

Una hermenéutica del cuerpo

Sandra E. Pinardi Gallinatto*

RESUMEN:

Este artículo muestra cómo las obras de arte contemporáneas proceden a través de unos modos expresivos que podríamos denominar, en términos generales, especialización y que tienen que ver, primero, con una declarada vocación de realismo gracias a la que éstas obras se realicen como "cuerpos", administrando y administrando el espacio. Segundo, en virtud de esa condición especializada el arte contemporáneo es el modo de expresión de un "sujeto público" o político, ya que requiere para su lectura y comprensión del establecimiento de sistemas de conexión contextuales inmediatos y siempre cambiantes. Por último, intentamos mostrar el modo en que los distintos ámbitos de expresión se realizan en la sociedad contemporánea, una sociedad regida por la imagen y que procede por una economía de la ficción.

Palabras claves: Hermenéutica, arte, cuerpos

A hermeneutics of the body

ABSTRACT:

This article shows how the works of art contemporaries proceed through some expressive ways that we could denominate, in general terms, specialization and that they have to see, first, with a declared vocation of realism thanks to the one that these works are carried out as "bodies", administering and administering the space. Second, by virtue of that specialized condition the contemporary art is the way of expression of a "public fellow" or political, since it requires for its reading and understanding of the establishment of immediate and always changing contextual connection systems. Lastly, we try to show the way in what the different expression environments are carried out in the contemporary society, a society governed by the image and that it proceeds for an economy of the fiction.

Key words: Hermeneutics, art, bodies

*Doctora en Filosofía, USB (2000). Licenciado en Letras, UCV (1984). Profesora del Departamento de Filosofía de la Universidad Simón Bolívar a Tiempo integral y de la Escuela de Filosofía de la Universidad Católica Andrés Bello Correo electrónico: sandrapinardi@gmail.com

...Viola nos invita a recorrer un oscuro y estrecho pasillo, donde nuestra única guía es la imagen de una pequeña planta que se encuentra en el fondo del mismo; en el momento en que ingresamos al pasillo la pequeña planta comienza a desarrollarse. El crecimiento de ésta depende de la velocidad con la cual nos desplazamos por el pasillo, si nos acercamos demasiado rápido nuestro ojo no es capaz de captar las distintas etapas de su desarrollo, tales como la floración o la caída de las hojas, de esta manera nuestra percepción se encuentra supeditada a nuestra velocidad. Al encontrarnos aproximadamente a un metro de distancia de la imagen ésta se ha convertido en un árbol de dimensiones mayores a las de un ser humano promedio. En este punto el observador se percata que el espacio de la instalación ha aumentado de manera progresiva y que la imagen del árbol abarca todo el espacio. Si continuamos acercándonos el árbol comienza a secarse hasta morir.

(...) si en nuestro recorrido llegásemos a retroceder el crecimiento de la planta también retrocedería¹

Comencemos con un relato, con una voz que describe, invitando a pensar y en la ausencia de formas y colores, el producto "visible" de un recorrido, un objeto para la mirada que es efecto del tránsito predispuesto de un cuerpo; comencemos con una voz que nombra una experiencia física, y que describe, también, en su nombrar una "obra plástica", una instalación, específicamente un trabajo estético generado por computadora, hecho para contemplar el "tiempo", su acaecer, en tres niveles distintos que pretenden constituir, además, entre ellos, una dimensión inaccesible de su experiencia –la de un tiempo cósmico, la de la historia–:

Es un corredor de 50 pies, casi del ancho de una puerta. En el final del corredor aparece un vacío negro en el que se ve la imagen de un pequeño árbol joven. Proyectado desde atrás en una gran pantalla negra. Cuando entras en el corredor, y a medida que avanzas hacia la imagen, tus movimientos controlan la secuencia de la imagen en movimiento que muestra el crecimiento de un árbol, desde el vástago hasta su madurez y decadencia. La secuencia pasa a través de su período de florecimiento, los frutos crecen y caen, las hojas cambian de color, hasta que finalmente, cuando llegas al final del corredor, las hojas se marchitan y sólo las ramas, blancas y pálidas, de una forma sin vida permanecen. La pieza se llama el árbol del conocimiento porque el conocimiento humano, la "condición humana", surge de la conciencia y comprensión que tenemos de las consecuencias de nuestra existencia temporal.

(...) Hay tres niveles del tiempo representados en esta pieza: una visión comprensiva de un lapso de tiempo en ese árbol creciendo y muriendo, sobre ella está delineado un tiempo de tipo epocal, y el

¹ Pérez, Víctor: *Descripción escrita*, 2000.

tiempo real es representado por el viento que sopla sobre las hojas y en la caída de los frutos. (...) trabajando con un tiempo expandido, casi un sentido geológico del tiempo.²

Comencemos con esta paradoja: una contemplación que no se hace, ni se impone, como visibilidad –ni para la visión– sino que se presenta como travesía, ruta y pasaje, una contemplación que invita a una sospecha de la mirada y a una mirada sospechosa³ Iniciemos pensando la paradoja de una imagen elaborada –enhebrada y perforada– en la dinámica más elemental de un cuerpo (en el caminar), que es a su vez la activación de un tránsito en el espacio que apunta, gracias a su propia extensión, hacia la comprensión del tiempo: inmanencia pura, instancia del instante.

Empecemos, entonces, con dos relatos que describen sin describir, dos narraciones de las que están ausentes las referencias específicas al cómo de lo visible (a sus atributos). Relatos de formas sin figuras ni color, sin detalles ni cualidades, en los que se señala sólo lo que sucede –y ocurre– mientras vemos, para “ver” desde allí lo que opera, lo que interviene y obra antes de cualquier visión posible, durante cualquier mirada actual, en la secuencia misma de su realización.

I. Como una descripción

El árbol del conocimiento, la obra descrita sin descripciones, se propone ideal y corporalmente como un espacio de tránsito –un umbral extendido– para instruirse de y en el tiempo. Un umbral extendido en el que acaece una imagen que se transforma (crece y muere) mientras lo recorremos, y que por ello es, a la vez, un lugar, un espacio aviado⁴, una experiencia, una imagen en movimiento y una alegoría: un umbral extendido que acontece en, y como, un tejido –provisional y poroso– en el que se encuentran entre sí

² Viola, Bill: “Art at the end of the optical edge”, en *Virginia Rutledge. Art in America*. V 86, No. 3, 1998, (p. 73), pp. 71-76

³ Reojo, parpadeo, pestaño –sedición y seducción–, oblicuidad, borde, extremo, exceso: sin erección, sin afirmación, sin figuras centradas. La sospecha supone, pro-pone, re-inserta, es una actividad de sustitución, o de colocación de algo por debajo, por encima, de lo aparecido, como atribución –impuesta– y conjetura, en el modo y el modelo de la profecía. La sospecha pone, ubica y dispone otros signos o elementos –diferentes, ausentes–, orienta y acomoda, otorga lugar a las significaciones periféricas, del contorno, aldañas. Sospechoso es aquello que oculta –oblitra– disposiciones, marcas, huellas, trazos, rastros de su sentido, de su siendo, entre los protocolos de su estancia.

⁴ Un espacio aviado, un espacio expuesto desde, de y en su significado mismo, un espacio que otorga –entrega– lo necesario para que algo sea existente, lo que falta, lo que se requiere para la existencia. Espacios aviados: instancias de significación, de definición, que le proveen a la alteridad lo que requiere para cumplirse, para instruirse.

y se relacionan diversas instancias perceptivas e intelectuales. Siendo siempre otra y la misma, esta obra se realiza, se pone en funcionamiento, aparece y se presencia, a partir, y en virtud, del ritmo –que es siempre una señal acústica– de un transcurso corporal, sin sonidos, en la experiencia irreductible e irreplicable del desplazamiento –la forma y la velocidad– propio de un cuerpo cuando éste ingresa en el lugar, cuando éste compone y aviva el espacio, cuando éste funciona como intersección –como inflexión– de la imagen, de la proyección, de su suceder y su narratividad, de su ser compleja elaboración mental. La imagen es, entonces, el tejido poroso de múltiples instancias perceptivas e intelectuales que se combinan en la actividad irrefutable del cuerpo en el que suceden⁵

El lugar que es *El árbol del conocimiento* es un pasaje, un pasillo, un umbral suspendido y extendido⁶, la presentación y la forma misma del tránsito en su determinación más “pura”; tránsito prescrito, propuesto: que es paso, fragmento y travesía, que es galería, corredor y trayecto. Un lugar que no es habitabilidad ni tampoco edificación, sino aquello que le es previo o posterior, lo que comunica y distingue, lo que vincula y separa. Un lugar sin estar, sin presencia, un puro proceder en orden y con una dirección determinada; un lugar hecho de orientación e inducción. Un lugar que es artefacto de recorrido y es artificio de acceso y diferencia, que es la instauración metafórica, retórica, de la forma misma de los sistemas de inclusión y exclusión⁷. A diferencia de otras instancias del tránsito, por ejemplo del camino, este es un lugar cerrado, que da paso sólo a un paso reglamentado, a una travesía determinada y encauzada, sin retorno, unívoca y explícita como la experiencia del tiempo vivido que intenta manifestar y poner para la experiencia. *El árbol del conocimiento* es un pasaje –de espacio, de tiempo– en el que el recorrido corporal fragmenta su

5 “...Yo no usé sonido: no quería que este árbol, y menos la experiencia de sentir un tiempo, pudieran ser objetivadas. Entre otras cosas, no quería que los espectadores relacionaran la experiencia de esta obra con la típica experiencia de una película, o que se confundieran en una relación particular de la obra con la realidad. Quería que el espectador la experimentara, lo más posible, como una imagen mental.” Viola, Bill: Op. cit.

6 Recordemos a Walter Benjamín, cuando entiende la Modernidad (la época que se denomina y se define desde y en lo temporal) en términos de una cultura, una época, que se estructura en el transcurso mismo, como un gerundio, un umbral la llama explícitamente, entre el espectáculo y el significado en la que la significación es siempre el producto de una operación contextual y circunstancial sin resolución determinada. Ver *Las tesis sobre filosofía de la historia, El Proyecto de los pasajes*. Ver supra nota 23.

7 El umbral, el paso, el tránsito, tiene siempre una cualidad inquietante, en su experiencia algo está ausentándose –se excluye– y algo está por ponerse –se incluye–, pero justamente porque no hay aún figuras (ausencias o posiciones) lo que se implanta –el objeto– es sustituido por la presencia de sus operaciones y fundamentos: duelo por la ausencia, deseo por lo que ha de ponerse.

contexto, cuando resuelve la "presencia" (la imagen) con su propio ritmo, y es a su vez un fragmento de él; es un umbral que discurre una distancia homogénea, sin accidentes, perfectamente limitada y perfectamente resguardada. Un lugar que es, justamente, lo que antecede o aparece después de los lugares: su inflexión, su hiato, su ausencia, su eclipse, la reflexividad misma de su recorrido que intenta figurar una experiencia del tiempo entre los condicionamientos de un espacio sin figuras, sin coordenadas de uso o apropiación.

Como espacio aviado para la experiencia, *El árbol del conocimiento* es la avivación de una contemplación dinámica, corporal y "temporal" de la naturaleza, en la que ésta —la naturaleza— es una mera imagen artificiosa, un puro parecer que parece presentarse, a la vez, como el simulacro de una alteridad irreductible (imagen de un árbol en crecimiento, naturaleza orgánica) y como una imposible sentencia simbólica (la experiencia del tiempo en el signo de un tiempo cósmico sin experiencia posible). Una contemplación aporética, engranada y perforada de movimientos corporales, sin quietud ni permanencia, que se estructura en la dimensión material misma del que observa, que se hace como efecto, como producto⁸, que no implica pérdidas ni provoca encuentros; una imagen artificiosa que es pura apertura de lo que lleva dentro de sí, a saber, en la que se hace expreso, se dice explícitamente, esa situación de distancia y de inaccesibilidad que la define: una imagen en crisis, que pone en crisis a la imagen misma y a nuestra manera de verla. La manera específica en la que el árbol crece y se desarrolla, el tiempo que ocupa en su suceder y que intenta mostrar, lo que se contempla, dependen del ritmo del caminar que lo convoca y al que convoca, de la cadencia —el acento y la cesura— del cuerpo que lo enfrenta y lo mira; la contemplación y su imagen surgen, entonces, en la intersección entre un ritmo de desplazamiento y un despliegue de imágenes previamente registradas y producidas artificiosamente, en una secuencia predeterminada que es, ineluctablemente, otra cada vez que se actualiza, siendo siempre la misma.

