

## El jardín, el pasadizo, el desierto Imágenes para pensar eso que se escribe\*

Sergio Espinosa Proa

### 1. Imagen primera. El Jardín.

*El Jardín de las Delicias* ocupa el centro de un tríptico que, según se informa, el afortunado Felipe II contaba entre sus más preciosas pertenencias. Lo flanquean dos representaciones simétricas. A la izquierda, el Paraíso Terrenal — en el instante en que Dios crea a la mujer. A la derecha, el Infierno — en una confusión que repite, de manera perversa, el abigarramiento del Jardín. No es posible percibir la riqueza y la complejidad del panel central sin esos extremos que le proporcionan su límite y su horizonte.

Es cierto: el hombre aparece representado en los tres espacios. Pero El Bosco nos enseña que sólo pertenece verdaderamente a uno de ellos.

El Paraíso no es para él. La presencia de la mujer lo salva del Cielo. En el paraíso, el hombre es una criatura pálida, yacente, mortecina. El Paraíso es Dios — y su zoológico personal. Al crear a la mujer, Dios sabe que pierde al hombre. Lo pierde de vista: gracias a la mujer, el hombre es desde entonces un (delicioso) extravío. Al darle a la mujer, el hombre, gracias a Dios, abandona el Paraíso.

Pero no cae. El Jardín es el eje del hombre, allí donde éste se sostiene en un paso de danza. Tal es su gracia. Allí donde el cuerpo —y su espíritu— se mantienen *suspendidos*. El Jardín es la Tierra — y ésta no es, en absoluto, un valle de lágrimas. El Jardín es el hogar de lo múltiple, el tejido de los cuerpos, el plano de lo sensual/sensible. Es el *carnaval* del que Dios se encuentra provechosamente, generosamente ausente.

Tampoco el Infierno es la morada de los hombres. Es la oscuridad, pero no cualquier oscuridad. Es la negrura torturada por el fuego. Es la pérdida del equilibrio.

El Jardín no es una naturaleza *antes* de la cultura. Lo humano es naturaleza, animal parlante entre animales danzantes, naturaleza en la naturaleza. Los hombres habitan las entrañas de la fruta, las aves los alimentan, los peces los acompañan, los mamíferos los transportan. Los seres no giran *en torno* del hombre; nadie ocupa el centro, todo gira en derredor de figuras que se desplazan sin cesar. Los hombres se agrupan para comer, para jugar, para descansar, para tocarse, para conversar, para asumir todas las inverosímiles e inútiles posturas que sus cuerpos les permiten.

En el Jardín hay, sin duda, construcciones humanas. Pero es evidente que no tienen ni un sentido fijo ni una función estrictamente definida. Es posible vivir dentro de una almeja, debajo de una medusa, en el interior de una bellota o de una naranja florecida. En el Jardín viven criaturas que no han aprendido a rechazar su cuerpo. Criaturas a las que no se les ha enseñado a repudiar la mezcla.

La delicia: la inocencia, la locura, el cuerpo, la fantasía.

El Paraíso es la perfecta expresión de la naturaleza soberana. Es el lugar de una monstruosidad divina, de una mixtura apetecida por Dios — y sólo por Él. En el

---

\* Texto confeccionado originalmente para el *Seminario sobre la Escritura*, Taller Literario *Brueghel*, Ciudad Delicias, Chihuahua, abril 11 y 12 de 2002. También sirvió como guía para el *Seminario de Arte III* de la 11ª generación de la MFHI, UAZ, del 26 al 30 de agosto del mismo año.

Paraíso, Dios puede hacer y deshacer —crear y expulsar— según le plazca. Es la realidad creada por capricho absoluto, el orden emanado de una potencia sin límite —y, en consecuencia, sin moral.

El Jardín es el punto de inflexión que muestra el instante de los cuerpos en equilibrio. En el Jardín de las Delicias lo absurdo es la regla, el exceso es la norma, la mezcla es la pureza. Es la fiesta, la naturaleza conjuntada, la pluralidad de los límites, la fragmentación que no siente nostalgia por el todo y por el uno. En el Jardín no hay monstruos porque todo está lado a lado. Allí hasta los desechos del hombre son (como) flores.

