producción del relato, o contenido de la obra. Y que para Ricoeur termina en el lector; quien a diferencia del autor que hace la estructura, el lector hace la estructuración. Ocurre también en este momento del arco hermenéutico la vinculación entre lenguaje y conciencia-experiencia individual.

Refiguración (Mimesis III). Proceso de recepción de la obra, el momento en que receptor y obra dialogan; en donde comparten sus realidades íntimas y en la que espectador o lector significa y re-significa la obra, colocándola así en la multiplicidad de sentidos a partir de la referencia dialógica de la obra y del espectador. Entendiendo que la construcción de este diálogo, lleva también implícito el contexto cultural e histórico -en su temporalidad- en que está hecha la obra y la propia referencia de la obra a partir del lenguaje, es decir, de lo que hay en ella y el contraste con el mundo del lector. Ricoeur la llama *referencia*

metafórica. A lo anterior y para cerrar la polisemia -que abre las posibilidades evocativas- de un discurso, es necesario el contexto y el propio mundo del texto.

La noción de *conjetura* es otro momento en el *arco hermenéutico*, es el momento en que el lector, al entrar en contacto con lo escrito, supera el sentido de la intención del autor. Y entonces la *conjetura* se ve delimitada de tres maneras: por su totalidad, por su singularidad y por los horizontes potenciales de sentido.

Así que cuando leemos conjeturamos lo que el texto nos presenta y entonces las significaciones que hagamos del texto resultan una posibilidad, o en palabras de Ricoeur *más o menos probables que otras*.

Interviene en el discurso la intencionalidad -lo *noético* de Husserl- que para Ricoeur es el alma del discurso como diálogo. Y que hace que el lenguaje no sea cerrado. Así la intencionalidad que imprime el autor pasa de lo privado de su pensamiento y sentir mediante el lenguaje, hacia lo público. Es como la experiencia se expone y se comunica a los otros. Aunque no hay que fijar nuestro interés únicamente en lo *noético* pues esto implicaría que la obra sólo es lo que el autor dice, y se pasaría de experimentar la obra a investigar al autor para saber cómo acercarse y entenderla.

La apropiación será entonces la última fase del proceso en el arco hermenéutico. Sus primeros pasos son el distanciamiento que genera el texto, primero por parte del autor quien lo concreta en el texto, y luego el del lector que se encuentra con la obra. Tenemos entonces que entre el distanciamiento y la apropiación se encuentra la tríada: *comprensión, explicación y aplicación*.

En la *apropiación* se experimenta una forma particular y una posibilidad de mirar la obra. El diálogo entre autor-obra-lector ofrece la intimidad de posibilidades que se intercambian entre el texto poema -obra- y el lector. Así el texto se ofrece como igual para todos, sin embargo cambia en el momento en que cada lector entra en juego con él

3.1.2 *Metáfora viva*

La *Teoría de la metáfora* es una teoría abierta que se instala en el conflicto de interpretaciones. En el conflicto se encuentra el lector, que hace una multiplicidad de interpretaciones –literal o metafórica- y que Ricoeur llama *disonancia semántica*; pues en éstas nace la metáfora, sin que por ello su nivel de referencia desaparezca.

La *metáfora viva* es entonces, la tensión entre el referente y el sentido de la idea, la distinción entre sentido literal y sentido metafórico.

Es mediante la metáfora, ese *excedente* de sentido que Ricoeur también nombra como categoría celular del proceso literario -retomado de Marx cuando expresa la noción de mercancía; que las posibilidades de la obra se multiplican, y por ello siempre hay algo más que decir de la obra.

La metáfora para Ricoeur es *metáfora viva*, porque lo vivo para él es lo creativo; y así se aleja de la metáfora como sustitución de la que se habla desde Aristóteles.

Lo que importa no es la palabra, sino el enunciado metafórico. Entonces la metáfora deja de ser algo meramente decorativo –ornamental, que no proporciona nada nuevo- para ser algo creativo.

3.1.3 *Obra, referente y realidad: el mundo de la obra y su comunicación*

Tomando *mundo* como lo refiere Ricoeur:

Para mí mundo es el conjunto de referencias abiertas para todo tipo de texto, descriptivo o poético, que he leído, comprendido y amado.¹

¹ Eduardo Casar. *Para qué sirve Paul Ricoeur en crítica y creación literarias*, p. 47

Para Ricoeur *la estructura de la obra es su sentido; el mundo de la obra, su denotación.*

Así el mundo de la obra es un mundo hipotético, no uno que busque contrastarse con la realidad. Es la destrucción de la realidad en la obra. La referencia que tiene de la realidad la obra sólo acoge los elementos de esa realidad, sin embargo construye un mundo particular no existente -y si existente, ya que está escrito o materializado y puesto en la realidad.

Así pues en un primer momento, la obra es una conciencia humana resultante de sus experiencias con un fragmento de la realidad o con algunos espejos de la realidad. Es destruida en el momento en que la obra se encuentra expuesta frente a otros y, comunica con el receptor que incorpora una forma distinta de diálogo y sentido en la obra, para mí esta es la dialéctica de la obra. Prefiguración, Configuración y Refiguración, de la que habla Ricoeur en su teoría de la interpretación.

Respecto de la obra artística Lukács en su *Estética* advierte:

Pinturas o estatuas –y también, en última instancia, obras de arte de la palabra o de la música- promueven un mundo contrapuesto al hombre, independientemente y, sin embargo, creado por él, una *realidad* autónoma que absorbe toda la vida intelectual y emocional del hombre, la eleva, la intensifica y la profundiza.²

La obra tiene dos ejes: como cosa -texto escrito, pintura colgada en la pared, partituras musicales, etc., y como obra artística que es lo que una vez puesto en común con la infinidad de receptores, la obra se multiplica en sentidos producto del dialogo con el lector, espectador, escucha, etc.

Con la forma en que ha comprendido *mundo*, Ricoeur nos dice que su condición sería la escritura. En su libro *Habla y escritura*, nos dice Casar,

² *Ibid.*, p. 115

profundiza acerca de las aportaciones y distinciones que nos proporciona la escritura:

Ahora, en la escritura, la intención del autor y el sentido del texto no coinciden. “La inscripción se vuelve sinónimo de la autonomía semántica del texto, lo que deriva de la desconexión entre la intención mental del autor y el sentido verbal del texto, entre lo que el autor quiere decir y lo que el texto significa.”³

Para mí es aquí en donde se gesta la autonomía de la obra. No es necesario recurrir al autor y preguntarle qué quiso decir en el poema cuando, la obra le habla al otro. No es que el lector complete la obra -que la obra sea incompleta, es más bien que se requiere de éste para que exista un diálogo -la obra abierta, expuesta.

Sin embargo nos dice Ricoeur, objeta que el texto pueda aparecer como una entidad sin autor, que él llama *la falacia del texto absoluto*.

Para mí, el autor, en el momento que habla de sus experiencias en la obra, cuando ésta se concreta, el artista se vuelve parte del contexto pero no su propietario, eso es lo que lo liga a la obra. Como contexto, se recurre al autor con otro fin que no explique la obra pero, que sí hable del proceso de su obra. Entonces nos encontramos con el momento en que fue concebida la necesidad de hablar desde alguna manifestación artística de su sentir inmerso en un tiempo -social, cultural, económico, histórico y político- específico.

Cuando se escribe una historia mediante un discurso, sucede que éste parte de un vocabulario de referencia; Ricoeur nos dice que hay que liberarnos de esa referencia o modificarla para que no le encomendemos, a la historia, una importancia mayor al parecido entre la referencia y realidad, pues de ser el caso estaríamos frente a lo que él llama una *descripción fiel*.

³ *Ibid.*, p. 44

Poniendo en cuestión el concepto de realidad cuando se aplica al pasado, Ricoeur nos dice:

[...] la dimensión del pasado de una observación en el pasado no es observable sino memorable.⁴

Lo anterior nos permite distinguir entre la realidad de los hechos históricos y el relato producto de esos hechos. Su mediador el discurso, todo pasa por éste posicionándonos en la ficción.

Así el sentido de referencia que tiene un libro de historia basado en hechos que ocurrieron, no es la realidad sino un discurso que se teje a partir de sucesos que ocurrieron y que se juntan como piezas de un enorme rompecabezas.

Otro es el caso con el texto literario, en donde aunque se recurre a referentes de la realidad, su relevancia no se encuentra en que el arte sea un reflejo de la aquélla, pues si lo pensamos los artistas no hablan únicamente de la realidad sino acerca de las reflexiones de sus experiencias en la realidad. Así, el papel preponderante no es la realidad sino la diversidad de miradas que se gesta en ésta.

Cuando algo dentro de la obra nos afecta o no, hay una interacción con el referente que posibilita la comunicación con la obra, y con esto entramos en terrenos de la hermenéutica -comprensión, explicación y aplicación- con el concepto que Ricoeur retoma de Gadamer en *Verdad y Método*. La apropiación, *el momento en que el texto se convierte en un texto-para-uno-mismo: cuando, al ser ya parte de nosotros, nosotros ya somos otra cosa*.

Es la composición -el marco de la poética- la que rige la lectura, es decir la sonoridad y entonación que llevará ésta según lo que se trate, un discurso político o un poema de Gironde.