El cuerpo que recorre el pasaje, el caminar que sucede en el corredor, es el dispositivo que realiza la obra actualizando el despliegue de las imágenes. En este sentido, la experiencia que *El árbol del conocimiento* pone en ejercicio está dada para interpelarnos

⁸ "... el árbol del conocimiento, el cual está hecho para un solo Performer (actuante), si quiere llamar al espectador de ese modo." (cursivas nuestras) Viola, Bill: Op. cit.

no sólo en nuestra subjetividad –mirada, pensamientos, ideas, inmanencia– sino también en nuestra corporalidad, en lo que compartimos con los lugares y las cosas, en aquello que nos permite estar entre los objetos y los árboles, en la naturaleza orgánica que nos desplaza, que nos instaura. El espectador con su cuerpo dispone, despierta y desata el aparecer –el darse cadencial– de la imagen, su desarrollo, su transformación.

Así, para nuestra mirada la imagen se invierte, percibimos la figura, el documento (un árbol creciendo) desfigurado, exhumado, recuperado junto a la presencia aplastante del lugar y los mecanismos que lo originan; lugar y mecanismos ahora abiertos, percibidos ellos también. Los imperativos expresivos, las señales de un alma cifradas en la imagen, los secretos individuales, desaparecen, ceden su lugar, se desplazan desde lo que vemos hacia lo que hacemos cuando además vemos, hacia lo que es visible sólo por medio de actos, de recorridos, convirtiendo así el momento –y el proceso– de recepción en una producción explícita, convirtiendo la lectura, el desciframiento, en un acto de reelaboración, en una escritura, convirtiendo la mirada en experiencia inquietante. Una expresión en crisis –y un acto de simbolización alegórico– que no se cifra en la imagen o en lo que se figura, sino que, reiteradamente, se instaura en el despliegue dinámico que le ocasiona la intervención de un cuerpo: una significación que desaloja las operaciones productivas y de dominio del sujeto empírico en el encuentro de sus operaciones interventivas, en la afirmación de la interpretación como un acto de experiencia, como un ejercicio reificado –previo a la formulación eidética, elaborado antes y después de la palabra, pulsión actuante–: hermenéutica del cuerpo, para un tránsito.

Una imagen, por tanto, que como presencia en movimiento, actualizada con un movimiento, no acude –ni alude– a la subjetividad –al imaginar o al pensar– sino que evidencia el lugar –material, pulsional, dinámico– de ese sujeto en su estar, en su pertenencia al mundo. Sin evocaciones ni anuncios, figurada en la franqueza de un misterio abiertamente revelado, en la trampa de un asombro sin incógnitas, esta imagen desplaza su decir –desalojándolo– desde la presencia hacia aquello que la sostiene y la rodea, su atrás, su debajo, su delante, y hacia el cuerpo que la provoca: su circunscripción y su contención.

Atendiendo a lo que se ve cuando vemos, la imagen en movimiento –en crecimiento– al final del pasaje es la frontera, el destino, el

designio. Un destino, un designio, que no posee rasgos sobre los que pudiera establecerse una posesión o una pertenencia, que no se implanta como propiedad o para el reconocimiento, sino que es el gesto –el síntoma, el trazo y el límite– de una constitución figural (dada para la elaboración provisional de figuras) que se propone como estructura contextual, como escena y lugar: situación en –y entre– circunstancias, en la que –y para la que– necesariamente somos objeto (tanto como sujeto) de y en acción. En la escena el sujeto es un lugar de inflexión, el objeto sobre el que se centra la producción de relaciones: por ello es el cuerpo, con sus acentos y cesuras, lo que conduce, lo que procede y lo que permite, produciéndolo en la actualización de la presencia –de la figura– el pensamiento. Lo que se ve cuando vemos es aséptico, distanciado, una imagen de todos, para todos, pura exterioridad formal e independencia, función explícita del enfoque y encuadre de los registros, una imagen anónima: de cualquiera, en ninguno⁹. De una forma abierta, explícita, sin dudas o encubrimientos, esa imagen señala y registra, indica el borde –o el blanco, la ausencia– último de nuestra experiencia interpretativa y cognoscitiva, a saber, la corporalidad que nos instaura y sus ritmos, y lo hace, justamente, afirmando y afirmándose en la acción ineludible de un cuerpo que, transitando, dispone –y pone– lo que será a la mirada y a las razones.

El árbol del conocimiento es, entonces, una alegoría de la imagen que da cuenta de su fracaso porque no cifra ni concentra, porque se impone en el puro mecanismo de su desarrollo, como una presencia, ya no de lo que se puede ver, sino de su entorno y su sostén: el acto de la mirada en su condición corporal, en su “mirando”, en su siendo. Alegoría de la imagen que se impone como la narración de su naufragio en una presencia –la imagen misma, el árbol creciendo– sin evocaciones ni alusiones, sin ausencias o secretos, en la que el único enigma –su huella y su ausencia, su promesa– se afirma en la intersección de esa presencia con el ritmo de un cuerpo que sin recorrerla la recorre, de un cuerpo que es ese otro que se cumple como Ley irrevocable de su despliegue, de su acaecer, de su ser. Se expone, entonces, una imagen que es, a pesar de su visualidad, pura lengua y escritura, pura comunicabilidad anónima, pura textualidad: llamada al otro, en la

⁹ “Pienso que la pieza funciona porque mantiene conexiones fundamentales con la vida real. Si, la imagen es una animación, pero no se ve fantástica. Y mientras el solapamiento de los marcos temporales es bastante irreal desde el punto de vista del crecimiento biológico del árbol, tiene una dimensión de autenticidad que refiere realmente a la experiencia humana del tiempo.” Viola, Bill: *Op. cit.*

que el cuerpo –aquel que transita el pasaje– se pone, a la vez, como expresión de sí –cadencia, cesura– y como conocimiento del otro –despliegue y aparición de la imagen– y lo hace desde la invisible circunstancialidad de su mera presencia dinámica.

La experiencia es mucho más rica que la luz cayendo sobre tu retina. Tú encarnas un microcosmos de realidad cuando caminas por la calle –tus memorias, tus distintos grados de estar conciente de lo que sucede alrededor, todo lo que podemos denominar la información contextual. (...) cómo el mundo se encuentra con la mente, no con el ojo.¹⁰

El tránsito llega a su fin y *El Árbol del conocimiento* ha crecido, su dimensión nos sobrepasa, su estatura se nos impone; ha llegado a las fronteras de su plenitud, en la expansión posible de sus ramificaciones: abarca la totalidad de su horizonte, ha absorbido los límites de su soporte –de la pantalla de su espectáculo– ha cancelado todas sus distancias, ha convertido en ausencia el “blanco” del muro que podía delimitarla, su borde, su canto. *El Árbol del conocimiento* ya no tiene lugar para su crecimiento, y no tiene lugar, tampoco, en la representación, en la figura, en lo que observamos, la pregunta o la proposición. Toda instancia de significación, todo proceder intelectual, todo ejercicio reflexivo, se ha desplazado de la presencia hacia lo que está más allá de su frontera: en la salida o la entrada, en los espacios que no son visibles, se instaura fuera de la erección presencial y de nuestro adelante. Toda significación se entrama en los pliegues de la presencia y de su presentación, en lo que no se da ni como permanencia, ni ante los ojos. Experiencia de ceguera, escritura corporal, que se elabora a nuestra espalda, en el suelo, entre y en sus soportes –estructuras, fundamentos, desplazamientos– en los techos y tejados –lo imposible, lo impensable– inversión de la imagen en la experiencia fáctica que la fisura, que la hace un siendo y no una figura.

Habla, en este sentido, esta obra no en la imagen, ni de la imagen, sino en y de aquello que ella retira, y en el retiro (ausencia y fisura) que es su experiencia, habla desde lo que la funda y la hace, habla en y de sus pliegues y sus solicitudes: desde la reflexión y el pensamiento que genera el tránsito de un cuerpo. Dice, por ello, acerca de las instancias que hacen y soportan el existir estético y también político de la imagen: de la ley que funda el lenguaje haciéndolo necesariamente “realización en otro” y una forma de

10. Viola, Bill: *Ibid.*, p. 74

la "alianza", y de cómo nuestro recorrido y nuestra experiencia son el lugar, la forma y el "espacio aviado" de cualquier imagen posible (de cualquier representación). Le provee, en efecto, de una definición distinta y le impone un destino alegórico. Radicaliza la ficción de la imagen (de la representación, de la figuración), haciendo ficticia su propia condición visual, cuando la somete a la insurgencia de un acontecimiento que tiene –y se hace– de texturas corporales, así como desde el modo diferencial e interruptivo de un acondicionamiento escenográfico ineludible.

El árbol del conocimiento está estructurado de límites, de fronteras, de pasillos y desplazamientos, que ejercitan un mirar de sospecha –sospechoso–: a saber, un momento tangencial e indefinido de la mirada, sin frontalidad, un momento que, entre veladuras corporeizadas y desde la provocación de un discurso, es resistente a la transparencia y la firmeza. Un mirar, entonces, que es acontecimiento y cuerpo, a la vez frágil e impositivo, en el que se articula el discurso haciéndose movimiento y cosa al presentarse: en el mundo del ver, la obra del tránsito se propone como un parpadeo, modo y protocolo de la acción necesaria de todo mirar.

La obra del tránsito es una "práctica del espacio", se hace en y para tener lugar, es decir, se hace en y entre "espacios aviados" y convertidos en discursos, se instaura y se instituye en el protocolo de las escenas. La obra del tránsito se hace para una mirada de sospecha y sospechosa, para el supuesto de la mirada que la visión retira de presencia: el momento sensual de su concreción y la instancia corporal que la condiciona en su acto, en su gerundio. Se hace, por ello, como la fractura –como la fisura– de la imagen, en lo que ella no es, en lo que la ampara, a saber, sobre su "ser con otros", su "estar para otros": operación evidenciada e inscripción indeleble, intervención experiencial y lápida de las instancias dominantes, exergo de lo visible, rótulo de su desfiguración. Sospechando, suponiendo, la mirada se vuelve, se invagina sobre el cuerpo –piel y poro– que la incluye, a través de una actividad de sustitución, de atribución y conjetura, gracias a la que lo visto –la imagen– se pone por debajo, se oculta y se pierde, en la constelación de texturas, recorridos, deseos, sentidos, orientaciones, pulsiones, memorias, desde y entre las que se da, que son simultáneamente su carga y su duelo¹¹. En esta obra del tránsito, una mirada de

¹¹ Toda imagen carga con aquello que cifra, que figura e inscribe, pero lo lleva, lo posee, sólo como una alusión, como una llamada, como una cita: en la forma de su ausencia; por ello, lo contenido es, a la

sospecha –sospechosa– desplaza la imagen, la diluye, con la operación –tangencial y leve– de atender a la experiencia de su aparición, conviniendo y construyendo el significado como una significación (con un nexo semiótico) provisional que se elabora como un entramado –un tejido– de señales e indicios, de síntomas: sin espera, sin certeza, sin autoridad.

Desde esta obra, *El árbol del conocimiento*, podemos pensar que hay obras que son del tránsito, del cuerpo, obras que imponen ser experimentadas, que requieren ser practicadas, obras que se constituyen enhebrando sospechas y pulsiones; obras que son experiencias de ceguera para la visión y para sus imperativos. Podemos atender, y entender, estas obras como si fueran el registro de unas ciertas “demandas estéticas” de nuestra cultura (unas demandas sensibles, inmediatas, manifiestas), y podríamos reflexionar –devolvemos intelectivamente– y pensar acerca de la arquitectura cultural y del “modo de vida” del que esas demandas estéticas son síntoma, señal, clave, anagrama, índice, asomo, emergencia y urgencia. Podríamos preguntarnos, entonces, por el diseño cultural en el que se estructuran, del que depende, al que también suspenden y desvían, con su presencia y en la ausencia –eficacia crítica– que su propia manera de estar siendo promete, augura y consagra.