El Infierno es la noche, pero no cualquier noche. Es el espacio de unos hombres atormentados por su propia creación, por sus propios instrumentos, por su propia fantasía. Es la confusión, no la mezcla: hombres que han desconfiado de su cuerpo y que no se saben distinguir ya de las máquinas y de los animales. Su cuerpo ha pasado a ser esa mezcla perversa: un *objeto*. Animales-máquinas-hombres que devoran hombres para expulsarlos íntegramente, maquinamente, por el otro lado. En el Infierno los hombres se han extraviado en un marasmo de cosas que imaginaba *suyas*.

El Paraíso es el mundo de una Voluntad Absolutamente Pura. El Infierno es la —perfecta— inversión del Paraíso: allí donde los hombres han creído ser dioses. Una voluntad que ha expulsado la mezcla y que ha hecho del cuerpo un instrumento. Una voluntad que ha humanizado a los animales. El Infierno tiene un centro: no Lucifer, sino el cuerpo roto y retorcido del hombre.

El Jardín no es ninguna utopía. Es la morada de ese ingenioso y festivo animal que ninguna técnica —ninguna religión— puede del todo hacernos olvidar que es el hombre<sup>1</sup>.

## 2. Interrogación general.

*Allí, el ruido de las olas, y la agitación del agua asentando mis sentidos y ahuyentando de mi alma cualquier otra agitación la sumergían en una ensoñación deliciosa en la que me sorprendía a menudo la noche sin que me diera cuenta.*

*Jean Jacques Rousseau, Confesiones*

¿Hay *paso* —es decir: fricción, continuidad, límite, interferencia, frontera, contigüidad, transmisión, frotamiento, contacto, irritación, ruptura, cesión, reversibilidad...— entre lo universal (abstracto) y lo particular (concreto)? ¿Lo hay para un individuo, para un grupo, para una muchedumbre real o virtual? ¿Se produce necesariamente en y por el lenguaje? ¿Y en qué estrato o dimensión o momento o manifestación del mismo? ¿Es eso el lenguaje?

Filosofía o literatura; filosofía y literatura; filosofía *de* la literatura; literatura filosófica; literatura *en* la filosofía; literatura *versus* filosofía... Las combinaciones no son infinitas pero sí, en una primera apreciación, aquello que podría contenerse en cada una de ellas. Mas esta cuestión, aquí, se abre hacia otro confin: ¿*qué hay de pensamiento* en estos registros? ¿Se encuentra el pensamiento antes o después de esta separación, de esta polarización?

En este ensayo se abordará el asunto, si ello es posible, por el costado del deleite. ¿Qué es lo que resulta o tiende a resultar delicioso? La escritura, ¿pertenece por derecho propio al ámbito de los sentidos? ¿Hay, a reserva de ello, un deleite

<sup>1</sup> Fragmento redactado para acompañar la exposición de grabados de la serie *El jardín de las delicias*, de Emilio Carrasco, Galería Arroyo de la Plata, Zacatecas, noviembre de 1998.

específicamente “intelectual”? La escritura, ¿se reparte entre ambos reinos? Obviamente, esto tendría que plantearse *a fortiori* en el movimiento que impone ante lo particular-sensible una distancia y un como extrañamiento. La cuestión se decidiría, entre otras flexiones menores, en la aprobación o el rechazo de una fruición de lo abstracto.

La pregunta —que, como todas las buenas, tiene dos cuernos— se encierra o se cierra así: ¿puede lo universal ser objeto de deleite? O bien, ¿es el deleite el paso —fortuito, impredecible, informal, indeciso— que se experimenta entre lo particular y lo universal?

¿No será, a fin de cuentas, menos o más que un cuento filosófico, menos o más que un ejercicio de escritura, una simple *cuestión de gusto*?

### 3. Antes de todo adverbio. Cuestión de soñar.

“El poeta”, indicaba Jean Cocteau, “está a las órdenes de su noche”. Ahora bien, ¿insiste esa noche en otro (des)orden que no sea el de la poesía? ¿Qué significa, antes de toda fácil metáfora, la noche?

Por cederle algunos privilegios al azar, recorreremos en esta jornada, a fin de desbrozar estos interrogantes, el territorio cartografiado por Michel Foucault. No todo: recorreremos preferentemente sus comienzos, sus esbozos, sus proyectos, incluso sus márgenes y abandonos. Lo leeremos como a salto de mata y en una especie de paso de baile, quizá en un *pasapié*. Más tarde veremos si es necesario justificarlo.