⁴ *Ibid.*, p. 19

Entonces tenemos que la obra es como lo dice Eduardo Casar, en *Para qué sirve Paul Ricoeur en crítica y creación literaria*, una especie de partitura que es ejecutada de forma diferente cada que un lector entra en juego, sin que por ello se caiga en un relativismo. Por eso hay que considerar lecturas concretas que son más adecuadas con el tipo de lectura que implícitamente exige el texto.

Para ello hay que recordar la importancia de la autonomía de la obra. Explico en qué sentido. Como aquella que está completa una vez materializada por el autor viendo su muerte en la obra exteriorizada -pues aunque el artista tiene indicios del camino que va a seguir para hablar a partir de una expresión artística, éste se deja abrazar por la intuición en gran medida y no tiene una idea precisa de lo que resultará, sólo hasta que la obra está concluida. Luego de que la obra está terminada, la obra gana autonomía por razón de su materialidad, y aunque contenga el referente del mundo de lo real, incluye también un lenguaje y una historia que no ocurre más que en ella misma.

La aportación del lector no es la de completarla, sino la de jugar con su significación a partir del diálogo con la obra, es decir, con el relato que la obra lleva y el mundo interior del lector.

En el sentido literal el autor aprisiona y condena a los personajes del relato de la obra a repetir las acciones y a pasar por los mismos lugares y situaciones -pasividad de la imagen, pero los libera cuando la obra -inmanente- se expresa en su sentido metafórico, entonces sucede que esos mismos lugares y esas mismas situaciones tienen elementos distintos, el sentir del lector -participación- que le recuerda algo de su propia experiencia, se apropia del relato de la obra y de pronto se encuentra dentro de ella. Borrando la línea invisible de la referencia para convertirla en vivencia de su experiencia con la obra, que cuando la lee tampoco la ubica como cosa.

Tensión de la que nos habla Ricoeur que se da en el lector, el conflicto en el que se halla el lector en el texto que contiene un sentido metafórico y uno literal. Tensión de la que también habla Octavio Paz que existe en el poema:

El poema es lenguaje en tensión: en extremo de ser y en ser hasta el extremo. Extremos de la palabra y palabras extremas, vueltas sobre sus propias entrañas, mostrando el reverso del habla: el silencio y la no significación. Más acá de la imagen, yace el mundo del idioma, de las explicaciones y de la historia. Más allá, se abren las puertas de lo real: significación y no-significación se vuelven términos equivalentes. Tal es el sentido último de la imagen: ella misma.⁵

En consecuencia la ficción estaría contenida en la metáfora, la construcción de un espacio íntimo de la realidad, es decir, siempre en sentido literal -su referente de la realidad- pero siempre algo más que es su sentido metafórico, en el que se encuentra la multiplicación de voces.

En la metáfora, como ya lo habíamos anticipado, el excedente de sentido es fundamental, no es que el autor incluya un contenido secreto en la obra. Es más bien que en la manera en que la obra está hecha, evoca un espacio en que el espectador o el lector –receptor- se encuentran en conflicto. Así por ejemplo el *poema 1* de Oliverio Gironde nos dice:

*Después de conocer una mujer etérea, ¿puede brindarnos alguna clase
de atractivos una mujer terrestre?*

Esa fascinación por la mujer que vuela, tan ligera como una pluma y que nos lleva de vez en cuando a ver las estrellas. Esa experiencia de hacer el amor volando, puede multiplicar los significados para los lectores, y esto es lo que la metáfora produce: una tensión entre su sentido literal y el metafórico. Y mientras para algunos, es inverosímil que pueda hacerse el amor volando, o que exista una mujer tan ligera como una pluma, para otros María Luisa es la experiencia erótica de hacer el amor volando, la posibilidad de transmutar el peso en luz, ascender. Es decir el poema se expone al conflicto de interpretaciones por parte de cada lector que entra en diálogo y donde éste

⁵ Octavio Paz. *El arco y la lira*, p. 111

último no tiene la obligación de elegir una sola.

La referencia en la obra no desaparece sino que cambia. Este cambio de nivel referencial por parte del autor, supone que toma elementos que existen en la realidad como lo puede ser una mujer, la acción de volar, nubes, etc. Elementos que conocemos pero que el autor los trasmuta cuando se expresa en la obra creando un mundo nuevo en el que las mujeres vuelan y que anidan en nubes. Mundo que también existe pero no con las exigencias que pide una realidad utilitaria.

Entonces los elementos de la realidad vertidos en el lenguaje hechos palabras, importan no por su la palabra en sí, sino por el enunciado que para Ricoeur es la célula del discurso, el cual deviene sentido para lograr la metáfora.

Hablar de la obra en términos semióticos, en su estructura, se entiende como necesaria pero no suficiente en la obra artística, en este caso en el poema. Ya que sería desnudar su forma pero no su sentido.

 Mi experiencia no puede convertirse directamente en tu experiencia. Un acontecimiento perteneciente a un fluir de pensamiento no puede ser transferido como tal a otro fluir de pensamiento. Aun así, no obstante, algo pasa de mí hacia ti. Algo es transferido de una esfera de vida a otra. Este algo no es la experiencia tal como fue experimentada, sino su significado. Aquí está el milagro.⁶

Así la estructura dialógica del discurso genera que podamos hablar de la reflexión de nuestras experiencias con los otros.

En el poema vivificamos la experiencia originaria, pues allí hablan las evocaciones de la experiencia, es decir las emociones y sensaciones de aquella. Logrando evadir la descripción del hecho de la experiencia para

⁶ Eduardo Casar. *Op. cit.*, p. 38

internarnos en la oscuridad de lo que no se puede decir y sin embargo la obra arroja.

Así entonces el relato de la obra no es la realidad ni tampoco un fragmento de ésta. Es más bien una historia con sus situaciones propias, que naturalmente tienen referentes de la realidad, pero que no existe más que en la obra.

Hablando del poema Casar nos dice:

[...] el poema logra lo que logra ser, sólo por cómo está hecho. El poema crea su propio ámbito, en el interior del lenguaje, y éste es un espacio propio, hipotético como las matemáticas, cuya existencia se da en virtud de su manera de estar confeccionado, virtualmente digamos. La naturaleza de su contenido y su posibilidad de ser experimentado por los lectores depende de su textualidad. En ese ámbito virtual, en su configuración novedosa, se ensaya nuevas formas de ser, que, de otra manera, simplemente no existirían.⁷

Sobre el lector Ricoeur enfatiza:

El texto es como una pauta musical y el lector como el director de la orquesta que obedece las instrucciones de la notación.⁸

Es también en este sentido que la metáfora se expresa en tres dimensiones que advierte Casar citando a Ezra Pound: la sonora -meloepa, la visual – Fanopea- y la de juegos de significaciones -logopea.

Con lo anterior la comunicación entre obra y lector se recibe a partir de estas dimensiones que cuando se operan en el lenguaje poético intensificándolas, la información que se toma no sólo llega al intelecto, sino que despierta los sentidos permitiendo experimentar emociones, sensaciones, etc., logrando la

⁷ *Ibid.*, p. 55

⁸ *Ibid.*, pp. 58-59

empatía o no con la obra. Es decir la comunicación, ese poner en común, es justamente romper con la actitud habitual en que se dice pero no se siente.

3.1.4 Imagen y metáfora

La imagen en lo literario o la visualidad como la llama Casar -cuando se detiene en la especialidad del lenguaje y lo que genera hablando de Genette, significa que imaginamos desdibujadamente líneas y figuras personajes, lugares en los que se encuentra el relato de la obra. Y es de manera desdibujada aunque no por ello carente de importancia, porque no está la imagen material, sino las palabras el discurso escrito, el texto, el poema.

Para Ricoeur la analogía abre el camino a la imagen. Y la relación entre metáfora e imagen cobraran interés en el autor. Entonces *la imaginación es un método, un trabajo para esquematizar la atribución metafórica.*

Así la imagen que se produce en el lenguaje literario -imagen literaria- no es una imagen material o concreta, no la vemos. Más bien la miramos pues es producto de lo que imaginamos al leer y dialogar con la obra.

Hablando del momento icónico de la metáfora, Ricoeur advierte lo siguiente:

[...] al no ser la presentación icónica, una imagen puede apuntar hacia semejanzas inéditas de calidad, estructura, localización o de situación y sentimiento; la cosa buscada se piensa siempre como lo que el icono describe.⁹

La metáfora escapa a la rigidez del lenguaje mediante la innovación que representa la multiplicidad de significados e imágenes y experiencias que se hacen del relato de la obra.

⁹ *Ibid.*, p. 89

Los elementos que considero relevantes sobre *la Teoría de la metáfora* de Ricoeur que nos hablan acerca de la imagen, son primero lo relacionado a la semejanza en el enunciado metafórico. Otro término importante es el de esquematismo que retoma de Kant cuando habla de imaginación productiva. Y en que el método de producción es el esquema.