II. Como una señalización

Entonces, las obras son del tránsito, la mirada es de sospecha –es sospechosa– ambos hechos son, a su vez, síntomas, señales e indicios de un “desplazamiento”, de una apertura o ruptura, que se ha realizado en los fundamentos –en los supuestos– sobre los que se estructuran los modelos culturales y normativos de la Modernidad. Supuestos y fundamentos de acuerdo a los cuales la actividad humana podría distinguirse –y resolverse– en la legalidad inmanente de una subjetividad –pura espontaneidad– escindida en dos ámbitos: uno determinante (cognoscitivo–ético) y otro reflexivo (estético–teleológico), aparentemente contrapuestos tanto en sus operaciones, en sus objetos y elaboraciones, como en sus intervenciones y alianzas¹².

vez, un tener y una pérdida, una tenencia ausente. Ahora, esa carga y ese duelo que, tradicionalmente, es concebido como de orden referencial y significativo, se amplía y contempla, también, instancias de carácter sensual, que tienen que ver con el cuerpo y el deseo, con el “estar siendo”.

¹² Estos dos ámbitos corresponden, por ejemplo, en el sistema crítico Kantiano (a partir del cual, probablemente, sobrevivan) a los ejercicios disímiles y contrapuestos que se dan entre la razón (pura y

"Determinación" y "reflexión", para el hombre mecanismos y fórmulas de dominio sobre el mundo: ambos son indudablemente ámbitos letrados y narrativos, compuestos de leyendas y legitimadores de creencias¹³, que funcionan, oponiéndose. Estos ámbitos, en un contrapunto sordo, y estructurados como sitios autorizados de la actuación humana, cuentan -y nos hacen creer- una distinción intelectual, meramente posible, a la que imponen, sin embargo, como sustantiva y fundadora: mientras que las acciones determinantes se apropian de las marcas que el mundo deja en el sujeto y las constituye como alteridad legítima -y, por tanto, dependiente de la ley que las insta- las acciones reflexivas se apropian de los signos que conforman al sujeto en su puro y propio proceder autónomo, y los constituyen como propiedad y destinación.

Igualmente, gracias a una especie de solapamiento, a una confusión, entre el proceder y el objeto producido, el modelo moderno, en cualquiera de sus dos ámbitos, norma considerando -y denominando- al ámbito de las acciones determinantes en términos de exterioridad y realidad -mundo, leyes, cosas, previsiones- y al de las acciones reflexivas en términos de interioridad y ficción -verosimilitud, ilusión, imagen, sentimiento-.

Tenemos, entonces, como norma y autoridad, un ámbito de construcciones y un ámbito de expresiones, una fuerza que domina sus obstáculos y una fuerza que se hace obstáculo dominado, un impulso de apropiación y un impulso de manifestación, un ámbito de absolutos y un ámbito de mediaciones, que se oponen, se adversan y se imponen estableciendo, para la experiencia en

práctica) y el juicio, contraposición que Kant destaca en las Introducciones a la Crítica de la facultad de juzgar, y que constituyen el "principio" de su análisis de la capacidad judicativa. Ejercicios tan disímiles y contrapuestos que permiten suponer a Kant que el juicio, la capacidad judicativa (el ámbito de lo reflexivo) puede funcionar como un instrumento mediador, como un vínculo -en su pura reflexividad immanente- de las oposición objetivas y legales que se realizan entre la razón pura y la práctica (los ámbitos de lo determinante), en tanto que uno se refiere al mundo y la causalidad, y el otro al sujeto y la libertad. Hay una narrativa -leyenda y creencia- que opera en la modernidad a partir, por lo menos, de este sistema crítico, que nos conduce a pensar, primero, que la relación del sujeto con el mundo es trascendental (ética y cognoscitivamente) y que está delimitada por condiciones immanentes a la subjetividad que son, a la vez, modelo y legalidad, y que proceden autónomamente, segundo, a pensar que el comercio cotidiano y circunstancial, en el que el mundo parece ser una experiencia subjetiva difícil, tanto en términos de constitución como de dominio (estética, teleológica), se resuelve en la reflexión subjetiva, a saber, en el desconocimiento del mundo a partir de la reiteración normativa de lo subjetivo. A diferencia de lo que sucede entre la razón pura y la práctica, cuya oposición es exclusivamente de medios y fines y nunca de condición, la oposición entre razón y juicio (los ámbitos) es de condición, la razón es sustantiva, el juicio es atributivo.

13 "...defino la "creencia" no como el objeto de una creencia (un dogma, un programa, etc.) sino la inversión que realiza un sujeto en una proposición, el acto de decir y de considerarlo como verdadero, en otras palabras, una modalidad de la emisión y no su contenido." De Certeau, Michel: *The Practice of Everyday Life*, Berkeley, University of California Press, 1984, p.178

su acaecer cotidiano, un hiato –una fractura– entre la verdad y la interpretación, entre las presencias y sus gerundios, entre los nombres y sus cuerpos. Ambos ámbitos son, de igual manera, siempre operaciones semánticas de una “*subjetividad autónoma y espontánea*”, de un sujeto que quiere ser a pesar de su cuerpo, y que se destina a sí mismo, desde cualquiera de ellos, desdiciendo de su propia materialidad, de su propia sombra, de la seña de su muerte, de su invisible y su innombrable: de la experiencia fáctica que fisura ineluctablemente las figuras, las representaciones.

La torsión, la apertura, que las obras del tránsito (y la mirada de sospecha) muestran, se expone también a través de distintas figuras culturales y figuraciones teóricas que parecen no compartir entre sí sus designios. No obstante, en todas ellas –*figuras culturales o figuraciones teóricas*– pareciera haberse producido dos silencios, dos intervenciones, después del quiebre de este imperativo de la subjetividad inmanente –*inminente*– que se expresa en el desplazamiento –en el solapamiento– de estos dos ámbitos, uno (cualquiera de ellos) en los protocolos del otro. Dos silencios, dos intervenciones, que emergen –*se originan*– en el encuentro, lúcido e iterativo, del sujeto con sus propios excesos, y en el exceso material de su ser estando, y de su aparecer, como anuncio y enunciación de una experiencia insoslayable.

Dos silencios, dos intervenciones: por una parte, parece haberse producido una suerte de inversión –*un trasegar, un descentramiento, un desalojamiento*– de la relación “*dialéctica*”¹⁴ que se establece entre las oposiciones normativas y constitutivas que se dan en ambos ámbitos: el determinante y el reflexivo, así como de las tendencias y caracterizaciones de sus producciones ideológicas o fácticas. Por la otra, parece haberse producido una transformación –*una alteración, una subversión, una trasgresión*– tanto en nuestra consideración del sujeto y de sus operaciones semánticas, como con respecto de las relaciones que este sujeto puede establecer con la experiencia.

El desplazamiento se formula, entonces, en cualquiera de sus distintas figuras o figuraciones por medio de la instauración

¹⁴ El término dialéctica está entendido en un sentido benjaminiano: un movimiento inscrito en el lenguaje, en las huellas –*hendiduras*– textuales que constituyen la cultura, la historia, y su pensamiento; un movimiento que no se realiza en las figuras o ideas de la cultura sino en el trance, en sus fisuras, como tensión y quiebre, en el pago de una deuda, como la concreción de un no sido de lo sido. Una dialéctica discontinua que opera en los instantes de cambio y fractura, en el umbral y su tránsito, mostrando las ausencias e incumplimientos de lo que se abandona o de lo que adviene. Un movimiento de elusión del ES, de historización del ser en su estar siendo.

de algo que podríamos denominar una "cultura narrativa", una "cultura de la apropiación semántica", en la que se concretiza –de signos a significados y como reiteración semántica– una "economía de la ficción"¹⁵: una sociedad recitada. Multiplicación de discursos, de textualidades y de operaciones en las que se administran, circulan, se distribuyen y consumen básicamente significaciones: registros semánticos, códigos, narraciones y leyendas; y entre las que, además, se estructura un cuerpo político –comunitario, un entre-todos– que inscribe sus rastros como siendo una alteridad, también, de orden textual y discursivo.

Un cuerpo político que es el sujeto de esta sociedad recitada, de esta cultura de la apropiación semántica, un "sujeto intersubjetivo"¹⁶ en el que, y para el que, el sujeto individual es sólo pensable, concebible, como una instancia concreta: cuerpo en el cuerpo, espontaneidad débil y privada, intervención, experiencia interpretativa y no constitutiva. Un cuerpo político que es un "sujeto intersubjetivo", un sujeto anónimo, múltiple, que es la conversión en ente de la disciplina dialógica y que restringe, gracias a su condición "textual"¹⁷, la distancia infranqueable que impone la visualidad, que hace posible lo visible, que fractura el imperativo de la visión –modelo, paradigma del sujeto trascendental– dejando lugar a la cercanía lejana de lo acústico, al acto irreductible de la escucha, de la presencia que se hace y se pone ahí desde los mecanismos de la voz –abrazo de intersticio, fórmula del otro–¹⁸.

15 "Anteriormente constituía un secreto, lo real ahora habla constantemente (...) Ningún cuento había hablado tanto o se había mostrado tanto. (...) Las narraciones acerca de lo que sucede constituyen una ortodoxia. (...)

Esta institución (narrada) de lo real ya no tiene un lugar propio, tampoco implanta una autoridad ex-cátedra. Un código anónimo, la información enerva y satura el cuerpo político. Desde la mañana hasta la noche, las narraciones cazan constantemente calles y edificios. Articulan nuestra existencia enseñándonos lo que debe ser. Ellas "cubren el evento", lo que quiere decir, produciendo nuestras leyendas (aquello que debe ser dicho y leído) desde eso. (...) estos cuentos tienen una función providencial y predestinada: organizan por adelantado nuestro trabajo, nuestras celebraciones y hasta nuestros sueños. (...) Nuestra sociedad se ha convertido en una sociedad recitada". De Certeau, Michel: Op. cit. p. 186

16 La idea de un "sujeto intersubjetivo" no es, simplemente, un juego paradójico, una enunciación esporádica, es un modo de comprender cómo las instancias formales y semánticas de constitución de la realidad –del mundo–, a saber, aquellas que permiten nombrar significativamente el mundo y normar nuestra actuación en él están ubicadas –anónimas– en sistemas, mecanismos, aparatos de legitimación, de autoridad e interpretación, que sobrepasan al individuo, aún cuando sea el individuo el que los opera. En este sentido, el "sujeto intersubjetivo" es la concreción del acuerdo, de la concordancia, de la disciplina dialógica.

17 Tejido, entramado.

18 "Hay en la voz un efecto de interrupción, de suspensión. Uno puede hacer el amor con la voz, sin estar haciendo el amor. La voz separa. Luego se trata de aquello que hay en la voz que provoca el deseo; es una vibración diferencial que al mismo tiempo interrumpe, entorpece, impide el acceso, mantiene la distancia". Jacques Derrida. "Las Artes del Espacio". Entrevista de Peter Brunette y David Wills realizada el 28 de abril de 1990, en Laguna Beach, California y publicada en: *Deconstruction and Visual Arts*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, cap I, pp. 9-32

Un cuerpo político y un "sujeto intersubjetivo" que, enhebrados en la tonalidad de su "ser voz", diluyen la frontera entre lo privado y lo público, desmarcando y desenmascarando las propiedades y las participaciones.

Nuestra cultura se instaure como una economía de la ficción que multiplica, abismalmente, las significaciones, los registros semánticos. Los silencios tienen, como efecto inmediato, que entre aquellos dos ámbitos normativos de la Modernidad: el determinante y el reflexivo, ocurra una permutación -frágil y débil, incesante- tanto con respecto de sus fórmulas de constitución de objetos y de sus objetos en sí, como con respecto de sus modelos y modos de narratividad. Se ficcionaliza -se hace imagen y verosimilitud- el territorio de la "realidad", el campo de la determinación, se objetiviza -se hace legalidad y empiria- el territorio de las acciones interpretativas y simbólicas, el campo de la reflexión. Esta permutación, sin embargo, no altera la finalidad (telos) ni la condición ideológica-normativa de cada uno de estos ámbitos, por el contrario, esa finalidad y esa condición se mantienen como un cascarón de creencias, como un conjunto de ideas y procedimientos "mecanizados" a los que damos por autorizados.

En este sentido, son el reconocimiento, la propiedad subjetiva, la ipsidad las que se autorizan -y se entregan- en las prácticas cognoscitivas y éticas¹⁹, en las que, además, el cuerpo político (el entre-todos, el "sujeto intersubjetivo") aparece y opera como afirmación, inducción, creencia y apertura al mundo: en él se instauran las estructuras de lo posible, autónomamente, "heterónomamente". Por otra parte, la intervención cognoscitiva, el discurrir cultural, la alteridad en su obstáculo y en su diferencia, se autorizan -y se entregan- entre prácticas reflexivas²⁰ y "expresivas", en las que, además, la ceguera radical e ineluctable del cuerpo, pulsional, individual y concreto -piel y poro-, aparece y opera como objeto (lo que se opone, lo que se resiste), como conocimiento y

19 El mundo es la elaboración cultural misma, su historia; esa "sobranaturalera" que Heidegger llama mundo y que tiene como condición esencial ser producto de actos de donación de sentido, de desalejamiento. Una decisión moral que se instala, y se cobija, en el reconocimiento lúcido de sus fronteras: en el lugar que, como donación, le autoriza y le otorga el sistema de significación y legitimación en el que su actividad está inscrita; creencia que se hace cargo, entonces, de su condición adecuada -y ficticia- en el juego de los roles y los simulacros.