Irrumpe casi en el arranque no una respuesta, sino una incómoda pregunta: ¿habría un modo no *tan* humano de pensar, de decir, de experimentar lo humano? Insinuación de una *terra incognita*. Se comenzará entonces no allí donde todo aconsejaría hacerlo. Podría comenzarse por una experiencia donde la definición práctica de lo humano se halle ausente, o al menos en un discreto y aquiescente segundo plano.

Expliquémonos. El hombre, se nos dice, instruye y aplica de antiguo, es razón. Recorte que deja fuera, o debajo, y al parecer sin suficiente derecho de apelación, a todo un continente, o a un gigantesco *iceberg*. La imagen, esta imagen, naturalmente, dista de ser gratuita. Quizá aquellos queden fuera, o debajo, porque no son, propiamente, atributos exclusivos del hombre. No son, en cualquier caso, *propiedad* de ellos. Esto, desde luego, puede concederse, pero no basta.

Conformémonos por ahora con dos nombres de esta ingente exclusión: el sueño, la locura. Dejemos la embriaguez y la inspiración para otro desvío y condición.

El sueño parece humano, pero por suspensión o recesión de los rasgos que nos humanizan. En el sueño hay un *desanudarse* de los signos, una caída o atenuación de la tensión que mantiene unido a un soporte material con su rara pero ineludible luminiscencia conceptual. Hay un aflojarse del nexo entre el cuerpo y el espíritu, entre la pulsión y la cultura, entre lo particular (el significante) y lo universal (el significado). Ni siquiera podría decirse que el sueño cumple (a su modo) un deseo: también cumple aquello que no alcanza a dibujarse en cuanto deseo; cumple lo que el deseo (por sí mismo) *no puede*.

A menos, y aquí se abre una gigantesca cesura, a menos que el deseo no tenga a sujeto alguno como su centro y su fuente, su eje y su meta final: que no lo conozca como su dueño y señor.

Precisamente de esta desposesión tendría que hablarse para empezar a despejar el suelo del que brota la escritura o la poesía, este pasaje donde, por hipótesis, lo particular no subsiste (si subsiste) como molido y atomizado por lo universal.

Pero mantengámonos un instante más en el horizonte del sueño. Éste no es un modo defecionante o inferior o supletorio de la vigilia. No es solamente, como lo veía Freud, una “rapsodia de imágenes”<sup>2</sup>. Los sueños no son la expresión deteriorada o confusa de una experiencia común, una traducción malograda de lo que se vive en plena luz de la conciencia. Son, en sí mismos, una experiencia, una experiencia en toda la extensión de la palabra. Son, de acuerdo con Foucault, que en este punto prolonga a Spinoza y a Malebranche, *la experiencia de lo imaginario*.

Lo imaginario: no *otra* realidad, sino *aquello que* la realidad no domina. Lo esencial de esta experiencia es su relación con la presencia —a la que, por un rodeo, otorga huidiza figura— y con el conocimiento —al que apunta en la inseguridad de una “media luz”—. Lo imaginario *le* apunta al saber, exactamente como se apunta al blanco con un arco o con una pistola.

Lo imaginario (podríamos darle otros nombres) designa una excedencia, una “verdad” que no puede estar bajo el dominio de los recursos —racionales, técnicos, morales— del hombre. “Lo imaginario”, observa Foucault, “signo de trascendencia; el sueño, experiencia de esta trascendencia, bajo el signo de lo imaginario”<sup>3</sup>. Un reino que no es el de la razón, un reino entero que la definición racional (es decir: moral; es decir: técnica) del hombre desgaja y mantiene bajo caución. Digamos, tomándole la palabra a Aristóteles, que el sueño es *la experiencia de lo lejano*.

La experiencia de aquello que *no está en la mano* del hombre.

El sueño es la experiencia humana de eso que no puede partirse ni repartirse ni compartirse. Inapropiable por más que en su escenificación el soñante se quede infinitamente a solas consigo mismo. Y algo más: “En lo más profundo del sueño”, escribe Foucault en obvia resonancia heideggeriana, “lo que el hombre encuentra es su muerte —muerte que en su forma más inauténtica no es sino la interrupción brutal y sangrante de la vida, pero que en su forma auténtica es el cumplimiento de su existencia—. (...) La muerte es algo muy diferente que el término de una oposición; es esa contradicción en la que la libertad, en el mundo, y contra el mundo, se cumple y se niega a la vez como destino”<sup>4</sup>. La muerte *cumple* la vida, la vida humana en su extraña e indisponible libertad.