El esquematismo tiene que ver con ciertas formas de percepción en este sentido, por así decirlo, geométrico, pero éstas dependen al mismo tiempo del significado que para cada sociedad y cada tiempo poseen las palabras y su combinatoria discursiva [...] el esquema hace aparecer la atribución, lo que le da cuerpo”; es la manera de resolver en sentido figurado el enfrentamiento paradójico entre identidad y diferencia (es la manera de construir la semejanza) y vincular lo verbal con dimensiones no verbales, cuasi sensibles.¹⁰

Otro es el vínculo entre los sentidos y el sentido en el lenguaje poético. Análisis que retoma de Marcus B. Hester. Este vínculo no sólo implica la relación entre sonido y sentido sino que va más allá agregando los demás sentidos llegando a la iconocidad del sentido.

Este dichoso vínculo pone de relieve el lado más material del lenguaje, su resistencia casi de madera que hace palidecer su carácter referencial o de instrumento para transportar contenidos de la realidad.¹¹

Así el lenguaje parece cerrarse y permite establecer una experiencia ficticia. La apertura del texto, un viaje hacia el mundo de la obra.

La imagen en la obra está resuelta en la imaginación de cada autor al momento de preconfigurarla, de la obra al ser concretada y del lector al ser concebida en su apreciación de la lectura en donde se imagina formas y líneas que harán

¹⁰ *Ibid.*, pp. 91-92

¹¹ *Ibid.*, p. 92

que refigure su mundo personal con el de la obra. Así la imaginación esquematiza -pero no en un sentido rígido o pequeño- lo que ocurre en el relato.

La imagen en la obra para mí es lo que explica Ricoeur cuando habla de la imagen en la enunciación poética y su dimensión de lo irreal:

[...] un estado de no compromiso con respecto al mundo de la percepción o de la acción.¹²

Y que implica diversificar las posibilidades de estar en el mundo. Percepción y acción fuera del modo de ser del espacio útil.

3.2 Método para hablar de una experiencia poética

El camino que en las líneas subsecuentes escribiré, es el resultado del acercamiento a Paul Ricoeur a partir de *Teoría de la interpretación*, *La metáfora viva* y al texto de Eduardo Casar que tan claramente dilucida el pensamiento del filósofo francés antes mencionado.

En la cita siguiente agrego el modelo que utiliza Casar y que retoma de Valdés cuando ejemplifica con el poema *Muerte sin fin* de José Gorostiza:

Las preguntas que proponemos como la base de la hermenéutica fenomenológica son las siguientes:

1. ¿Cómo funciona el texto?
2. ¿De qué habla el texto?
3. ¿Qué me dice el texto?
4. ¿Cómo he leído el texto?¹³

¹² *Ibid.*, p. 124

¹³ *Ibid.*, p. 148

Del enriquecimiento de las lecturas arriba mencionadas, propongo la estructura con que de forma esquemática trazo el desdibujado -como dice Casar- encuentro entre el *poema 12* y yo, es decir la experiencia poética y la imagen erótica.

Cabe señalar que aunque este esquema representa una manera más estructurada para hablar de mi experiencia; en mi primer encuentro con el poema no tenía conocimiento del contexto que rodeaba a la obra. Con ello quiero decir, que para sentir no es indispensable saber del autor y su contexto, sin embargo enriquece la forma posterior para hablar de la experiencia con la obra pero no de la obra. Mi principal decir serán los dibujos. El proceso será el siguiente:

Tenemos que hay tres elementos para acercarnos no sólo a la obra, sino acercamiento que también puede experimentar el autor al momento de proponerse hacerla. El esbozo contendrá entonces:

1. Prefiguración: AUTOR – CONTEXTO

Biografía: Oliverio Gironde: cosmopolita, visual y fragmentario

Contexto: La vanguardia

2. Configuración: OBRA – POÉTICA – POEMA

Ecos sobre la poética de Gironde: perspectivas en torno a sus obras

Respecto al Espantapájaros

3. Refiguración: LECTOR – EXPERIENCIA – SIGNIFICACIÓN

El análisis de una experiencia a través de la imagen erótica: mi encuentro y diálogo con el poema 12

Finalmente, antes de comenzar, aclaro que este proceso no intenta seccionar la obra, cual rana en un laboratorio de biología; sino incorporar elementos que proporcionen una mirada para recordar y luego, como apunta Gironde en su *Membrete 28*, olvidar. Para así internarnos en el poema y su relato.

3.2.1 Oliverio Gironde: cosmopolita, visual y fragmentario

Siempre que pienso en cómo comenzar a hablar respecto de la biografía de un autor, me imagino un rompecabezas con piezas que forma un espacio delimitado que contiene los datos duros de su vida: cuándo y dónde nació, qué estudió a que colegios asistió, quiénes fueron sus padres, etc. Todos estos detalles delinean el aspecto del rompecabezas e integran las piezas para que el lector, reconstruya una vida cronológicamente. Sin embargo el rompecabezas se desdibuja cuando hablamos de sus obras desde lo que nos produce estar ante su poesía. Entonces las piezas que se buscan para colocarse y concluirlo tienen muchos fragmentos faltantes y no siempre son los mismos para uno y otro lector.

Lo sugiero así pues es una forma de decir que cuando tratamos de recuperar la experiencia de la obra a través de su autor, el modo en que conocemos y hablamos de la obra cambia, es por esta razón que mi rompecabezas de datos será breve.

En el seno de una familia adinerada, Oliverio Gironde nace el 17 de agosto de 1891 en Argentina. Desde muy pequeño viaja a Europa en donde realiza sus estudios juveniles en Londres y París. De regreso a Argentina para estudiar derecho y comenzar su actividad literaria, negocia con sus padres continuar con sus estudios de derecho a cambio de viajes a Europa en sus periodos vacacionales. A lo largo de sus estudios viaja en numerosas ocasiones a París principalmente -cosa que no dejará de hacer a lo largo de su vida- agregando en su andar el encuentro con más lugares de Europa y América del que años más tarde resultará su primer trabajo escrito e ilustrado por él.

Escribe obras teatrales, funda la editorial *Proa* (1919) y una revista de nombre *Martín Fierro* (1924) – en la que redacta el Manifiesto- y, en la que se propone una nueva vanguardia en la literatura, resultante de sus viajes y relaciones con algunos artistas franceses en una Europa de la posguerra.

El personal acento poético de Gironde deja traslucir, sin embargo, una coincidencia con determinadas posiciones de los diferentes movimientos de vanguardia como el ultraísmo, el simultaneísmo y el surrealismo.

Además de la poesía y su gusto por las artes plásticas, Oliverio incursionó en la pintura con un fuerte estilo surrealista. Después de su último viaje a Europa en 1965, regresó a Buenos Aires y muere el 24 de enero de 1967.

Algunas de sus obras fueron las siguientes:

Veinte poemas para ser leídos en el tranvía (1922)

Calcomanías (1923)

Espantapájaros (1932)

Interlunio (relato, 1937)

Persuasión de los días (1942)

Campo nuestro (1946)

En la masmédula (1953 primera versión y para 1956 la versión definitiva)

3.2.1.1 Contexto: La vanguardia

Como expresión de los movimientos culturales del siglo XX, Gironde con su obra de 1922 *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, exploraría sus posibilidades estilísticas centradas en las características del movimiento surrealista. Vanguardia a la que se recurría en la literatura latinoamericana en la segunda década del siglo XX y, que en el caso argentino duraría diez años.

En un contexto de expansión de movimientos políticos, dictaduras hegemónicas y la crisis económica de los treinta, el surrealismo se halla debilitado cargándolo de un sentido que se contraponía con lo que él rechazaba.

Al respecto, Luis Felipe González y Luz Adriana Molano apuntan:

Existen dos argumentos a este planteamiento. El primero lo enuncia César Vallejo en un texto llamado *Autopsia del surrealismo* donde evidencia dos hechos significativos para dar por terminado aquel proyecto sin razón ni sentido histórico. El primer hecho tiene que ver con la tensión producida en el contexto económico mundial (que comienza en Europa y poco a poco llega a América).¹⁴

La escuela literaria se vuelve una extensión de la crisis –a nivel intelectual- debido a lo transitorio de los modelos de arte que como nacen mueren, rápidamente. Así nos dice Vallejo:

Los surrealistas, burlando la ley del devenir brutal, se academizaron, repito, en su famosa crisis moral e intelectual y fueron impotentes para excederla y superarla con formas realmente revolucionarias, es decir, destructivo-constructivas.¹⁵

Lo anterior expresaría la dicotomía clásica de la relación entre vanguardia política y artística en Europa y América.

El otro argumento fue –nos exponen los autores del artículo- la poca claridad y la falta de proyecto de la vanguardia condenada a la muerte desde su aparición.

Así las características en que nace la vanguardia argentina de la década de los 20's se plantean:

Dado el agotamiento del modernismo de Rubén Darío y Leopoldo Lugones, centrado en una estética simbolista-decadentista, el ultraísmo se propone como una vía de escape que poco a poco se transforma en la expresión física de un periódico mural, que

¹⁴ Luis Felipe González G., Luz Adriana Molano M. "La fugacidad de la vanguardia latinoamericana: ensayo crítico sobre Oliverio Girondo, *Diversitas*, núm. 001, vol. 1, Bogotá Colombia, Universidad de Santo Tomás, enero-junio, 2005, pp. 99.