20 Estetización del pensamiento, de nuestra comprensión de la realidad, de nuestros modos de intentar transformarla. La transformación se realiza en las interpretaciones, porque todos sus actos son de índole semántica. Un pensamiento que se piensa, y se hace, en el lenguaje -inevitablemente en los registros de la retórica-, en los pliegues de su materialidad y su equivocidad, en el trazo, como huella e incisión. Una comprensión que opera como situación, siempre emplazada, teñida de circunstancialidad y provisionalidad.

condición existencial: aparece y opera, además, con una lucidez despiadada, sin tregua, pero en la incierta fórmula del registro, de una hendidura –de una ausencia, de una pérdida–²¹.

Objetivación de lo reflexivo, subjetivación de lo determinante, estos son los desplazamientos que estructuran la arquitectura de una cultura, de un “modo de vida”, para el que el único –el último– reducto infranqueable aparece, se hace, entre y en radicalizaciones corpóreas: cuerpos, materias, tactos, texturas, voces, tonos. Dentro de las fronteras de estos desplazamientos, los hechos estéticos se instalan en ese reducto: y se hacen como obras del tránsito y del cuerpo, obras todas ellas distintas pero que poseen en común una declarada **vocación de realismo**, un exceso²² de realidad –para el pensar, para el ver– que les permite operar críticamente, y que las hace aparecer como instancias estéticas en crisis: entregadas desde el espacio, para el espacio.

III. Como una promesa

Promesa –a la manera de un archivo de pre–tesis (prótesis al texto mismo)–: podemos decir que los hechos elaborados para la sensibilidad en cualquiera de los ámbitos de acción antes señalados: el cognoscitivo y ético o el estético, y entre los que se cuentan, indisciplinadamente, las obras del tránsito y el cuerpo– se presentan, se formulan y operan desde una cotidianidad, en un “a la mano”, a la vez lúcido y reservado –imprevisible e imposible de dominar intelectivamente– contando, narrando, advirtiendo y adversando, las huidas, las deserciones, los requerimientos y las solicitudes de esta cultura de la apropiación semántica.

En el caso específico de los hechos estéticos, artísticos, esta **vocación de realidad** excede el catálogo tradicional de su experiencia, así como la historia de sus sentidos, desviando su significación –sus giros y gestos– hacia el anuncio –que es como un augurio– de un intento por restituir el modo y el lugar de una interpelación directa, material y corporal al otro, al espectador, al

21 Es importante destacar que el cuerpo, la experiencia “bruta” se realiza, se hace significativa, sólo cuando es registro: cuando está ausente, se ha perdido. La “brutalidad” de lo corporal sólo puede ser pensada en las claves de su pérdida, en la vibración y la perturbación de sus huellas.

22 “Même la pensée (la réflexion) ne s’achève en nous que dans l’excès. Que signifie la vérité, en dehors de la représentation de l’excès, si nous ne voyons ce qui excède la possibilité de voir, or qu’il este intolérable a voir, comme, dans l’extase, il este intolérable de jouir? si nous ne pensons ce qui excède la possibilité de penser?” Bataille, George: *Madame Edwarda*. Paris, Roman poche 10/18., 2004. p. 29

individuo y también al cuerpo político, al "sujeto intersubjetivo". Estas obras son el augurio –signo en el vuelo, signo inaccesible– también de la permanencia de una de las aporías fundamentales de la arquitectura cultural moderna, aún permitida y todavía presente a pesar de los desplazamientos, de los dos silencios antes mencionados, pero ahora puesta a evidencia, expuesta abiertamente; la aporía que se teje en la fricción irresuelta entre distanciamiento (el modelo protegido del ver, del individuo) e intersubjetividad (la fisura que ese modelo adquiere permanentemente en su estar siendo entre contextos, contextualmente). Gracias a que en las obras del tránsito y del cuerpo esta aporía es exhibida y declarada, la visión se desautoriza en el encuentro continuo con su estar en circunstancia, y se imponen entonces –como mera espera de lo posible– los comportamientos de lo acústico, la envoltura sensual que provee del tacto y la voz.

Esta vocación de realismo –este exceso– que podemos aprehender en los hechos artísticos o estéticos, es una meta-ficción del cuerpo político –del entre-todos, del "sujeto intersubjetivo"– entregada en sus propias obras reflexivas; una vocación de realismo en la que se aloja y se elabora un lugar para el extrañamiento, en la que reside un siendo de la representación como presencia que es, en tanto que es lengua, un extranjero radical, un otro, un moribundo, a saber, aquello que no se consume en las significaciones, en los registros semánticos, en la circulación de los discursos, sino que está ahí, sólido como ruina y catástrofe²³, pidiendo siempre una intervención interpretativa individual realizada desde la experiencia. El lugar de la muerte –de la ausencia– el lugar de las deudas de esta economía de la ficción:

la muerte regresa en un lenguaje exótico (...) tiene que ser invocada en dialectos foráneos; es tan difícil hablar de ella en el propio lenguaje como es para alguien morir "en casa": estas son las marcas que definen un elemento excluido, uno que puede retornar sólo ocultándose. (...)

Este es el discurso que ya no dice nada más, que no tiene nada otro que la pérdida de aquello de lo que su decir está formado.²⁴

En este sentido, podemos pensar las obras del tránsito y el cuerpo como registros, señales, en las que se cifran algunas de las demandas –necesidades, urgencias, peticiones, encargos– de

²³ Ver Walter Benjamín: *El proyecto de los Pasajes*. Madrid, Editorial Akal, 2005. y "Tesis sobre la filosofía de la historia" en *Discursos Interrumpidos*. Madrid, Editorial Taurus, 1978.

²⁴ De Certeau, Michel: Op. cit. (pp. 229)192-193

esta cultura de la apropiación semántica; unas demandas que son, además, de carácter estético: formas de presentación, claves sensibles, modos de manifestación para la experiencia, para la percepción, para la aprehensión corporal y sensual. Estas demandas, en tanto que débito de una economía de la ficción, se muestran como un conjunto de solicitudes discursivas –pero de condición extradiscursiva– hechas para y por la sensibilidad, para y por los cuerpos: solicitudes discursivas aviadas en lo cotidiano, convenidas –encarnadas, concertadas, asentadas– en la experiencia común: indicios de la necesidad siempre recurrente de establecer alianzas, señales a través de las que se diga la condición y la textura anónima del “entre-todos”, del “sujeto intersubjetivo”.

Recurramos a otros ejemplos, a otros lugares, para oír el decir sin decir de esa voz extranjera, moribunda, para entender cómo la lengua narrativa de la economía de la ficción se alegoriza, y pone en duda –disuelve– su propia promesa. Recurramos a estas alegorías, en el ejemplo de otras obras del tránsito y del cuerpo, en unas fotografías²⁵ que son unos escenarios vacíos, monumentales interiores exteriores, cantos de un puro soporte en el que un “soporte puro” se hace depositario de una representación inexistente, de la ausencia de manifestación, de una presentación enceguecida: luminosidad pura, brillantez, profundidad sin término –ventana de plenitud, espejo de vacío–. Unas fotografías de cines-teatros, unas tomas fotográficas cuyo tiempo de exposición corresponde al tiempo exacto de duración de la película que en cada uno de esos cines se estaba exhibiendo en el momento del registro, de modo tal que lo único fotografiado fue la proyección misma: sus mecanismos de presentación (simulacro), la materia de su exposición (luz), y con ello, se fotografian los procesos mismos de la percepción, entramados éstos en una luz espectral que habla de su silencio, de su exceso y de su pérdida.

Lo fotografiado –el objeto, la imagen– se convierte, en la extensión temporal y en la reiteración de imágenes, entonces, en un puro soporte espacial, un soporte blanco, una pantalla sin figuras, una fosa de ausencia, y la figura que presenta la imagen fotográfica es el contorno y el lugar²⁶ en que la imagen se hace presencia: su escena. A saber, la imagen fotográfica muestra

25 Sugimoto, Hiroshi: “Prospect Park Theatre, New York”; “Grand Lake, Oakland”; “Palms, Michigan”

26 “...the long exposure means that the only action recorded on the screen is that of the projection itself, in the form of pure light. It is the very act of the movie being shown in the theatre that makes the documentation of its interior possible.” Sugimoto, Hiroshi: *Art in America*, V 89, No. 10, p. 95 2001

un contexto expandido, ampliado, que se exhibe en la densidad sin reservas de su condición física -de su carácter de cosa- que es además lo único que permanece en el registro expandido del tiempo. Una escena que afirman las cualidades de su condición constructiva y ornamental, que se exhibe -se da- evidenciando un conjunto de atributos físicos que se resguardan, justamente por su condición material, del tiempo excesivo del registro, y que funcionan paradójicamente también como determinaciones, como apropiaciones temporales, únicos lugares en los que el tiempo discurrante del siendo se realiza como significación.

Se fotografía la proyección, la actualización de la película en su totalidad, y lo que aparece como presencia es el teatro -arquitectura, diseño y revestimiento, atavío- y lo fotografiado aparece, entonces, como un centro de atención forzada, un foso y un foro impregnados de pura luz, desterrado de imágenes en la sobre-exposición de una imagen. La atención del espectador, la mirada, se desplaza desde la mera posibilidad del soporte blanco centrado hacia sus límites, hacia su emplazamiento: su lugar condicionado y los elementos que lo retan, su encarte y las demandas que le asignan, techos y lámparas, respaldos de butacas, cortinas y balcones, nichos. El registro fotográfico, en silencio, sin discursos, se hace una textualidad constructiva y construida en el contexto, en un contexto que, deshaciéndose de su carácter suplementario, se impone como el lugar diferido de la mirada. Se convierte en discurso aquello que es el sustento y el asiento de la percepción: un espectáculo de permanencias físicas (de ruinas) que convoca en sus formas la historia, que cuenta de estilos (tiempos convertidos en fórmulas, en estructuras y ornamentos) y con ello circunscribe semántica y culturalmente la sensación, es decir, el encuentro del cuerpo con aquello que mira. Contexto que es, por tanto, a la vez narración histórica y objeto táctil, que es ambientación y pensamiento formalizado. La prédica silenciosa del canto que canta en la retórica reflexiva de las disposiciones y de los dispositivos.

Cuando la imagen, la figura frontal y erigida, la representación -la presencia mirada- se enfrenta con la firmeza de su escena, con la retórica de las disposiciones y los dispositivos, se encuentra desterrada, expatriada, presentándose en su lugar (el de la presencia mirada) sólo la mera posibilidad -vana y desvanecida- de su espectáculo. La presencia se convierte, entonces, en una imagen expatriada que, gracias al registro del desplazamiento de

su sucederse en el tiempo, habla en el "dialecto extranjero" de sus contornos (para hablar, de esta manera, de la frontera inminente de las culturas semánticas, de las economías de la ficción): habla en la materialidad construida y ornamentada de sus resguardos, en el lugar vacío de sus espectadores –ausencia también de intervención, de cumplimiento– en el tiempo permanente –sostenido– en el que ella no puede mostrarse como presencia, en el claroscuro denso y rico de su escena, sola, habla entre sus rastros mórbidos y sus obsesiones de muerte, en su memoria. Habla, justamente, en la pérdida de sus propios significados, abismando y abismándose: en una reiteración, en una cita, en una de las operaciones fundamentales de la textualidad, como sustitución y desplazamiento sin término, en la obliteración del origen en su soporte –en su lugar de inscripción– de la imagen en la imagen de su escena, de la interpretación en el constructo suspendido de sus contextos.