En ese preciso sentido, la muerte es el sentido absoluto del sueño.

Ahora se ve porqué el sujeto del sueño es para el psicoanálisis —para cualesquier empresa de reducción metódica a las exigencias de la mera razón—, y como en el relato de Calvino, un sujeto demediado, un desposeído, una incomplección, un *quasi*. El sujeto del sueño, sin embargo, y esto será esencial retenerlo, *no es un “yo”*. “El sujeto del sueño, o la primera persona onírica”, explica Foucault, “es el sueño mismo, es el sueño entero. En el sueño, todo dice ‘yo’, incluso los objetos y las bestias, incluso el espacio vacío, incluso las cosas lejanas y extrañas que pueblan su fantasmagoría. El sueño es la existencia surcando un espacio desierto, rompiéndose en un caos, estallando con estrépito, atrapada, como una bestia que apenas respira, en las redes de la muerte”<sup>5</sup>.

Advirtamos que la “existencia”, en este escrito temprano de Foucault, es un término que quiere decir: lo humano *antes* de toda objetividad (y, por más que, por inercia, siga hablando del “sujeto del sueño”, anterior asimismo a toda subjetividad): “El sueño”, concluye el fenomenólogo, “se sitúa en aquel momento último en que la existencia es todavía su mundo, que dentro de un momento, a partir de la aurora del

<sup>2</sup> Michel Foucault, “Introducción” a *Le rêve et l’Existence*, de Ludwig Binswanger, incluida en *Entre filosofía y literatura*, Paidós, Barcelona, 1999, tr. de Miguel Morey, p. 81

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 84

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 95

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 101

despertar, ya no será”<sup>6</sup>. Ese momento es, evidentemente, un *antes del tiempo* y un *antes del espacio*: del tiempo y el espacio que pertenecen a lo real. Ese momento en el que la existencia es el mundo, y no el sujeto enfrentado a un orden de objetividad, cuyo nexos se llama, justamente, *razón*.

Una consideración fenomenológica del sueño —en gran medida distinta, según vemos, del tratamiento psicoanalítico— permite a Michel Foucault afirmar el carácter originario o tautegórico de semejante experiencia. El sueño ni es una alegoría ni está compuesto o articulado por imágenes primordiales, por “arquetipos” o “Ideas” preexistentes e independientes de él. Al contrario: lo imaginario es producto, consecuencia de la experiencia onírica. “El sueño”, dice el psiquiatra-filósofo que ya se intuiría sólo escritor, “no es una modalidad de la imaginación; es su condición primera de posibilidad”<sup>7</sup>. El sueño se encuentra en el umbral de lo imaginario, pero será preciso insistir: lo imaginario no es una mera duplicación de lo real, o su residuo, o el fruto de su deterioro y retirada. No es un “fantasma” sobrepuesto o inyectado al mundo de las cosas, ni un velo antepuesto a su desnudez. Lo imaginario es un “existenciario”, un régimen autónomo en el que la existencia en cuanto tal tiene lugar.

Esta noción, según es fácil advertir, posee una radicalidad y una consistencia que remiten sin disimulo al pensamiento y a la experiencia estética del romanticismo.

Quedémonos por ahora con que lo peculiar de esto reside en la subordinación y desposesión del “yo”. “Incluso en la imaginación”, dice Foucault, “o más bien: sobre todo con la imaginación, no me obedezco a mí mismo, no soy mi propio amo, por la sencilla razón de que soy víctima de mí mismo. (...) Imaginar no es pues tanto una conducta que concierne al otro y lo encara cuanto una semipresencia sobre un fondo esencial de ausencia”<sup>8</sup>. ¿Experiencia originaria o condición de posibilidad de toda experiencia? Aquí el método parecería trabar el escurrir del pensamiento.

Por formularlo en clave más bien tradicional, digamos que lo imaginario es el modo de ser (humanos) bajo el cual y gracias al cual no se ha producido aún la escisión entre el yo y el mundo; no hay “objetos” puestos enfrente de un(os) sujeto(s). La ausencia a la que semejante experiencia se refiere es, justamente, la ausencia de mundo, de este mundo edificado en la separación y en la delimitación. Pero la fenomenología —al cabo, empresa ilustrada— retribuye casi de inmediato lo que esta desposesión del mundo (es decir, la repartición-polarización en sujetos y objetos) determina: el sujeto, des-sujetado, se imagina libre, se confunde con todas las cosas, de las que también sigue imaginándose propietario. Ahora bien, ¿de qué libertad estamos hablando? ¿Es la libertad *del* yo, o la libertad *respecto* del yo?