¹⁵ *Idem*.

lleva el nombre de *Prisma* y donde se proponen algunas ideas referidas a la condensación metafórica y la utilización de imágenes simples, menos abarrotadas de sentido, como era el ideal modernista encabezado por Darío. La revista *Prisma* tiene como idea la estética activa en la creación poética, la sensación en sí de la poesía y no su descripción espacial o temporal. De este modo, y derivado del ultraísmo, aparece en 1924 la revista *Martín Fierro* (que duraría hasta 1927), cuyo mentor intelectual fue Oliverio Gironde, donde se expresan algunas de las principales ideas acerca del surrealismo en una versión argentina.¹⁶

En el manifiesto de la revista que Gironde escribe: *frente a la ridícula necesidad de fundamentar nuestro nacionalismo intelectual, hinchando valores falsos que al primer pinchazo se desinflan como chanchitos*:

“MARTÍN FIERRO” siente la necesidad imprescindible de definirse y de llamar a cuantos sean capaces de percibir que nos hallamos en presencia de una nueva sensibilidad y de una NUEVA comprensión que, al ponernos de acuerdo con nosotros mismos, nos descubre panoramas insospechados y nuevos medios y formas de expresión.¹⁷

Octavio Paz argumenta, que mientras los vanguardistas europeos fueron reaccionarios, los latinoamericanos, revolucionarios; formas que surgieron del rechazo ante el mundo edificado por la burguesía.

El arte vanguardista implicó un espíritu nuevo, una ruptura, y rebeldía contra lo antiguo, lo naturalista y la cultura burguesa. Se opuso al retoricismo de la estética simbólica y modernista; apareciendo el verso libre como reflejo de la liberación rítmica. El creacionismo y el ultraísmo se convirtieron en pensamientos propios de América Latina.

¹⁶ *Ibidem*, p. 104

¹⁷ Jorge Schwartz. *Oliverio. Nuevo homenaje a Gironde*, p. 169.

3.2.2 *Ecós sobre la poética de Girondo: perspectiva en torno a sus obras*

Este subtema se construirá con citas que recorren brevemente la poética de Oliverio Girondo y, en la que yo pocas veces agregaré algo. La voz estará a cargo de Saúl Yurkievich, poeta y crítico literario que considero idóneo para hablar en términos del que crea poemas.

Al incluir en esta parte del proceso -hablar de la poética de Girondo desde algunas perspectivas, no intento generalizarla; aunque sí proporciona pistas de lo que puede revelar cada obra en particular, bajo la forma de reflejos en la obra como: el rechazo a los prejuicios de una época, las influencias y cultura de su autor.

Hay en Girondo un eje de exaltación vital que opera un reintegro fraterno al cosmos, un regreso a los orígenes no sólo en el sentido habitual de reafirmación de autoctonía, de repulsa de la civilización tecnológica, de repudio de la acumulación cultural. El restablecimiento del vínculo con la madre tierra, con las fuerzas genésicas, la restitución del cordón umbilical, la vuelta a la integridad del comienzo son en Girondo tan vehementes, tan compulsivos que lo retrotraen más allá de lo materno infantil, de lo animal para alcanzar por descenso biológico a lo larval, a lo protoplasmático [...]¹⁸

Rechaza la ciudad, sinónimo de vida artificial, de antinaturalidad, causante de debilitamiento, de irrealidad alienadora. También lo acompleja el sentimiento de la irrealidad literaria, de la inconsistencia ontológica de la literatura.¹⁹

Girondo nunca es neutro, impasible, objetivo, distante. Todo lo extrema, lo radicaliza, lo colma, lo satura, lo magnifica o denigra hasta el último grado hasta tornarlo universal, definitivo. Esta

¹⁸ Saúl Yurkievich. *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana: Vallejo, Huidobro, Borges, Girondo, Neruda, Paz*, p. 212.

¹⁹ *Ibidem*, p. 211.

tendencia expansiva, amplificadora, se concreta en los textos mediante dos recursos: la saturación y la amplificación.

Una palabra establece el eje preponderante, se intensifica, aumenta su peso semántico por empedernida reiteración, crea un ritmo escantatorio y va llenando el espacio del poema hasta atestarlo.²⁰

A la par que los vocablos significan lo vacante, se descomponen, contorsionan, distorsionan, se segregan y acoplan en nuevas amalgamas. El vaciamiento está irónicamente representado por la saturación neológica, por una inventiva léxica que practica con la lengua los más sugestivos malabarismos, que prodiga un virtuosismo siempre eficaz, por una creatividad que adensa la concentración semántica.²¹

El problema expresivo de Gironde es bien contemporáneo: reglar el desarreglo sin arreglarlo, o sea representar la destrucción a través de construcciones verbales eficaces que no creen entre medio y mensaje una heterogeneidad disparatada y debilitadora, comunicar el caos sin armonizar, sin concertar excesivamente los signos y sin extremar el grado de entropía para que no se pierda la imagen estética.²²

La batalla se libra en el terreno de la lengua, las armas son palabras. Si la invención verbal, el despliegue léxico, la pericia retórica, la potente acumulación de imágenes, la turbamulta metafórica dicen el vacío, el verbo se vuelve cada vez menos referencial, remite cada vez menos al mundo externo; los vocablos establecen una interacción recíproca, urden una tesitura semántica cada vez más abigarrada, más plurívoca, más

²⁰ *Ibid.*, p. 213.

²¹ *Ibid.*, p. 216.

²² *Ibid.*, p. 210.

irradiante, crean su propio campo de fuerza, su propio magnetismo.²³

Además de los recursos de la saturación y la amplificación Gironde, nos dice Yurkievich, es impulsado por dos motores: el humor y el erotismo. Y mientras que el erotismo propone hacer cesar la discontinuidad individual para llevarnos a nuestra continuidad; el humor, en muchas ocasiones humor negro, es un elemento que emplea para superar las limitaciones de la realidad, la razón, el consenso social.

Concibe dos tipos de anulación: la desencarnada y la encarnada. La primera por pérdida de corporeidad y la segunda por descomposición orgánica, la muerte fangosa. Así, no es extraño encontrarnos entre metáforas que anuncian fluidos y rupturas del yo, es decir romper con las restricciones corporales.

3.2.2.1 *Respecto al Espantapájaros*

[...] Describo el *Espantapájaros*: un señor de levita negra y pantalón de rayas negras y rojas, dos metros de alto, tal vez hecho en cartón o en papiros sagrados o con algún otro imponderable elemento. Había sido paseado por la ciudad en una carroza fúnebre anunciando la aparición de *Espantapájaros*, uno de los textos capitales de toda la poesía argentina.²⁴

Esta descripción que hace el poeta Eduardo Molina hablando del personaje que se encuentra custodiando la entrada de la casa de Gironde en Buenos Aires; inició a raíz de una apuesta que Oliverio hizo con sus amigos sobre la importancia de la publicidad en la literatura. Hizo el compromiso de vender la totalidad de la edición de 5,000 ejemplares del *Espantapájaros* –que contiene dos docenas de poesía en prosa-, mediante una campaña publicitaria.

²³ *Ibid.*, pp. 217-218.

²⁴ Jorge Schwartz. *Op. cit.*, p. 326

Para ello, el día de la promoción del libro, una carroza funeraria tirada por seis caballos y en la que transportaba cocheros, coronas de flores y un enorme espantapájaros, recorrieron las calles y, como resultado el libro se agotó en un mes.

Para 1932 Gironde escribe *El Espantapájaros (al alcance de todos)* momento para el cual deja los apuntes viajeros, es decir, los protagonistas ya no son las cosas; y se interna en los mecanismos psíquicos entre la realidad y el deseo del estallido de los gestos y muestra las pasiones: los instintos, la sublimación, la agresividad. Su poesía en prosa.

En mi corta investigación *El Espantapájaros* es el momento intermedio en el proceso de Gironde. El primero, en sus dos obras iniciales, *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922) y *Calcomanías* (1923) hablan de lo cotidiano, de las cosas y su humanización de forma irónica, del exterior. En el segundo, es una especie de limbo de suspensión, se encuentra entre la tierra y el sueño, y aquí explora la ruptura del yo. La tercera etapa en Gironde, es hacia el final con sus últimos dos textos en los cuales ataca las formas convencionales del lenguaje para establecer una comunicación ontológica, aquí la experiencia va a lo más profundo de su interior.

La obra del *Espantapájaros* no resultó del agrado para todos. He aquí un ejemplo del comentario que hace López de Molina en *Claridad* –revista de arte, crítica y letras en Argentina de 1926 a 1941, perteneciente a un pensamiento de izquierda (Grupo Boedo) y con 225 ejemplares, escrito el 26 de noviembre de 1932.

En *Espantapájaros* hay como una obsesión sexual, y casi siempre, llevado el autor por su manía, cae en la grosería más imperdonable. Uno se pregunta: “Pero, ¿será posible que pueda decirse esto en serio?”. He aquí una muestra de lo que decimos:

Se miran, se presienten, se desean,
Se acarician, se besan, se desnudan,
se respiran, se acuestan, se olfatean,
se penetran, se chupan, se demudan,

se adormecen, se despiertan, se iluminan,
se codician, se palpan, se fascinan,
se mastican, se gustan, se babea...

Y así por el estilo continúa todo el poema.