Estas imágenes fotográficas que hablan en el dialecto extranjero de sus soportes y sus cantos, que silencian las figuras en la luminosidad de un blanco sin retorno, abisman la imagen y se abisman en los despojos que esta deja. La imagen, pura apertura a lo visible, se abisma también cuando se hace sólo luz, cuando se exhibe como la presentación de una representación informe –horizontal, sin término ni inicio– que reduplica de manera total su propia condición de posibilidad, y se abisma en la reduplicación misma que realiza, y que ocurre cuando esa luz –el blanco inmenso– es estructural y presencialmente un soporte, un fundamento, no sólo de su posibilidad sino de su existencia, encegueciendo y cegándose en la afirmación de su carácter ausente, deshaciéndose en la exposición radical de su materialidad última: luz, soporte. Se abisma, igualmente, la imagen fotográfica en esa imagen de pura luminosidad que centra y que la desplaza de su propio índice de realidad: de lo fotografiado, del objeto –la cosa– que enfoca, que la destina a sus cantos²⁷; se abisma en esa imagen ausente que es sólo espaciamiento –blanco, fisura, distancia– y que, por tanto, alude, recursiva y reiterativamente, al soporte, no ya de la imagen perdida, sino de su lectura: el hiato, la distancia, que hace posible la intervención, que instauro la producción de significados. La lectura, la interpretación, se muestra por tanto también en sus mecanismos de producción: distancia, hiato, y se exhibe a través

27 La cosa fotografiada es una "fotografía en movimiento", y es aquello que se traza como ausencia en la imagen para exponer, así, su propia condición transitoria, inasible, la de una textualidad semántica que se realiza en su puro movimiento de circulación.

de la invaginación de su exterioridad –de su contexto– en el acto mismo de disolución de la figura que debería ser su presencia; reduplicándose, además, ese soporte–fisura en la exhibición plena y sin orientación precisa de su otro soporte, el material: su escena, su emplazamiento, su lugar, sus ornamentos, sus líneas estructurales.

Abismándose la imagen y su registro –la fotografía– el canto canta y afirma, entonces, su objetividad absoluta. Lo hace en dos sentidos, por una parte, a la manera de una prédica silenciosa en la pura y monumental consistencia de escena que se presenta, en la condición de espacio aviado para el espectáculo y la contemplación de la imagen, en su textura de lugar para la mirada, de lugar que narra los modos siempre contextuales, siempre dependientes del espacio, cómo –y en los qué– las presencias (las imágenes miradas) se configuran, se escriben y se inscriben en la experiencia; y cuenta también cómo esa inscripción y esa escritura se instaura a la manera de una grieta –una incisión, un blanco, una fisura– en el tejido espacial que la práctica y en el que se practica. Por la otra, canta la escena en su detalle, en la multiplicación específica de sus atributos, y conduce –o encuadra– con ello rítmicamente la significación hacia el punto de escisión –el margen, el límite– en el que colindan la pura luminosidad de la imagen desterrada y la retórica huidiza del ornamento, el umbral en el que se atienden entre sí y colapsan las distancias que permiten afirmar y figurar. El canto canta, la escena se expone a sí misma haciéndose vulnerable, en su presencia excede su condición constructiva y se realiza como una superficie táctil, con huecos y recesos, estructurada de sombras, de las sombras de la imagen que son, a su vez, su relámpago.

El punto de escisión que se da entre la imagen desterrada y su escena, obliga a que realicemos una mirada de sospecha –sospechosa– una mirada que oscila entre el soporte blanco (de la imagen suprimida en su exceso) y el canto (que se hace imagen del exceso). Que oscila, como el parpadeo, entre lo visto y el ver, y que como el pestañeo necesario detiene y difiere la percepción para poder mantenerla precisa, diáfana: un parpadeo que difiere y detiene al espectáculo en la extensión del tiempo de su proyección, y a la imagen en la suma incesante de las imágenes de su diégesis. Un parpadeo, un pestañeo, que no es ya del sujeto que mira, sino de lo mirado, de lo fotografiado, y en el que se exhiben las condiciones propias de su experiencia, porque lo que se hace presente, y lo que permanece, es lo que comulga con el espacio: la corporalidad

física, la escena. Y se hace presente de la misma manera como el movimiento automático que lubrica la visión hace presente nuestra corporalidad cuando niega la imagen –lo visto– con la sombra de su propia piel, a saber, la escena (butacas, ornamentos) se convierte en presencia cuando la “corporalidad física” de la imagen se hace visible: luz blanca, ausencia. La sombra de la mirada se instaaura, entonces, presencialmente, como un destello y convoca en su operación un destinatario incierto –el entre–todos, el para todos que es siempre la escena, la sala de proyección–. Un entre-todos, un para–todos, que se afirma en el instante de silencio de la mirada, en su oscuridad, en su ceguera, cuando ésta no encuentra figuras, representaciones o imágenes. Es una mirada de sospecha, y es sospechosa, porque opera y habla en la oclusión de las figuraciones, opera y habla desde la expansión incontrolable de su propia piel (escena), como una cesura, como una fisura que se abre –y abre–.

El foso de luz blanca –destello, exceso– no es más que la suma incesante de un despliegue de imágenes reiterado y reinscrito continuamente en los límites de un mismo soporte –estructura, plano, pantalla–. Esta imagen fotografiada, plenamente registrada en la totalidad de sus variaciones y en la disposición de su darse para la visión, en todos sus momentos y modificaciones, logra hacer visible la textura misma de lo visible: ausencia, distancia inexpugnable, simulación. Con ello, además, nos relata la pequeña historia de esta mirada que se ha hecho sospechosa –que se ha concretiza en la producción de obras de tránsito y de cuerpo– y que modula desde allí nuestra cultura de la apropiación semántica. Una mirada que se elabora desplazándose del soporte al canto, del centro al emplazamiento, de la imagen a su escena: que propone que las significaciones son provisionales, que se hacen en un contexto, desde y como un texto suplementario. Las significaciones así elaboradas, así comprendidas, entretrejidas en la escena y el cuerpo de la experiencia, son el cumplimiento de una **semántica espacializada**, de una interpretación que interviene “materialmente” los signos y las corporalidades, en la experiencia de una ruina, haciéndose con ello significación de un cuerpo político, haciéndose piel y experiencia, espacio para –y de– un “entre–todos”.

Podríamos desprender, de la reflexión sobre estas obras del tránsito y del cuerpo, algunas de estas demandas, débitos a cuenta, peticiones y solicitudes. Desprenderlas no en los términos

de alusiones, evocaciones o llamadas, sino alegóricamente dispuestas y propuestas en las propias textualidades: reiteraciones, obliteraciones, oclusiones, iteraciones de los elementos que constituyen la economía de la ficción. Demandas, señales, que se presentan en clave de archivo, como disposiciones ordenadas, a la manera de delimitados protocolos contextualizados, de registros y cedularios que aventuran, con su presencia y en lo que exploran –desde y hacia lo que indican– algunas preguntas acerca de esa economía ficcional que nos construye.

¿Insistirán, esta **vocación de realidad** que opera en los hechos estéticos y el protocolo de cesuras corporales con el que se presentan, en la restitución –o en la conformación– de una interpelación pulsional del mundo, del otro, en una intervención lúcida, aguda, punzante que se realice como necesidad y acogida, y para una destinación ética? ¿Promueve, esta función de realismo, esta espacialidad incontenible, una transformación del sujeto en objeto: gracias a la disolución de su voluntad de dominio, y debido a que lo enfrenta con huellas e inscripciones ineludibles e irreductibles, con opacidades y obstrucciones que no puede resolver sino en el compromiso táctil de la experiencia cercana? ¿Anuncia, esta función de realismo, un sujeto frágil –débil– que pasiva y receptivamente se entienda incluido en un sistema –ético, contextual, intersubjetivo y público– de necesidades? ¿Manifiestan, prometen, estas demandas el desplazamiento de nuestra instancia subjetiva –sujeto, acción, dominio– desde los modelos de una interioridad evocativa y metafórica hacia los lugares de una exterioridad compartida, solidaria, un “entre-todos”: anónimo que es, a la vez, encarnación y parábola, una figura sin ficción, una iteración suplementaria de los discursos? ¿Afirma, quizás, un alejamiento de las trascendencias a partir de la circunscripción paradójica de las ideas en sus sombras –en sus opacidades, sus eclipses, sus espectros, sus asilos, o sus amparos– las que las consolidan, que las concretan, que las formulan, a pesar de ellas mismas, como lugares de y para la ocupación? ¿Será, entonces, la disolución del destino aporético de esa voluntad, moderna y extrema, de convertir al otro en mera idea y pensamiento, ocultando –evitando– la densidad ineluctable de las pieles y sus obstáculos? ¿Podría ser este exceso de realidad una metaficción de la cultura: una operación de lucidez a la que destina su propia intencionalidad de ilimitación de su propia condición suprasensible? En todo caso, estas obras del tránsito y del cuerpo, del recorrido, se realizan

como una hermenéutica del cuerpo, que se pone, se dona, y nos acoge como a un extranjero radical.

Como señales, como síntomas, estas demandas estéticas son urgencias y emergencias de materialidad, de piel y poro, de una presencia irreductible. Sin embargo, en tanto que entretejidas en objetos elaborados para la experiencia y la mirada, estas demandas se proponen en la acústica²⁸ dimensión de un estar como trazo, como huella –impresión, herida de lo ausente, inversión–; en la cercana lejanía del registro: que es siempre una clave y un cedulaario, un documento de identidad contextual, una obligación y una comparecencia, una citación. Demandas estéticas que como huellas y registros se destinan, y nos destinan, a tener la experiencia de unas obras con las que es inminente comparecer, estar juntos, participar efectivamente, unas obras para las que la significación es una intervención con cuerpo y memoria, una obligación y una emergencia en la que aparecen vínculos existenciales. Unas obras que se imponen en la fórmula de la espacialidad de su estar siendo con la intención de forzar nuestros sistemas elementales de pulsiones y necesidades, obras que se colocan y tienen lugar siempre en los límites de su propia reiteración, en su propia reproducción abismal e incontinente, que operan –se donan– existencializándose tautológicamente.

Las obras del tránsito y sus demandas son la expresión de una necesidad: la recuperación del cuerpo y el encuentro de una experiencia táctil y acústica. Una recuperación y un encuentro que, sin embargo, por estar sumido en una cultura semántica sólo puede realizarse en la fórmula de sus trazos, a la manera de una inscripción: como sombra, silencio y espectro. Silencio y espectro de un cuerpo que se marca, se apropia, se constituye y se ejecuta en una significación, por demás opaca, imprecisa. Demandas en las que se exhibe una aptitud de cercanía, la necesidad de establecer entre todos una situación de comparecencia, un ejercicio común, la necesidad de situarse como elaborando, ejecutando, a la vez, el lugar y lo contenido en él. Rescatando con ello el riesgo, la potencia y el evento que constituyen el espacio consolidado de todos, el

28 La dimensión acústica tiene que ver, siempre, con una experiencia de cercanía y con el eco (lo que se escuche como reverberación, sin poder determinar su procedencia, su presencia); con una experiencia, también, que se infiltra en el cuerpo, que lo modifica no sólo concientemente sino en sus ritmos, en sus movimientos vitales permanentes. La dimensión acústica, por otra parte, se inscribe en la escucha de los otros, y se elabora para el cuerpo como atención a una vibración: a algo otro que se agita, se arroja y conmueve y se nos presenta como deuda o promesa. Tiene que ver con el eco, un índice experiencial que se registra en la totalidad del cuerpo, un índice de nuestra presencia en el espacio y de nuestra modulación física.

espacio contiguo de muchos. Un lugar que opera, que se practica, para señalar –para disponer– entre ademanes y asientos, aquello que se desvanece, que se desarma, que se diluye, en el tránsito de las meras significaciones: la alianza.

Estas demandas estéticas proponen una corporalidad, una significación, que sólo aparece bajo la forma de una colección de cercanías²⁹, de un archivo de interpelaciones de carácter "auditivo", de deseos, y que, entre ánimos afectivos y efectivos, se desata y desprende de la idealidad –de los lugares exclusivamente conceptuales y formales– haciendo del texto mismo (la imagen) y de los discursos una instancia de misterio: desalojando la significación de su condición lingüística para acogerla en su corporalidad, el la abrazo de su estar, de su puesta como lugar, de su acaecimiento. Una significación en la que se insinúa la disolvencia del sujeto moderno en la estructura misma que es el producto efectivo y eficiente de su poderoso dominio, ya que le contraponen –lo enfrenta y lo reta– con la instauración de otras estructuras, frágiles, débiles: las de la hospitalidad (alianza), desde las que podemos hablar de una condición ética fundada y elaborada sobre las cesuras del deseo, sobre la comparecencia sin mediaciones del otro³⁰. Estas demandas estéticas, claves e incisiones, afirman que la visión está ya, en sí misma, desautorizada, esa visión paradigmática que se ha disuelto en el exceso de su distancia, de su puro alejamiento. Estas demandas estéticas aparecen, en las obras del tránsito y del cuerpo, en los hechos estéticos como su momento de eficacia crítica.