Lo cierto es, por lo pronto, que el sueño es *el país antes del mundo*. Antes del mundo *real*, y esto, para un ser humano, ya sería en verdad suficiente. Pero esta anterioridad —que, en rigor, no es ni sólo espacial ni sólo cronológica—, ¿se experimenta con espanto o con delicia?

---

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 111

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 113

#### 4. Pasaje.

*Lo que llamo la noche difiere de la oscuridad del pensamiento; la noche tiene la violencia de la luz. La noche es en sí misma la juventud y la embriaguez del pensamiento.*

*Georges Bataille, El culpable*

Cerremos, antes de esbozar una respuesta, esta primera andadura. Lo imaginario, eso que (en) el sueño (se) descubre, no es ni lo falso ni lo ilusorio. No es, aunque la palabra sea difícil, lo "irreal". Es *un modo de diálogo* con lo presente. Pero con un presente cuyo signo mayor es el escape, la huida, la inasibilidad: acaso la insignificancia misma. La imaginación es un acto, una experiencia, un modo de *hacer tiempo*, no una figura o una fijación. No se confunde con aquello que produce. Es, si queremos, una modalidad del desalojo. La experiencia, casi impensable, del *dejar ser*. Por eso la imaginación se estrella siempre con la imagen. En ella se detiene, cumplida o no, y deja de operar.

En otros términos, el poetizar desfallece en el poema. Éste es su playa terminal, su cumplimiento, seguramente, pero también su máxima amenaza (y no sólo por el íntimo estremecimiento y la ilusión casi infantil que puede suscitar en su autor o su lector).

La imaginación se sirve de la imagen, pero sólo para mostrar en ella y por ella su inadecuación, su fatiga, su traición sin fin a la presencia. Lo imaginario se apoya en la imagen, hace pie en ella, mas con el designio o el anhelo de destruirla. "El verdadero poeta", resume a este respecto Foucault, "rechaza el deseo cumplido de la imagen, porque la libertad de la imaginación se le impone como una tarea de rechazo"<sup>9</sup>. La imaginación consiste en el poder de resistir la seducción y el hechizo de la imagen.

El poeta, el escritor, rechaza el puro deleite de la imagen para abrirse sin esperanza al fuego, al abismo de su noche. De lo contrario, ¿podríamos distinguirlo del artesano, o del honesto y aplicado burgués?

#### 5. Estar loco es alcanzar la noche.

Alcanzarla, pero, por ausencia de obra, no poder salir de ella. Ni el sueño es lo que de él dice el día, ni la locura es lo que es cuando la razón pretende destilarla en su, por presunción, límpido alambique. Hay un gesto o un lugar anterior a esta partición. El gesto tiene lugar en ese territorio sin mundo que ya habíamos reconocido como el reino de lo imaginario; pero, a fin de desmarcarse de su propia locura, ¿vuelve la razón a perderse o a escapar de él? ¿No cae en él de cabeza, mirándolo como si fuera propio?

El problema hasta aquí empezado a delinarse es, evidentemente, el del infierno.

Lo importante es saber, por principio, que la verdad no es constitutiva. Terrible verdad de la verdad. La verdad es resultado de una operación previa, o de un gesto fundador que, por serlo, se hunde en el olvido o se vuelve necesariamente oscuro. Lo originario es la fractura y la distancia. A un lado, por supuesto, crecerá la verdad, y la razón; al otro, ya sabemos. Pero no es verdad: *no sabemos*.

El infierno consiste en *no poder pasar*.

Del sueño volvemos con restos, como Orfeo, ni siquiera como Orfeo. Orfeo va con su música y vuelve, sin Eurídice, pero con su música; un poco más triste, un poco

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 117

más profunda, un poco más música. Nosotros vamos al sueño o a la locura y de ellos volvemos un poco más tristes pero también, fatalmente, un poco menos sabios. Creemos que podemos saberlo todo del sueño o de la locura. Creemos que la razón es ese alambique y ese anaquel en el que todo puede ser destilado y clasificado. Creemos que destilar y clasificar son lo mismo que conocer. Creemos, en fin, que conocer es la clave para abrirlo todo.