Creemos que *Espantapájaros* es un error de Girondo, aunque adulones y críticos sin honestidad afirmen lo contrario.²⁵

3.3 Análisis de una experiencia poética a través de la imagen erótica: mi encuentro y diálogo con el Poema 12

Era casi medianoche y me encontraba en la habitación del Nahual o Leño como también le decían algunos amigos. Yo prefería llamarle Nahual, por esa capacidad de transformación que lo llevaba, de ser a un animal acechante a un ser puramente sensible en casi un instante.

Como de costumbre cada que terminábamos la Universidad, cenábamos fuera de casa para luego regresar y leer un buen rato.

Recostada sobre su cama apenas iluminada con la luz de una pequeña lámpara verde y dorada de oficinista de los años 50's, escuchaba los pasos del Nahual sobre la duela vieja y descuidada, moviéndose del librero a la cama.

Escucha –me dijo:

*Se miran, se presienten, se desean,
se acarician, se besan, se desnudan,
se respiran, se acuestan, se olfatean,
se penetran, se chupan, se demudan...*

Mientras escuchaba sentía como el tiempo se suspendía. Las palabras acariciaban mi piel y vertiginosamente caía al vacío.

²⁵ *Ibidem*, p. 475.

Esa fue la primera vez que me presente con el *poema 12*. A partir de ese momento no dejaría de leerlo y querer encontrarme más con él. Además fue a través de ese poema que quise saber que otros escritos había, y al final de cada uno me encontraba repetidamente con un nombre: *Oliverio Girondo*.

Obra y nombre que causo mi curiosidad. Sin embargo mi sentir ya estaba abierto gracias al *poema 12*. Meses más tarde me enteraría todo lo concerniente al poema y lo que se había hecho con él.

Comencemos a hacer un recorrido de la experiencia poética a través de la imagen erótica en el inquietante mundo del *poema 12*.

Poema escrito en verso organizado en un trío de acciones y con una totalidad de 72 verbos. El pasaje en el que nos interna el poema, habla de los seres que se encuentran en un primer contacto con el mundo exterior. Esta ilusión es sobrepasada por las sensaciones y no descripciones, en el que los seres se desnudan para encontrar la nada que oculta los límites de la condición humana que encierra la realidad.

Pero en el camino estos seres se resisten y éste se vuelve cada vez más oscuro y agonizante, un desafío. El camino plantea un proceso que se marca en cinco momentos-imágenes en el viaje erótico

*Se miran, se presienten, se desean,
se acarician, se besan, se desnudan,
se respiran, se acuestan, se olfatean,
se penetran, se chupan, se demudan,
se adormecen, se despiertan, se iluminan,*

Este primer momento es la presentación de los cuerpos. Hay aquí un reconocimiento del cuerpo como extensión necesaria para iniciar el camino, los sentidos ponen en juego el desafío de lo que será la actividad erótica. Es aquí que se presiente la alteración de los cuerpos y la ensoñación que hará que permanezcan en ello, sin querer dejarlo. Hasta que se iluminan, un primer

desprendimiento en el que los seres acceden a un conocimiento ya no de su cuerpo como límite sino como individualidad. Primer momento de muerte y descenso-ascenso.

*se codician, se palpan, se fascinan,
se mastican, se gustan, se babean,
se confunden, se acoplan, se disgregan,
se aletargan, fallecen, se reintegran,*

Segundo movimiento. Aquí viene la interiorización del primer momento en que creían desearse, posicionándose como objeto-sujeto y viceversa. Es el momento de la alucinación del engaño de los sentidos. Del ofuscamiento de la influencia de moralidad de sus cuerpos y deseos velados. Es el segundo momento en que mueren. Apenas rozando la luz del ascenso del primer momento, vuelven a caer nuevamente en un descenso-ascenso, pues aunque reconstruyen su pérdida vuelven a incorporarse a su individualidad, sin embargo ascienden en su descenso pues el conocimiento de ellos no los dejará por completo.

*se distienden, se encarnan, se menean,
se retuercen, se estiran, se caldean,
se estrangulan, se aprietan se estremecen,
se tantean, se juntan, desfallecen,*

Tercer movimiento de los seres, por fin se liberan del control que les sugiere la razón. Es la llegada de los movimientos involuntarios, la entrega violenta en el que los cuerpos explotan producto del calentamiento que les generó un sobresalto en su ánimo al ser continuidad. Tercer acto de muerte. Es el momento de descenso-ascenso en el que los seres ya no podrán dar marcha atrás. Se debilitan hasta diluirse las fuerzas de las razones y los argumentos.

*se repelen, se enervan, se apetecen,
se acometen, se enlazan, se entrechocan,
se agazapan, se apresan, se dislocan,*

*se perforan, se incrustan, se acribillan,
se remachan, se injertan, se atornillan,
se desmayan, reviven, resplandecen,*

Cuarto movimiento. Entregados los seres simbolizan, juegan y se gastan. La complicidad. Los cuerpos deseosos de placer resultan lastimados en el camino. Ya no hay objeto de deseo para generar placer, es más bien el conocimiento del placer, su sensación e imaginación en que pueden internarse, que los lleva a alejamiento del objeto. Los seres finalmente se abren y abiertos se preparan para el vuelo. Muerte en ascenso.

*se contemplan, se inflaman, se enloquecen,
se derriten, se sueldan, se calcinan,
se desgarran, se muerden, se asesinan,
resucitan, se buscan, se refriegan,
se rehuyen, se evaden, y se entregan.*

El éxtasis llegó, los seres heridos y desarmados ahora son sólo luz oscura, pequeña muerte prolongada en la que no volverán a ser los mismos. Finalmente la imagen erótica se sacraliza y también se diluye en el momento en que vuelven en sí.

Ascienden en un descenso. El espíritu que cayó en la materia –aprisionado- emerge y los seres ascienden haciéndose conscientes de su destino, su destrucción -corporal.

Los seres convocados a la fiesta de los sentidos y sometidos a las categorías de la convención quedan expuestos y sobrepasados para distorsionarse y liberarse en el humor, en el juego simbólico que implica el erotismo.

Este ascenso desplaza los límites y así para volar es necesario caer. Esta caída se presenta de forma invertida, es decir en una verticalidad continúa.

El vuelo es la expresión de la atracción de la luz del cielo y de la ligereza del viento. El impulso de la espiritualidad, la transfiguración del peso en luz para liberarse del mundo.

Lo erótico se presenta como vertical, de arriba abajo y viceversa. Una mirada cenital desde la cual nos hace testigo de la experiencia.

En el poema poco importa el nombre o el género, no hay materialidad que indique un personaje específico. Sólo se presenta el *hay impersonal* que lo anuncia el “se” a lo largo del recorrido del poema. No hay tiempo ni geografía ni mucho menos cronología localizable. No hay anécdota ni evento sólo musicalidad, emoción y expresión. El eros verbal, sonoro y visual. Lo poético deviene en cuerpo vivo se expande se contrae y revienta su materialidad hasta disolverse para sólo *ser*.

Es el juego universal de atracciones, entregas y rechazos. Guerra de amor en donde el sujeto y el objeto son intercambiables. Una muerte que no se olvida trascendiéndose consciente hasta la expresión. El objeto ya no desplaza al sujeto, es el sujeto que consciente de ser más que materia, se entrega a los movimientos involuntarios que otorga la entrada a la experiencia erótica -desde el punto de vista de lo que Bataille nos plantea como erotismo de lo sagrado- en donde opera como ya habíamos visto la experiencia mística que desplaza al objeto.

Bienvenidos a la experiencia poética con el *poema 12*, les presento –aunque sé que es muy conocido- nuevamente la obra escrita y luego doy paso a la expresión en que puedo hablarles íntimamente de mi experiencia, en una serie de siete dibujos que nombro: *Ascenso en descenso*.

Poema 12

Se miran, se presienten, se desean,
se acarician, se besan, se desnudan,
se respiran, se acuestan, se olfatean,
se penetran, se chupan, se demudan,

se adormecen, se despiertan, se iluminan,
se codician, se palpan, se fascinan,
se mastican, se gustan, se babean,
se confunden, se acoplan, se disgregan,
se aletargan, fallecen, se reintegran,
se distienden, se encarnan, se menean,
se retuercen, se estiran, se caldean,
se estrangulan, se aprietan se estremecen,
se tantean, se juntan, desfallecen,
se repelen, se enervan, se apetecen,
se acometen, se enlazan, se entrechocan,
se agazapan, se apresan, se dislocan,
se perforan, se incrustan, se acribillan,
se remachan, se injertan, se atornillan,
se desmayan, reviven, resplandecen,
se contemplan, se inflaman, se enloquecen,
se derriten, se sueldan, se calcinan,
se desgarran, se muerden, se asesinan,
resucitan, se buscan, se refriegan,
se rehuyen, se evaden, y se entregan.