Ahora, los textos y discursos sensibles no son exclusivos de la región de las artes, de lo estético, en la cultura de la apropiación semántica, en la economía de la ficción, paradójicamente, proliferan en todos los campos los hechos elaborados para la sensibilidad (imágenes, narraciones); hechos sensibles que, además, operan y

29 Una colección, a saber, una agrupación normada por el afecto, abierta, necesariamente incompleta, que esta siempre a la espera de un otro. Una agrupación en la que "todo" tiene cabida, sin jerarquías específicas, elaborada en el amparo de una indecisión epistemológica: momento de la receptividad, afecto y afección

30 "Lo patético del amor consiste, por el contrario, en una dualidad insuperable de los seres; es una relación con lo que siempre se sustrae. La relación no neutraliza *ipso facto* la alteridad, sino que la conserva. Lo otro en tanto que otro no es aquí un objeto que pasa a ser nuestro o que pasa a ser nosotros; por el contrario, se retira en su misterio (...) Únicamente mostrando aquello por lo que el eros difiere de la posesión y del poder, podemos admitir una comunicación con el eros. No es ni una lucha ni una fusión ni un conocimiento. Hay que reconocer su lugar excepcional entre las relaciones. Es la relación con la alteridad, con el misterio, es decir, con el porvenir, con lo que, en un mundo en el que todo está ahí, jamás está ahí". Levinás, Emmanuel: *El Tiempo y el Otro*. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1998. p. 54

se instrumentan como los lugares inminentes de circulación de las significaciones. Estos hechos se realizan y se ponen para la sensibilidad de distintas maneras, asumen en nuestra experiencia cotidiana diversas "formas de presentación" que corresponden, cada una, a un ámbito de actividad fácilmente diferenciable.

A modo de conjetura, supongamos que podemos encontrar tres ámbitos de actividad en los que se usan efectivamente productos sensibles: un ámbito en el que los hechos sensibles, básicamente mediáticos y comunicacionales, tienen un carácter "informativo" (**protocolos de la verdad**), un ámbito en el que los hechos sensibles, básicamente mediáticos y comunicacionales, tienen un carácter "recreativo" (**protocolos del reconocimiento**), y un ámbito en el que los hechos sensibles tienen un carácter estético (**protocolos de la pregunta**, de la interrupción -obras del tránsito y del cuerpo-. En todas estas "formas de presentación" de las elaboraciones culturales funcionan las mismas demandas, en la medida en que todas ellas comparten la misma vocación de realismo; sin embargo, se distinguen porque esta vocación es, en algunas de ellas, una afirmación, una legitimación, una autorización sin reservas de la economía ficcional desde la que operan, en otras, por el contrario, se realiza despistando, desplazando, invirtiendo, las operaciones semánticas sobre las que esta cultura textual se instituye.

IV. Como una afirmación

1. Protocolos de la verdad

Un noticiero de televisión, que recorre en el momento mismo del suceso el mundo; un noticiero que muestra unas imágenes fijas, coloreadas de verde o de un ocre suave y fantasmal -una coloración translúcida, excesivamente óptica (tecnológicamente: el producto visual o visible de unos artefactos que permiten tener una "visión nocturna", una visión en la oscuridad)- imágenes que funcionan perceptivamente como presencias espectrales, imprecisas en sus formas y figuras. Imágenes persistentes, encuadres distantes en los que el "paisaje", lo registrado, permanece casi inmóvil (y que poseen, por ello, una consistencia excesivamente fotográfica), imágenes en las que el cambio es exclusivamente una leve variación de la iluminación: una iluminación bélica, de conflicto, que se muestra como un inestable contrapunto entre algunos puntos focales -fuegos, estallidos- y sus caóticas reverberaciones

que relampaguean en la extensión temporal de nuestra mirada. Estas imágenes espectrales, fantasmas tecnológicos de un suceso distante, se proponen y se afirman ante nuestra mirada –y nuestra intelección– como una participación inmediata en el tiempo y el espacio mismo de un suceso real: un bombardeo que está acaeciendo. Una participación de fe, realizada por nosotros –espectadores pasivos– en la fórmula de una experiencia en la distancia, una experiencia interpuesta, abierta y francamente mediada, en la que un suceder de violaciones, desfallecimientos y destrozos, de heridas aparecen signados, cifrados, sólo en una luz que reverbera y en las ideas que de ellas podemos interpretar, una experiencia que se ejecuta en los protocolos de lo que, modernamente, comprenderíamos como una “experiencia de lo sublime”³¹

Otros enfrentamientos con visiones artificiosas: por ejemplo, la experiencia de mirar y descubrir aquello que la piel recubre en las imágenes incomprensibles de los ecosonogramas o las resonancias magnéticas, trocamiento del organismo en figura delineada –dibujo, color, claroscuro– reversión del cuerpo en código y fórmula visual. O los registro, también informativos, de desastres callejeros, momentos de tensión, accidentes o festividades que se imponen –como participación de distancia– a través de una diégesis narrativa, o de unas “imágenes expresivas”, que urge del interlocutor un comportamiento de testigo: que asiente (certifica) la existencia de algo a través de una donación que es siempre una “declaración de fe”; el testigo, siempre impersonal, es un mecanismo de afirmación de existencia de algo desde otro y en otro, es quien permite legitimar las continuidades y las vinculaciones. Hechos sensibles que se ponen –se donan, se otorgan– a la manera de unos “objetos reales”, que acumulan y trasponen experiencias contingentes, acontecimientos y sucesos en el mundo, en los otros. Todos estas imágenes elaboradas para la sensibilidad que registran hechos y sucesos en el mundo tienen la pretensión de hacernos compartir lo que acaece, en un simulacro visual de experiencia, en la distancia y a través de mecanismos tecnológicos y artificios

31 “Pero cuando ampliamos nuestra facultad empírica de representación (matemática o dinámica) para la intuición de la naturaleza, indefectiblemente se agrega la razón, como facultad de la independencia de la totalidad absoluta, y suscita el esfuerzo, bien en vano, por hacer que la representación de los sentidos se le adecue. Este esfuerzo y el sentimiento de la inabundancia de la idea por la imaginación es ya una presentación de la conformidad a fin subjetiva de nuestro ánimo en el uso de la imaginación para su destinación suprasensible y nos fuerza a pensar subjetivamente a la naturaleza misma en su totalidad como presentación de algo suprasensible, sin poder objetivamente poner en pie esta presentación.” Kant, Immanuel: *Crítica de la Facultad de Juzgar*. Caracas, Monte Ávila editores, 1991. p. 175

técnicos: pretenden ponernos en el juego mismo, en el momento de su aparecer, en los espacios de su desarrollo, desatendiendo las diferencias, las interferencias, las imposibilidades.

En estos hechos sensibles, en estas fórmulas, la voluntad de realismo es inapelable, no sólo se da como referencia –señal y ejercicio de intencionalidad– sino también como sustitución –suplencia, relevo– de unas experiencias en las que necesariamente estaría comprometido el cuerpo. Entre las imágenes elaboradas, los registros y las intervenciones de un testigo aparentemente anónimo, y la experiencia o suceso que ellos ponen en juego, presentan –y, en esa medida, avian– no aparece señalada, de ninguna forma, la distancia ni la diferencia que en ellos se busca disolver; a saber, en ellos, el suceso y el registro se relacionan en una abierta y franca inmediatez, en el simulacro que produce la misma solución analógica –exclusivamente intelectual– que los propone, a cada uno, como dos aspectos autorizados (modelos de aprehensión) de un mismo acaecer. El mundo, lo que “está ahí”, delante, se nos da, se aparece, entonces, como una ocurrencia –un suceso– que se divorcia en dos modelos de aprehensión, en dos perspectivas, en dos fórmulas perceptivas: la que acontece para el cuerpo, la que se registra para el ojo y el conocer.

Y esta inmediatez es posible, porque ambos ámbitos se coligan y, con ello, se disuelven las peculiaridades de cada uno de los planos y de los modos de recepción perceptiva; se instaura y se despliega, entonces, una experiencia entendida ya no como afección sino como procedimiento, una experiencia que se realiza en virtud del reconocimiento del canon semántico que la instruye como significado, en la adaptación con que nos entregamos a su norma, y desde la comprensión sin reticencia de sus instrucciones. Todos estos artificios sensibles que se imponen como registros inmediatos de la realidad autorizan y validan, en la experiencia cotidiana, los paradigmas, los principios y fundamentos de las economías de la ficción, a saber, la escisión programática entre la experiencia y el cuerpo en que esa experiencia se instruye, la afirmación argumentativa –de lo ideal– como el espacio privilegiado de constitución de las realidades, en la que la declaración reiterada y el significado son los medios de presentación y de validación.

Unos hechos que se proponen reales –y se aprehenden como tales– gracias a que su significación, que es en este caso tanto materialidad como contenido, a pesar de ser imperceptible

-sin experiencia posible- es declarada, afirmada, elaborada intelectivamente. Declaraciones que, paradójicamente, se realizan aduciendo una participación sin reservas-total, inmediata, absoluta, sin diferencias ni sombras, sin irresoluciones- una participación que es así, justamente, porque no comercia con la sensibilidad sino que se informa desde un texto que convierte la "presencia y manifestación" en una imagen "sublime" e imperceptible. Tenemos, entonces, una fórmula perceptiva que, para su aprehensión, debe transitar -circular, surcar, atravesar- por sus significados, por sus ámbitos intelectivos -conceptos, creencias, ideas- por sus propias descripciones, revelándose y develándose en los modos de una reiteración reflexiva: de la idea en la imposibilidad de su imagen, del concepto en la pérdida de su esquemática.

Una inmediatez declarada, significada, inteligible, que posee una textura de presentación completamente distinta a la de la cercanía, a la del enfrentamiento sensible, sustantivamente desplazada de la que se da en la interpelación directa, en el estar, en el entre ambos, en el lugar: textura fantasmal, espectro, en el que emergen -exceden, sobresalen- la distancia y la diferencia que la visión arrastra: su imposibilidad, su desencuentro.

Estos hechos sensibles se apropian de la ironía romántica: fórmula del proceder estético en la que la dimensión semántica es pura expresividad subjetiva, es puro recorrido por entre -a través- de los significados y de sus desvíos. En esa medida, son registros inmediatos que diluyen -desdibujan, desarman- su mediación (su condición de registro), su signo mismo y su condición signante, en la economía textual que los hace posible. Actos intelectuales convertidos en sensibilidad, ejercicios intelectivos en la imagen, en los que la significación y la verificación es consecuencia directa de los sistemas de constitución desde y en los que se explican, del ejercicio anónimo del poder, de la implementación de una creencia: artificios, artefactos, que son idealidad pura de la pura subjetividad que las opera, y que los entrama en la imposibilidad de una presencia negada, hechos "sublimes" que trascienden lo sensible -y el cuerpo- en la designación, en el requerimiento y la imposición final de su idea, de su "razón", de su propia condición suprasensible³².

³² "En efecto, pronto nos damos cuenta de que a la naturaleza le falta enteramente, en el espacio y en el tiempo, lo incondicionado y, por tanto, el grandor absoluto también, que, sin embargo, exige, la razón más común. A través de esto mismo nos recuerda también que sólo tenemos que hacer con la naturaleza en cuanto fenómeno y que ésta tendría que ser vista, aun, como mera presentación de una naturaleza en sí (que la razón tiene en idea). Pero esta idea de lo suprasensible, que ciertamente no podemos

Declaratoria, dogma, documento, manifiestos de una realidad entramada suprasensiblemente, catálogo de los logros aporéticos de una subjetividad genérica, que se administra y administra el mundo como dominio, perversa y secamente: una subjetividad genérica que omite la discriminación, el discernimiento de los sujetos situados, y que se afirma, inadvertidamente, casi sin darse cuenta, como reflexión en la saeta incontenible de sus propias formulas y finalidades, en el mero ejercicio de su idealidad. Trasmigración del espacio en sus conceptos ejemplares y absolutos, contención del tiempo en los mecanismos nominales de su sucesión.

Esta declarada relación con "lo real", esta conexión inteligibilizada -afirmación directa, presupuesta- se realiza en términos de una creencia que se impone -se erige, se eleva- en las estancias de la verificación, escindiéndose de las aprehensiones corporales o pulsionales: orden simbólico reificado en la esquemática pura de su condición subjetiva y "trascendental" -universalidad sin circunstancias-.