Oliverio Girondo



Título: Ascenso en descenso

Autor: Flor de María Zarza Mandujano

Medidas: 24.5 X 30 cm

Técnica: Collage / tinta china y recortes sobre papel

Año: 2012



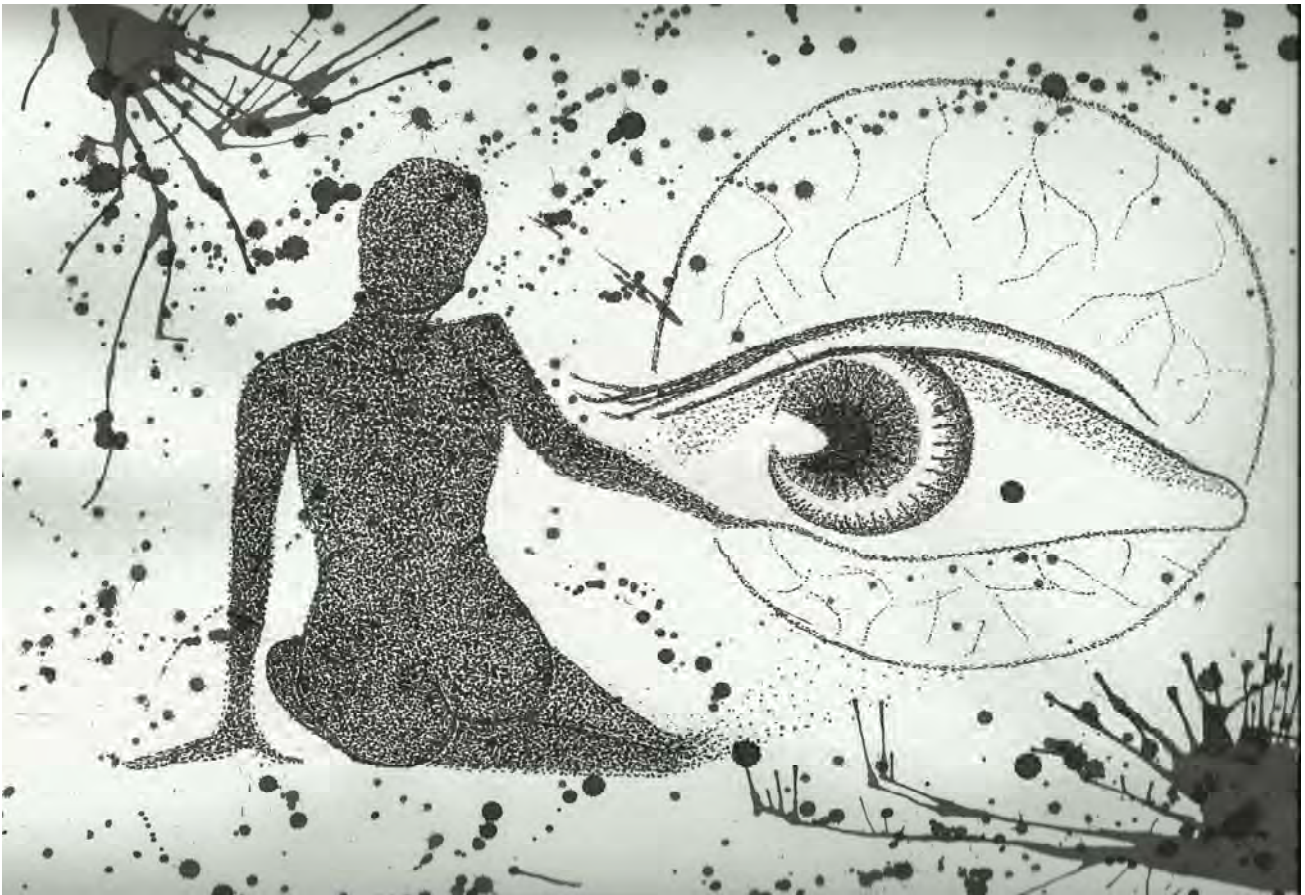
Título: Desdoblamiento

Autor: Flor de María Zarza Mandujano

Medidas: 24.5 X 30 cm

Técnica: Puntillismo / tinta china sobre papel

Año: 2012



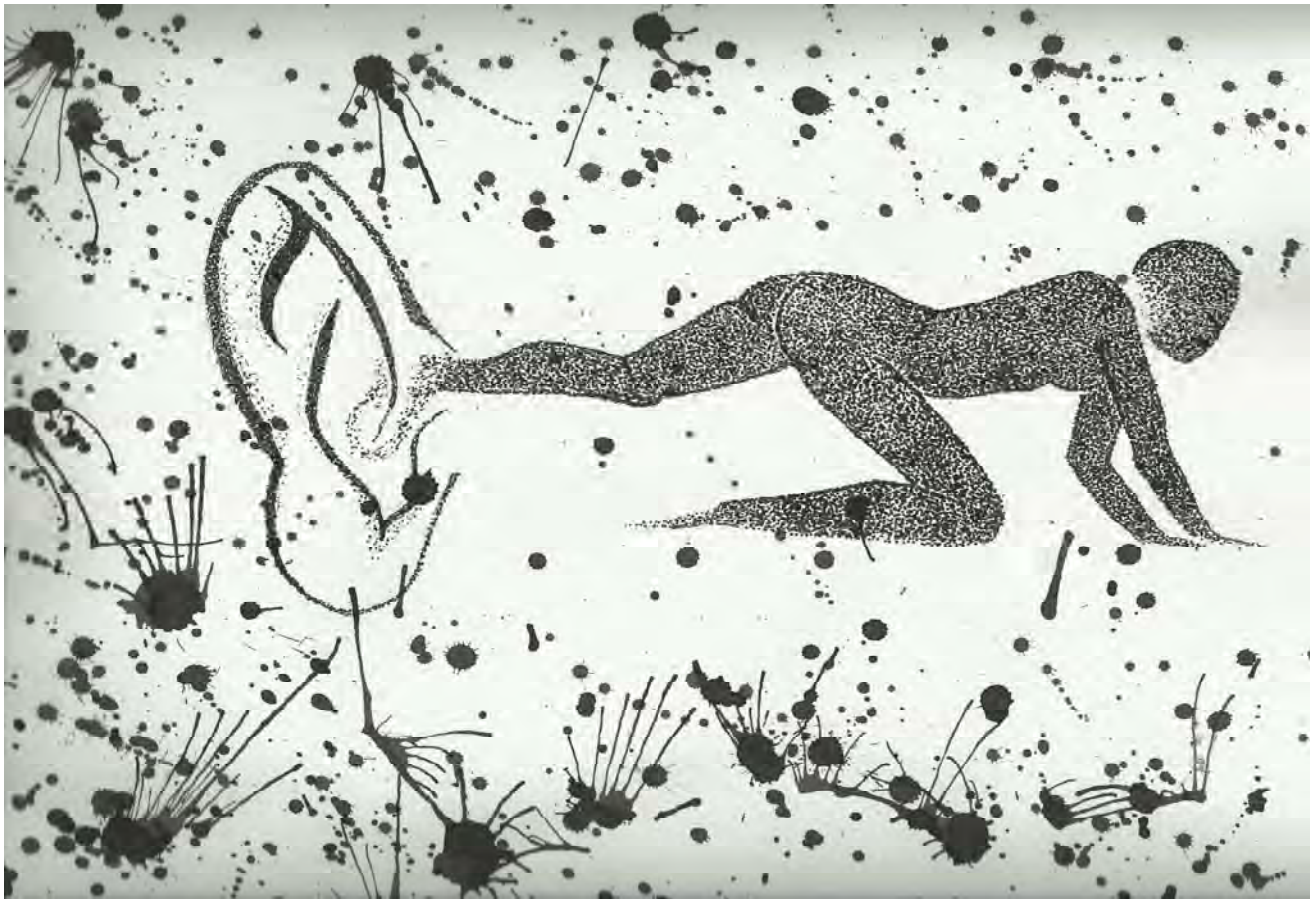
Título: Ruptura 1

Autor: Flor de María Zarza Mandujano

Medidas: 30 X 24.5 cm

Técnica: Puntillismo / tinta china sobre papel

Año: 2012



Título: Ruptura 2

Autor: Flor de María Zarza Mandujano

Medidas: 30 X 24.5 cm

Técnica: Puntillismo / tinta china sobre papel

Año: 2012



Título: Ruptura 3

Autor: Flor de María Zarza Mandujano

Medidas: 24.5 X 30 cm

Técnica: Puntillismo / tinta china sobre papel

Año: 2012



Título: Entrega 1

Autor: Flor de María Zarza Mandujano

Medidas: 24.5 X 30 cm

Técnica: Puntillismo / tinta china sobre papel

Año: 2012



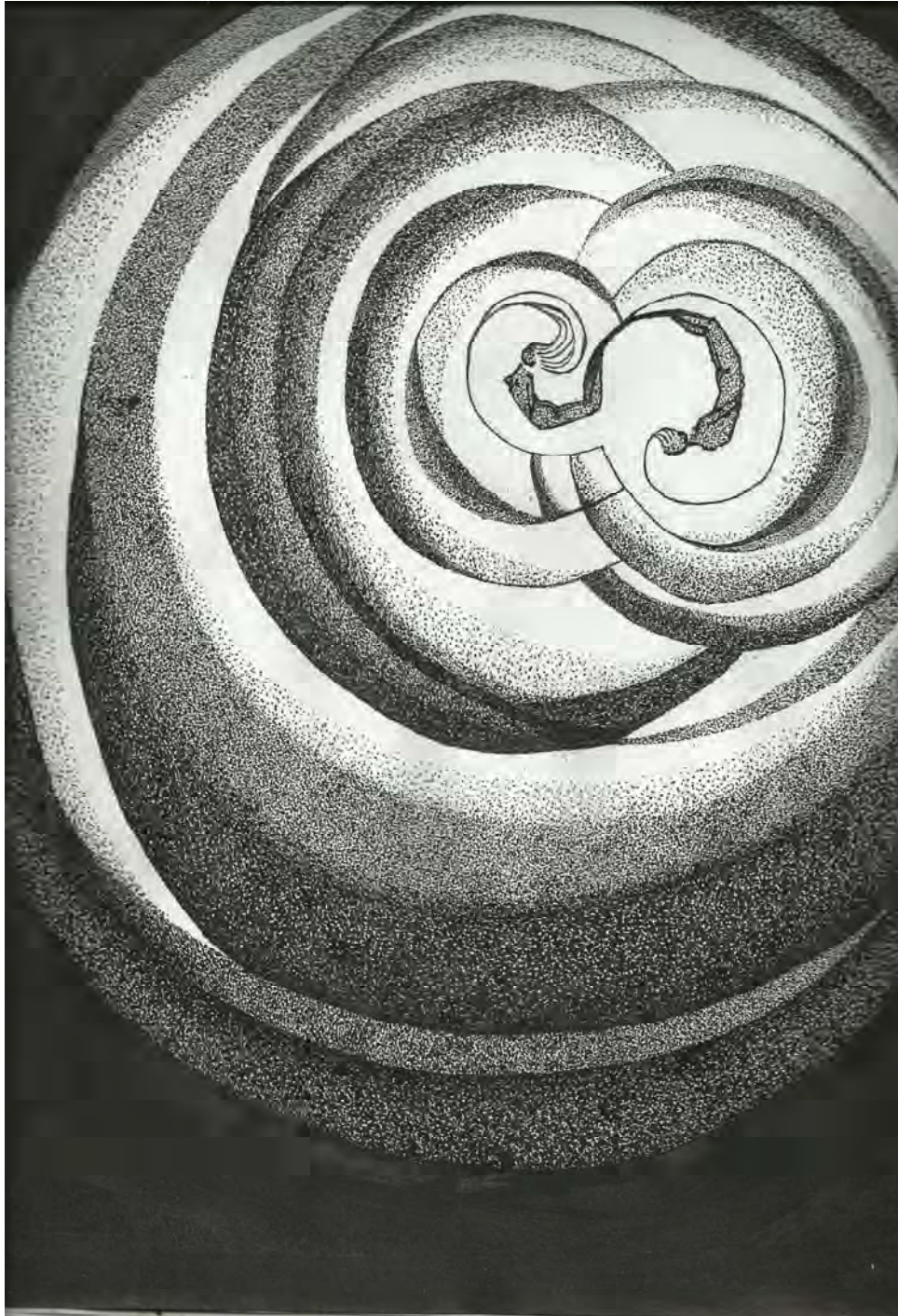
Título: Entrega 2

Autor: Flor de María Zarza Mandujano

Medidas: 30 X 24.5 cm

Técnica: Puntillismo / tinta china sobre papel

Año: 2012



Título: Juego

Autor: Flor de María Zarza Mandujano

Medidas: 24.5 X 30 cm

Técnica: Puntillismo / tinta china sobre papel

Año: 2012



Título: Deshabitados

Autor: Flor de María Zarza Mandujano

Medidas: 24.5 X 30 cm

Técnica: Pincel / tinta china sobre papel

Año: 2012

Conclusiones

La obra artística en su carácter doble, ser cosa y ser obra –objeto con sentido, nos advierte que algo se gesta en la realidad, es decir, ésta última incorpora diversos modos de ser, entre ellos diferenciamos dos de los de los cuales nos posicionamos para hablar del hombre que crea para expresarse: el espacio útil y el espacio íntimo. Distingo particularmente dos modos de la realidad por la siguiente razón: cuando hablo de la familiaridad de la realidad, esa donde los objetos tienen una utilidad, lo hago no por establecer un criterio negativo respecto a la función de la cosa, sino para precisar los vínculos distintos que se establecen con las cosas de la realidad, Y por ende también con nuestras formas de experimentarla.

Explico: en la herramienta fabricada, se anticipa cómo es que resultará y la explicación de cómo se llega a ella por la función de su finalidad. En la obra artística, sin embargo, en el acto de creación no se sabe con total claridad y exactitud el decir de su experiencia y, luego entonces que multiplicidad de significaciones y diálogos tendrá con los otros. Esto no debe confundirse o interpretarse como que el autor, que crea la obra, no organiza su pensamiento para hablar de las reflexiones de sus experiencias, sino que permite un panorama de cómo ser, para luego ser. Así por ejemplo si vemos una silla en una pintura –*La habitación* de Van Gogh, ésta ya no es una representación sino la presentación de un elemento del relato de la obra. Lo mismo ocurre si leemos un poema –*Nocturno en el que habla la muerte* de Villaurrutia- en donde la muerte dialoga con el hombre, no hay una representación de la muerte sino ella es presencia.

La forma en que podemos experimentar la silla o la muerte, en la familiaridad de la realidad, se encuentra distinta en el espacio íntimo y por ende, la forma en que la sentimos, la significamos y hablamos de ella. La silla en el espacio útil sería un elemento decorativo y de uso, la muerte podría referir todos los procesos bioquímicos que se generan en el cuerpo. En el espacio íntimo la muerte es interiorizada y habla de otra cosa que el estado físico al momento de perecer. Además de los sentidos que los lectores o receptores de una obra