2. Protocolos del reconocimiento

Ejemplos: programas de televisión que, en el marco de su formato ilusorio intentan "presentar" (hacer aparecer, poner en espectáculo) y no "representar" (sin teatro, sin "distanciamiento") la cotidianidad en su cercanía, en sus circunstancias, en sus imprevisiones. Proyectos mediáticos sin programación ni programa, en los que las personas son sus personajes, sin guión ni destino, elaborados en el "azar" de una permanente decisión inmediata, circunstancial, del propio condicionamiento personal, sin fines o caracteres, elaborado en la deliberada imprevisibilidad del próximo momento.

Los "reality Shows", preparados como un juego de convivencia sin resguardos, sin afectos, un juego a la convivencia proporcionado y decidido desde esquemas de mercadeo: transferidos de la relación construida a la necesidad impuesta, del encuentro y el tacto a la figuración de una imagen espectacular y especular, y entregados siempre a una finalidad desconocida, impuesta y supuesta. Juegos

determinar más -y por lo cual (no podemos) conocer la naturaleza como presentación de aquella, sino que sólo podemos pensarla así-, es despertada en nosotros por un objeto, cuyo enjuiciamiento estético tensa a la imaginación hasta su límite, ya de la ampliación (matemáticamente), ya de su poder sobre el ánimo (dinámicamente), en cuanto que se funda en el sentimiento de una destinación de éste, que transgrede completamente el dominio de la imaginación (para el sentimiento de lo moral), en vista del cual la representación del objeto es juzgada como subjetivamente conforme a fin." Kant: Op. cit., p. 178

de convivencia privada, inciertamente convertidos en escenas, en la exhibición detallada, narrativa y absurdamente obscena de conflictos individuales, en el espectáculo reiterado de un dominio privado perdido, abolido y evadido. La convivencia, sus quiebres y fisuras inevitables se administran figurándolas, convirtiéndolas en representación, en presencias aplastantes, que ingenuamente intentan obsequiarnos con un enfrentamiento, una sombra, que pueda desarticular momentáneamente los roles y los estereotipos, que pueda disimular los acuerdos y sus rigores: dramas personales (íntimos) esparcidos en la opinión (y la reinterpretación) pública, secretos violentados y violados entre estrategias espectaculares y dialógicas, afirmados como mercancías, entregados en vitrinas.

Todos estos productos mediáticos del entretenimiento operan a partir de una fórmula realista, de acuerdo a la que el personaje creado, elaborado estructuralmente, es diluido en la exhibición de un "personaje cotidiano", sin tipología ni delimitación. Esta fórmula de realismo posee, al menos, dos aspectos interesantes, por una parte, en ella se reniega de la representación, y con ella de la noción de representante: continente y contenido de la idealidad, soporte y figura del héroe, tipología y delimitación de la acción y la actividad pública, del entre-todos estructurado en términos de una universalización del cada uno. Por otra parte, al renegar de la representación, y del representante, estos productos mediáticos se cubren - y se encubren- de lo inmediato, entendido esto - pobre y ausentemente- como una cotidianidad sin reflexiones ni finalidades, mera contingencia, apariencia de aparición.

Las imágenes del entretenimiento están modeladas, en su vocación de realidad, por una radicalización de lo útil³³, de lo "a la mano" -funcionalidad, instrumentalidad, tecnología de las vivencias- por una afirmación excesiva -y al mismo tiempo

33 "La labriega lleva los zapatos en la tierra labrantía. Aquí es donde realmente son lo que son. Lo son tanto más auténticamente, cuanto menos al trabajar piense la labriega en ellos, no se diga los contemple, ni siquiera los sienta. Los lleva y anda con ellos. Es así como realmente sirven los zapatos. (...)

El ser del útil, el ser de confianza, concentra en sí todas las cosas a su modo y según su alcance. El servir para algo del útil sólo es, en rigor, la consecuencia esencial del ser de confianza. Aquel está dentro de éste y sin él no sería nada. Un útil determinado se gasta y se consume; mas al propio tiempo el mismo usarlo sucumbe al desgaste, se embota y se vuelve habitual. Así es como el ser mismo del útil entra en obliteración rebajándose al mero útil. Tal obliteración del ser del útil es la desaparición del ser de confianza. Pero esta desaparición a la que se deben las cosas de uso, su monótona y pegajosa habitualidad, sólo es un testimonio más de la esencia original del ser del útil. La desgastada habitualidad del útil avanza entonces como la única forma de ser que al parecer le es exclusivamente propia. Tan sólo el mero servir para algo sigue siendo ahora visible. Y suscita la apariencia de que el origen del útil está en el mero confeccionarlo, imprimiendo a un material una forma." Heidegger, Martin: "El origen de la obra de arte" en *Arte y Poesía*, México, Fondo de Cultura Económica, 1995: p. 56

excedente— de las operaciones de adquisición y administración del “mundo de la vida”: sin inflexiones, sin hiatos, sin momentos ni movimientos críticos.

Otros hechos para simular el reconocimiento: novelas biográficas, históricas, que intentan entregarnos —ponernos en el horizonte— una versión cotidianizada, circunstancializada, de nuestras figuras detenidas del tiempo, de esas representaciones que nos ha donado el pasado como recuerdos (sustitutos de la memoria) de lo acaecido, de lo hecho; que pretenden por tanto “vitalizar” esas figuras en la autoridad de su circunscripción, fuera de nuestro espacio, más allá de nuestro tiempo. Igualmente, cuentos, novelas, narraciones en las que se da cuenta de los pasos leves —siempre algo insignificantes— de los acontecimientos, del recorrido existencial de alguien que puede ser cualquiera: ironía de las tragedias y las locuras, comprensión cínica, lúcida, administrada de los quiebres y las fisuras. Canciones que son conversaciones, fragmentarios discursos, reclamos rítmicos, denuncias armonizadas en el ritmo reiterativo del puro cuerpo que se desplaza entre las ciudades, en sus rincones; piezas musicales que no prometen disyunciones sobre el sonido de nuestro entorno o nuestro cuerpo, sino que operando fenomenológicamente lo señalan eidéticamente suspendiendo sus interconexiones: ritmos corporales eidetizados que se imponen sin intermediación, sin representatividad, candencias sistólicas y diastólicas de los corazones, movimientos automáticos de repetición incesante, monótonas operaciones elaboradas en instancias rítmicas de contrapunto y contraposición, sin cadencia, sin cesura, sin fractura.

En estos hechos sensibles, en estas formas de presentación sensual, la voluntad de realismo se administra en su condición de espectáculo, hipostasiando las presencias en su mera condición de figuras, en su puro ser para la exhibición, e hipertrofiando con ello los principios de la visión y sus imperativos. La vocación de realismo se administra, entonces, a la manera de una suspensión, una *epogé*³⁴, realizada para eidetizar el ámbito y el deambular de lo circunstancial, con la textura y la consistencia

34 “Nos limitamos a poner de relieve el fenómeno del ‘colocar entre paréntesis’ o del ‘desconectar’, que, patentemente, no está ligado al fenómeno del intento de dudar, aun cuando quepa sacarlo con especial facilidad de él, sino que también puede presentarse en otras complejiones, no menos que por sí solo. Con referencia a toda tesis podemos, y con plena libertad, practicar esta peculiar *epogé*, un cierto abstenernos de juzgar que es conciliable con la convicción no quebrantada y en casos inquebrantable, por evidente, de la verdad. La tesis es puesta ‘fuera de juego’, colocada entre paréntesis, convirtiéndose en la modificación ‘tesis colocada entre paréntesis’, así como el juicio puro y simplemente en el ‘juicio colocado entre paréntesis’. Husserl, E.: *Ideas*. México, Fondo de Cultura Económica. 1993. p. 71

de lo eminentemente cotidiano. Administración fenomenológica, *epogé* sin esencia, realizada y entramada en el puro medio y en el puro tono de la imagen, en la forma de un "como sí" que desdice de su condición en su operatividad, que ensordece, fractura y acalla, por ser puro automatismo sin forma, la sensualidad misma que pretende accionar. Percepción sin experiencia, idea sin inteligibilización –sin dimensión pensante– imagen idealizada de la ausencia de alguna condición teleológica, de la carencia de unidad o proyectos, idea imaginada como el asordamiento de sus mecanismos experienciales.

Este mecanismo fenomenológico, esta *epogé* que encuentra una imagen eidetizada y ausente de la experiencia, y en la que se exhibe la "idea general" de la experiencia (o la experiencia como una idea), siempre elaborada en el "como si" de una vivencia transmitida y transmisible (paradójica, imposible), convierte estos hechos del entretenimiento en un programa interpuesto de imágenes sin experiencia posible, sin actividad aprehensiva ni fundante, sin contexto: narratividad pura, fórmula y esquema de lo circunstancial.

Hechos sensibles que son, para la mirada, para el cuerpo y el baile, para el oído, para la lectura, imágenes eidéticas, idealizaciones del relato de las circunstancias, de las que se ha perdido la promesa, es decir, de las que se ha excluido la posibilidad de su inclusión, definitiva y deliberada, en un **tiempo-ahora** de la experiencia, de la intervención y la interpretación. Imágenes eidéticas fundadas en literalidades narrativas y en actitudes miméticas, en un juego, un artefacto imaginal que anuncia y enuncia, a la vez y sin quiebres, una identidad plena y plana, un reconocimiento entablado en las puras figuras y en sus proceder, determinado por un plexo de relaciones de correspondencias inmediatas. Imágenes eidéticas que narran continuamente la experiencia que anuncian y que, en su descriptividad, suspenden. Paradoja del fenómeno en su condición de causa eficiente del mundo y de su experiencia posible, exceso de una subjetividad que se muestra en la producción desarmada y deformada de imágenes que son pura intencionalidad.

Estos hechos se presentan como "reales" en virtud de una operación mimética, de un espectro espectacular y narrativo –una imagen eidética de suspensión de la experiencia– en el que se expone la cotidianidad en su condición de "ir apareciendo". Pero que exhibe esa cotidianidad del "ir apareciendo" subsumida a la

autoridad invisible, rigurosa e inexpugnable, de un decurso lineal y unívoco, elaborado con una diégesis que respeta toda forma de continuidad, toda instancia de contigüidad. Las torciones propias de la experiencia, sus imprevisibles, sus fracturas –lo que está en este caso suspendido, lo que relampaguea fuera del paréntesis– se traslada, se trasega en un discurso figurable y figurado. Un discurso que transcribe –sin fisuras– en esquemas el deambular aparentemente azaroso, que lo convierte en estructuras ordenadas, que reproduce “lo aparecido”, el acontecimiento, codificándolo, haciéndolo carácter y modelo de legibilidad: reproducción aporética de una experiencia en mecanismos que constituyen, inevitablemente, su omisión, su anulación, su “homogeneización” eidética, productos de una idealidad sin desfallecimientos y sin resistencias, meros ejercicios de verosimilitud.

Una inmediatez eidetizada, narrada, contada en la pérdida del suceso, desde su administración espectacular; una inmediatez que, en su simulacro, posee la textura del argumento narrativo, de lo que resta en la “trascrición” de una experiencia, en la teoría. Una experiencia que se implementa en el marco de una argumentación verosímil de su significado, en la distancia inamovible de su estar como muerte; una cercanía pensada, un lugar sin destino o frontera, pura forma, mera “trascrición”.

Narraciones de operación y condición mimética, imágenes de sustitución que engranan la *epogé* (la puesta entre paréntesis, la suspensión) en las instancias de un “como si”, provocando con ello el simulacro de una experiencia individual en tanto que ésta está entregada a los cánones retóricos de las tradicionalmente llamadas “artes del espacio”³⁵: una constitución intelectual, imaginaria, irrevocablemente prescrita a la representación de las figuras perceptivas, prescrita tanto en su contextualización como en su finalidad, gracias a lo que los sistemas posibles de relaciones interpretativas se reifican, los procesos semánticos se hacen meras operaciones de recuperación y repetición, las significaciones iteran fórmulas convenidas y convencionales.

Estos hechos, artefactos imaginales elaborados para la sensibilidad son meras instancias referenciales, registros analógicos abiertos y desnudos, metáforas expuestas sin figuras ni pérdidas, por ello, no interpelan en el otro (el espectador, el sujeto de la experiencia) más que una recuperación normada, sin

35 Ver Lessing: *El Laoconte*. Madrid, Editorial Porrúa, 1993

intervención, sin donación de sentido, sin reinscripción. Tienen la textura de los recuerdos –esas figuras moribundas en las que la memoria pierde actualidad y significación– de una experiencia de lo meramente posible, inexistente como acto, sustentada en un protocolo adecuado de interposiciones formales, de narraciones semánticas y de comprensiones teóricas.