otorgan a partir de sus propias experiencias y reflexiones cuando se dialoga con ella.

Aunado a lo anterior, la silla o la muerte en una obra no serán igual que en otra, ni estarán presentadas por las mismas motivaciones en el momento de su creación. Es decir que las decisiones que se vayan tomando para concretar el relato son siempre distintas en uno u otro autor y obra.

Además en términos de la materia con que se construyen los útiles y las obras artísticas ocurre que esta última, toma un rumbo distinto pues los materiales a los que recurre el artista no son empleados como objetos con los cuales será más útil crear algo sino como el parte de la obra con la cual expresa su vínculo con la realidad y, en esta medida, la materia en la obra artística es liberada.

Si digo entonces que mediante la obra poética nos podemos acercar a la experiencia originaria -por esa capacidad creadora y generadora de nuevos espacios en donde habitar ¿por qué se nos dificulta acercarnos a leer poesía? Será por nuestra creencia de querer encontrar algo que dentro del poema nos indique cómo leerlo; o por nuestra anticipación de querer entender lo que inevitablemente nos invita a sentir.

Crear que todo poema puede ser explicado es caer en un equívoco, pues la poesía se experimenta en el encuentro con cada lector. Es decir, independientemente de las circunstancias por las cuales el poema fue escrito, cuando éste se realiza, la libertad de la obra se manifiesta frente a la realidad incluyendo la experiencia interior de su autor -quien ahora se convierte en receptor. Así, la obra habla por sí misma y se dirige sin jerarquía al lector. Y es éste, quien a partir de la experiencia con el poema y su mundo interior, entra en un diálogo en donde ponen en común. De manera que la obra le revela su modo de ser, regresando al ser mismo en su apertura originaria, y el lector quien lo resignifica, lo devuelve en un poema distinto, que puede ser parecido pero nunca igual cada que un nuevo lector entra en juego.

Decimos entonces que el proceso comunicativo en la obra artística tiene varios momentos que son igual de importantes: el artista que plantea un *modo de ser* distinto a la realidad productiva transfiriéndolo en la obra y la autonomía que toma la obra luego de ser concretizada interviniendo con la realidad del lector. Además de que la obra se encuentra con una nueva voz -y viceversa- cuando entra en juego el lector, este último puede además dar un tercer momento en el proceso comunicativo. Esto quiere decir que luego de ser leído, el lector puede expresar la experiencia vivida con el poema, hablar de su intimidad como lector resultante de su diálogo con la obra. Y es en este último proceso que expreso mediante el dibujo mi decir respecto al *poema 12*.

Pues en la obra, el relato en que somos sumergidos, expresa una experiencia íntima –la de su autor-. Una *experiencia transferida en el discurso*; que parte y genera emociones, sensaciones de una o varias experiencias vividas. Y es su interlocutor en el diálogo con la obra, es el que tiene a su vez una experiencia de la experiencia que se convierte en sentido y significado.

El relato de la obra no es una metáfora de la realidad, sino una expresión particular resultante de la experiencia en donde sensación y reflexión confluyen para decir –conciencia y ser. El artista por medio del lenguaje – de su vínculo con la realidad- habla de sí para crear una expresión particular. Así el lenguaje en el poema ya no vislumbra palabras y su correspondencia con la realidad – una comunicación utilitaria-, sino que toma una forma particular en la que se transfigura en cuerpo y eros, una expresión con vida.

El erotismo moviliza nuestra vida interior y simboliza nuestros recovecos más profundos. Pone en cuestión al ser, pues es cuestionado a sí mismo de manera consciente. Se aleja de lo rudimentario para ser símbolo y así no es el objeto del deseo lo que opera, es decir no es un hombre o mujer específicos que están frente a nosotros, en el cual vaciamos nuestros deseos, es más bien la reflexión –nuestra puesta en cuestión- resultante de la interiorización de nuestros deseos particulares. Es por ello que la conexión entre conciencia y ser vertidos en un poema desnudan lo que somos.

El erotismo sagrado planteado por Bataille se acerca también al modo de ser del espacio íntimo, pues mediante el poema nos es arrebatada la discontinuidad para llevarnos por los caminos de nuestra continuidad, de nuestro ser natural, en donde la razón ya no opera. Así es como el poema erótico nos regresa a una experiencia original e instintiva y nos liga como seres humanos a través de la conciencia de nuestro ser en la experiencia poética que nos sugieren las imágenes.

Finalmente diré que quienes nos hemos entregado a la experiencia de la poesía, sentimos lo que es pero se vuelve confuso hablar de ella. Es por ello que la ontología me proporcionó, en este camino oscurecido que sólo nuestra individualidad reconoce, un abanico de posibilidades para expresar nuestro sentir a partir del encuentro con la obra, es decir de lo que dialogamos con ella.

La hermenéutica en su andar aportó un método desde el cual plantear una perspectiva en torno a la obra, es decir un contexto específico, recursos estilísticos, críticas literarias, sin determinar un lugar unívoco, apoyándose de la historia y estética. Esclarece el oscurecimiento en que entra el ser cuando se halla en la obra, y así me permitió hablar a partir de un discurso claro sobre lo que sentí. Por tanto la ontología da las bases para intuir el camino de lo que nos preguntamos y la hermenéutica organiza y estructura el discurso para entender lo que decimos.

La indagación de esta investigación mediante estos dos caminos y su conclusión en los dibujos evidencia una posibilidad en que podemos expresar la seducción y la provocación que despierta en nosotros una obra.

Discusión

Luego de esta pequeña indagación en la realidad a través de puntualizar algunos modos de ser en que se expresa y reconocer en nosotros generaciones visuales en una era de las nuevas tecnologías y la virtualidad, es un hecho que las anteriores permean y aportan una infinidad de acercamientos y representaciones con la realidad. Sin embargo estas manifestaciones modifican la forma en que podemos experimentarla y expresarla.

Será que en algún momento como lo dice Renan en *El porvenir de la ciencia* el artista resultará anticuado, en un momento en que la discusión versa con respecto a que si en la actualidad y bajo los parámetros que ella designa en la sociedad globalizada puede un artista hacer arte. En una realidad de la inmediatez y la apresurada y desbordante era visual y digital que permite la síntesis de las informaciones y las distancias. Que explora un tiempo y espacio virtual. En el que se media a través de un aparato y que además proporciona al individuo realizar por sí mismo y en el anonimato.

Es como si todo ocurriera dentro de esta virtualidad y entonces se empieza a decir que las imágenes captadas de esta forma son percepciones transmitidas. Para qué ir al museo cuando se puede echar un vistazo a la página de estos y darnos un recorrido virtual de las obras que acoge.

Otra discusión también ampliamente tocada en la actualidad, la obra en el espacio virtual. Acorta las distancias para mirar la infinidad de obras que el Hombre ha creado, sin embargo creo que también nos aleja de la experiencia real de la obra. Sus alcances son muy diversos y sus contrariedades también.

El control de la realidad -creación del Hombre- hace que cada vez sea menos necesaria actuar directamente sobre ella como sucedió con la naturaleza -la supuesta domesticación y modelación de los materiales que le proporcionó una certidumbre y una utilidad para conducirse- implican que ahora la imagen reemplace –suplante- lo real, que la realidad sea la imagen y si no la vemos no existe para nosotros. La imagen ahora es expeditiva para una realidad de instrumentos y funcionalidad. Y se confunden lo estético, extraestético y

artístico –términos de los que ya nos hablaba Adolfo Sánchez Vázquez- traduciéndose en el diseño y la publicidad para provocar la unificación a través de la imagen los gustos y la forma en que se tiene que entender la sociedad.

El laboratorio de experimentación de las empresas se encuentra en la acumulación de gustos y formas de pensar que contienen las redes sociales, y así es necesario tener un ojo virtual para saber cuál es el comportamiento de las sociedades y cómo reciben las imágenes y lo comunican, es decir como el Hombre mantiene diversas relaciones con el mundo, esto es, como conoce, produce y utiliza en su vínculo con la realidad. Estableciendo lo que puede ser una obra de arte o no, quien puede hacer arte o no y cuál sería el espacio en donde presentarse.

Bibliografía

- Bataille Georges. **El erotismo**, Tusquets Editores, 3.ª Edición, España, 2002, 289 p.
- Bataille Georges. **Las lágrimas de Eros**, Tusquets Editores, 4.ª Edición, España, 2007, 266 p.
- Bataille Georges. **Teoría de la religión**, Taurus, 3.ª Edición, España, 2001, 129 p.
- Blanchot Maurice. **El espacio literario**, Editora Nacional, Madrid, 1.ª Edición, España, 2002, 246 p.
- Casar Eduardo. **Para qué sirve Paul Ricoeur en crítica y creación literarias**, Universidad Iberoamericana, 1.ª Edición, México, 2011, 216 p.
- Cela-Conde CJ, Ayala F. J. **Senderos de la evolución humana**, Alianza Editorial, 1.ª Edición, España, 2001, 632 p.
- Debray Régis. **Vida y muerte de la imagen**. Historia de la mirada en Occidente, Paidós, 1.ª Edición, España, 1994, 317 p.
- Heidegger Martin. **Arte y poesía**, Fondo de Cultura Económica, 2.ª Edición, Decimotercera reimpresión, México, 2008, 124 p.
- Kojève Alexander. **La idea de la muerte en Hegel**, Leviatán, 1.ª Edición, Argentina, 2006, 94 p.
- Lévinas Emmanuel. **La realidad y su sombra**, Mínima Trotta, 1.ª Edición, España, 2001, 128 p.

- Paz Octavio. **El arco y la lira**, Fondo de Cultura Económica, 3.ª Edición, Decimosexta reimpresión, México, 2008, 308 p.
- Paz Octavio. **Ideas y costumbres II. Usos y símbolos**, Fondo de Cultura Económica, 2.ª Edición, Tercera reimpresión, México, 2006, 714 p.
- Schwartz Jorge. **Oliverio. Nuevo homenaje a Girondo**, Beatriz Viterbo Editora, 1.ª Edición, Argentina, 2007, 512 p.
- Tournier Michel. **Viernes o los limbos del Pacífico**, Alfaguara, 8.ª Edición, España, 2004, 267 p.
- Villaurrutia Xavier. **Obras: poesía, teatro, prosas varias, crítica**, Fondo de Cultura Económica, 2.ª Edición, Cuarta reimpresión, 2004, 1096 p.
- Yurkievich Saúl. **Fundadores de la nueva poesía latinoamericana: Vallejo, Huidobro, Borges, Girondo, Neruda, Paz, Lezama Lima**, Edhasa, 1.ª Edición, España, 2000, 425 p.
- Zamora Águila Fernando. **Filosofía de la imagen: lenguaje, imagen y representación**, UNAM, 1.ª Edición, México, 2007, 368 p.

Publicaciones

- Campillo-Valero D., García-Guixé E. “**Origen y evolución del lenguaje**”. REV NEUROL 2005; 41 (Supl 1): S5-S10. Tobias PV. “**Orígenes evolutivos de la lengua hablada**”. Ludus Vitalis. Revista de las Ciencias de la Vida 1997; 1:35-52.
- González G. Luis Felipe, Molano M. Luz Adriana. “**La fugacidad de la vanguardia latinoamericana: ensayo crítico sobre Oliverio**”

Girondo”, *Diversitas*, núm. 001, vol. 1, Bogotá Colombia, Universidad de Santo Tomás, enero-junio, 2005, pp. 99.

Documentos electrónicos

- Ministère de la Culture et de la Communication, “**Lascaux**” [en línea], Francia, Dirección URL: http://www.lascaux.culture.fr/index.php?lng=es#/es/02_00.xml, [consulta: 30 de enero de 2012]
- Ministère de la Culture et de la Communication, “**La Grotte Chauvet-Pont-D´Arc**” [en línea], Francia, Dirección URL: <http://www.culture.gouv.fr/culture/arcat/chauvet/en/>, [consulta: 30 de enero de 2012]
- La Grotte Chauvet-Pont-D´Arc, **L´Espace et le temps: Les datations** [en línea], 3 pp., Francia, Dirección URL: <http://www.culture.gouv.fr/culture/arcat/chauvet/es/index.html>, [consulta: 30 de enero de 2012]
- Real Academia Española, **Diccionario de la Lengua Española** [en línea], España, 22.ª Edición, 2001, Dirección URL: <http://lema.rae.es/drae/>, [consulta: 2 de febrero de 2012].
- Obregón Clairin Claudio, “**El Sexo en la Época de las Cavernas/Atapuerca**” [en línea], jueves 30 de septiembre de 2010, Dirección URL: <http://literaturaymundomaya.blogspot.mx/2010/09/el-sexo-en-la-epoca-de-las-cavernas.html>, [consulta: 25 de febrero de 2012].