Son, entonces, imágenes desnudas, adecuadas totalmente a la narración que instruyen y que, además, las construye: a la vez, exponiéndolas y explicándolas. Son imágenes de una pura condición mediadora, imagen de la imagen, cerradas, en su exhibición absoluta, a la intervención, a la traducción, a la lectura. En ellos la decodificación se ha hipostasiado como legibilidad: produciendo la inversión del trato simbólico, y el retiro de las operaciones interpretativas. Estos hechos, estos símbolos sin sombra, tienen una cierta consistencia "ética", proceden en el marco de finalidades convenidas y autorizadas, como un proceso de clarificación de un telos que, paradójicamente, no se comporta como objeto, lugar y tendencia, como destino, sino que simplemente se instaure como fórmula y mecanismo (proceder, instancia tecnológica), como esquema y código. Estos hechos sensibles son, sin duda, de carácter político y se realizan en fórmulas estéticas que le permiten su circulación y su afirmación sin reservas: espectáculos narrativos y analógicos en los que se impone una figura, una representación, que suspende y niega la intervención reflexiva en la mostración excesiva de sus significados y estrategias, en la transparencia y la claridad con las que declaran ausente toda digresión, toda divergencia.

3. Como despistando

Tanto en los protocolos de la verdad como en los del reconocimiento los hechos elaborados para la sensibilidad, los artefactos producidos para la percepción y la experiencia, tienen, aporéticamente, la textura y la consistencia de un espectro, de un fantasma, puesto ahí, en el mundo, objetivado entre las cosas –que, además, las narra, las afirma y las explica–. En ambos casos, son imágenes transparentes, sin cuerpo ni espacio, sin lugar o quiebres; son imágenes de la inmediatez intelectual que se presentan a la manera de una "intuición" eidética reflexiva, que suprimen la resistencia del otro, la presencia del otro como distinto,

porque son puestos ahí como un lugar sin escorzos ni matices³⁶, sin espacios, sin fronteras: el lugar de las puras representaciones.

Por el contrario, en el ámbito de las artes, de los hechos que se afirman culturalmente como estéticos, como hemos visto en el ejemplo de las obras del tránsito y del cuerpo, la vocación de realismo, la relación de los hechos sensibles con las economías de la ficción se establece de acuerdo a unos protocolos radicalmente distintos: **protocolos de la pregunta, de la interrupción.**

Así, las obras se cumplen sólo a condición de que tengamos con ellas una experiencia efectiva y afectiva, en la que toda instrucción semántica proviene del cuerpo, de su interpelación: antes y después de las representaciones, de las presencias y de la visión, en el hiato que produce y constituye, inevitablemente, los desplazamientos y los recorridos, en las estructuras del siendo que son siempre pasajes, umbrales, quiebres y promesas, en la presuposición de una mirada sospechosa, en la sospecha de toda mirada.

Las obras de arte todas, en sus producciones ya hechas, en sus producciones recién elaboradas aparecen, entonces, como hechos sensibles que incorporan, asumen, se apropian, se despliegan como espacios, en el espacio, en la experiencia: sea porque su exhibición, su aparición, se hace cargo explícito de los lugares, edificios, emplazamientos (físicos o simbólicos) en los que se da, en los que se pone en escena; sea porque sus requerimientos interpretativos, de significación, implican y ponen en "lugar" siempre un conjunto -un entramado, un tejido- asistemático -contiguo, de coexistencia horizontal- de múltiples discursos artísticos, históricos, teóricos; sea porque requieren y provocan experiencias corporales que son incapaces de contenerse en las imágenes, en las que el contexto, las circunstancias, la contingencia opera como fundamento de comprensión e inteligibilización. Significación que es, en esa medida, sentido, orientación, rumbo, ruta, recorrido, que está ahí, delante, puesta para la experiencia. Las obras de arte se formulan como hechos para la sensibilidad que ocupan semántica

36. "A la percepción de cosas es inherente, además, y también esto es una necesidad esencial, una cierta inadecuación. Una cosa en principio sólo puede darse 'por un lado', y esto no quiere decir sólo incompletamente, o imperfectamente en un sentido cualquiera, sino justo lo que impone la exhibición por medio de matices o escorzos. (...) La indeterminación significa, en efecto, necesariamente la posibilidad de determinarse en un estilo rigurosamente prescrito. Anuncia posibles multiplicidades de la percepción, que pasando sin solución de continuidad una o otra, se funden en la unidad de una percepción en que la cosa, que dura también sin solución de continuidad, muestra en series siempre nuevas de matices a escorzos 'lados' asimismo nuevos (o, regresivamente, los antiguos)." Husserl, E.: *Op. cit.* p. 65

y físicamente los espacios en los que actúan, no como signos o símbolos (contenidos y continentes expresivos), sino como huellas, marcas, rastros, pistas de una experiencia interventora en el cuerpo, para el cuerpo y desde el cuerpo.

En este sentido, lo que llamamos "obra de arte", lo que calificamos discursiva y autorizadamente como "estético", no se da en la presencia, en las imágenes, en representaciones inconceptualizables, en fórmulas o estructuras simbólicas, sino que se realiza como ocupación, **lugar donde algo tiene lugar**³⁷, producción de nombres, acertijos. Cotidianidad, mundo a la mano, en el que la determinación y la diferenciación, lo que permite su comprensión y denominación como "estético" o "artístico", no se inscribe en su forma o en su presencia, sino en las formulas de significación y comprensión a las que obliga: una intervención interpretativa -intelectual- modulada en la actualización de la experiencia y supeditada al cuerpo, a sus cesuras, a sus ritmos. La obra, entonces, no es lo puesto ahí para la mirada, para la lectura, sino el ejercicio de leer, el acto corporal, situado, de estar mirando en un espacio, de intervenir un ambiente; las obras son puntos de inflexión, pistas, signatures, en las que se ordenan provisionalmente o emergen actualizadamente diversos vínculos de coexistencia -físicos, formales, semánticos- con otros discursos, con otras textualidades, vínculos a la vez táctiles e intelectuales, desde los que se ponen al descubiertos los supuestos significativos, técnicos y operativos de las economías de la ficción y de sus producciones.

Estas obras, hechos, artificios de la sospecha de la mirada -de la sospecha de la percepción- se orientan, por tanto, desde la pérdida del dominio -desde la anulación en sus condiciones de aparición- hacia un exceso de realidad que opera, simultáneamente, como materia -concreción física- y como intelección -textualidad-. Una textualidad que diluye, absorbe, en sí misma la distancia necesaria

37. "... Khora recibe, porque les da nombre, todas las determinaciones, pero ella/eso no posee ninguna de ellas como de su propiedad. Ella las posee, ella las tiene, en tanto que las recibe, pero no las posee como propiedades, ella no posee nada como de sí misma. Ella "es" nada más que la suma del proceso de lo que ha sido inscrito "en" ella, en el sujeto de ella, en su sujeto, justo en contra de su sujeto, pero ella no es el sujeto o el soporte presente de todas estas interpretaciones, aun cuando, de ninguna manera, ella es reducible a ellas. Simplemente este exceso es nada, nada que sea o sea dicho ontológicamente. Esta ausencia de soporte, que no puede ser traducida como un soporte ausente ni como una ausencia de soporte, provoca y resiste cualquier determinación binaria o dialéctica (...) si ahí hay un lugar, o, de acuerdo con nuestro idioma, un lugar dado, dar lugar aquí no es la misma cosa que hacer presente un lugar. La expresión dar lugar no se refiere a un gesto de un sujeto donador, el soporte o el origen de algo que sería dado para alguien." Derrida, J.: "Khora" en *On the Name*. Stanford, Stanford University Press, 2000. p. 79

y convenida de la mirada, de la contemplación, y que se instaura como registro, índice, trazo. Obras, hechos, que son dispositivos del mirar y no figuras de lo mirado, que son dispositivos del leer y no imágenes de la lectura, que se ubican antes y después de la representación o de la presencia, en su ceguera, en su sombra: en el sentido mismo que canta, que emerge, de su experiencia fáctica, y en el que canta y emerge una voz que afirma –y se afirma– siendo.

A la manera de huellas, impresiones, rastros, accionando el lugar donde algo tiene lugar, el hiato de toda espera, los hechos sensibles de la región de las artes diluyen la expresividad –fórmula evocativa– y lo simbólico en los actos densos y severos de la ocupación, que son, a la vez, estancia y estadía irreductible, y en los que “el estar” se exhibe en su carácter de fisura –quiebre– necesario del ser. Fotografías, videos, películas, soportes todos que tienen la consistencia del registro, documentos que poseen un índice de realidad ineluctable (presencia de una ausencia fáctica) que los remite inmediatamente a lo que no son: lo que estaba, lo que era, lo que ha sido, y que por ello poseen siempre una significación delegada en y de lo concreto que convocan (su concreto), una significación delegada que es un texto suplementario que las informa justamente por su ausencia. Instalaciones, ambientaciones, obras “in situ”, espectáculos realizados para y en los espacios públicos, artificios todos en los que la textura física y la contextura semántica de los espacios, de los lugares, se convierte en discurso, transformando los soportes y las superficies, tradicionalmente homogéneas e higiénicas, en significantes, en modos retóricos. Acciones, performances, trabajo con y en el cuerpo, con la piel, obras en las que se impone lo más propio, lo más real –la piel, la carne– como espacio brutal de expresión, como signo, como huella –cicatriz, herida– de un proceso de significación inscribe e impone una mudez aplastante.

Estos hechos artísticos, estas elaboraciones sensibles son ejercicios semánticos de espacialización, y se comportan como alegorías: como una instancia crítica de una ineluctable configuración corporal y pulsional. Hechos sensibles de complejidad horizontal, en los que la significación es delegada, y en los que se estructura el sentido en su siendo, desde la ocupación. En las “obras de arte”, en lo estético, se engrana, entonces, una lectura interventora en la operación material, física y corporal, en el suceso efectivo, circunstancial, de un recorrido. Son eficaces

estas obras porque en ellas la presencia se ha desplazado, se ha diseminado y se ha diferido hacia sus suplementos, hacia sus bordes y cantos, hacia sus inscripciones y contigüidades, hacia su circunstancialidad. Los hechos sensibles se elaboran, entonces, de acuerdo a una vocación de realismo para la que lo real se da siempre en la experiencia corporal de un espacio, en la configuración táctil de un lugar para que algo tenga lugar, a través de una activación auditiva del nombre: semántica de las "especies" que el lugar avía, hermenéutica del cuerpo.

En definitiva, como una afirmación resistente, lúcida y severa, las obras de arte, los hechos estéticos, se pueden describir, modelar, comprender como una práctica de la espacialización. La práctica de la espacialización es un proceso, un acto, una acción, en la que un hecho, un objeto, un artefacto (del mundo y en el mundo) se nos pone delante, está "ahí", urgiendo que, para que lo comprendamos y tengamos experiencia de él, lo recorramos, ingresemos a él y seamos objeto de sus propias operaciones de desalejamiento, de sus propios modos de donación de sentido. La práctica de la espacialización es la producción de un artificio, un hecho o una cosa, que no está dada para una subjetividad pura (en sus formas, fórmulas o dominio) sino que esta dada como iteración, reinscripción del mundo: es una operación de la sombra, de la vuelta de espaldas, de la subjetividad. En este sentido, el artificio se "desaleja" del mundo y no del sujeto, adquiriendo su significación por su participación en lo otro, por su resistencia: entramando y configurando su sentido y su orientación, en un sujeto —el que la textualiza— que opera como objeto, como inflexión del mundo. En este sentido, estas obras son alegóricas, cifran a la manera de un acertijo la significación del mundo, su nombre y su siendo, en unos hechos y unos objetos que —subjetivizados al extremo— curan el mundo, lo reflexionan, lo poseen y lo comprenden en estructuras horizontales, provisionales, de recorrido. La práctica de la espacialización, práctica del arte en las regiones de la economía de la ficción, formaliza lugares para que algo sea, y su contextura es informe, a saber, una en la que toda forma es instancia provisional, en la que los márgenes, los límites se absorben, se invaginan y se implican en el despliegue sin reglamentaciones de su recorrido: pura alteridad, caricia, ceguera.