Pero hemos empezado a descubrir —o a conceder— que hay otro modo de dialogar con la presencia. Un modo otro del pensar. Un modo ciertamente borroso, matinal, confuso, fugitivo, silencioso, crepuscular. Y hemos empezado asimismo a sospechar que ese otro modo no es precisamente otro reino, sino *lo anterior* a todo reino. Lo anterior a toda adjudicación de realidad. No otro tiempo y otro lenguaje: el antes de toda historia y el antes de todo verbo. ¿Podría hacerse la historia de este límite del que se desprende y disemina toda partición y todo decir? Y, de ser posible, ¿con vistas a qué?

No se nos escapará lo esencial: el pensamiento de este *antes*, de este límite, es el rasgo que define en propiedad a lo trágico. Lo trágico es el pensamiento del límite, pero, por paradoja, lo trágico de Occidente es *el olvido de su dimensión trágica*. Occidente apuesta por el conocimiento, es decir, por el dominio que posibilita un orden de positivities, un *statu quo* que no por nombrarse así dejará en algún momento de moverse y proyectarse. Occidente es el apelativo de una suerte, el nombre propio de esa singular y a su modo feliz apuesta por la técnica y por la dialéctica.

Y bueno, toda cultura tiene un antes. Un antes que no es, naturalmente, la naturaleza.

Ese antes es la noche, a la que accede, casi sin saberlo, el que sueña, y, casi a pesar de sí mismo, el poeta. La misma noche que el loco ya no puede (¿o no quiere?) abandonar.

Lo imaginario puede ahora ser llamado *la palabra sin lenguaje*. Un lenguaje, o, mejor, una palabra, donde no hay ni sujeto ni objeto, ni emisor ni receptor, ni hablante ni interlocutor. Un lenguaje articulado desde la soledad y para la soledad. La “raíz calcinada del sentido”, ese ruido de fondo, ese murmullo de sombríos insectos, esa monotonía continua, dice Foucault<sup>10</sup>. El desierto. Allí donde nacen (muertas, o para la muerte) todas las preguntas.

¿Es posible conocer el espacio de esta anterioridad a todo saber? ¿Es *conocimiento* el nexa que nos mantendría en su proximidad, atentos a su propio disimulo y a su propia retracción?

Pues no. Es precisamente por pretender hacer de ello *un objeto de saber* que Occidente permanece en esta especie de infancia crecida o de eterna adolescencia. Un poder que —por falta o por exceso— siempre anda rondando a la estupidez. Pero no poder conocerlo, no poder disponer de él, ¿lo despoja de su íntima legitimidad? ¿Lo torna innecesario, lo confina *con toda razón* al olvido y a la indigencia? No tanto. Lo circunscribe al ámbito de lo que ahora podemos comenzar a llamar *la escritura*.

## 6. Imagen segunda. El desierto.

¿Qué significa crear sino calcinar, deformar, tachar, esconder, pulverizar, encentar la forma pura?

Una forma que, como todo el mundo sabe, jamás se encuentra. Quizá el desierto sirva entre otras tantas cosas para ayudarnos a comprender que la pureza de la forma sólo es un señuelo para habitar en la mezcla de la materia — para habituarse

<sup>10</sup> Michel Foucault, “Prefacio” a *Folie et Dérison. Histoire de la folie à l’âge classique*, Plon, Paris, 1961. Reproducido en *Entre filosofía y literatura...* o. c., p. 125 y ss.

a serlo. En una escultura como la estela de Hammurabi, lo humano es una lanzadera en el telar del tiempo y una escritura que ninguna mirada experta descifra. En la idea, un trozo de papel roído por el viento y marcado por la voluntad —demasiado humana— de memoria. El retablo en su ausencia y en su idevoción. El testimonio no apunta a otra cosa más que a sí mismo: a su insensata pero también irreversible aparición. La idea: su soporte. De la religión, su resto, su estética contraída, su luz y su desierto, su lluvia de cenizas.

El pintor, física o metafísicamente oriundo de las tierras (semi)áridas, testifica el lento paso de la idea al soporte pero en un sentido interrumpido y como revertido. No se trata de llevar imágenes a la superficie tensada, tersada y terciada por la mano; no es tampoco una domesticación del mundo por virtud de la paciencia o de una súbita, desvelada iluminación. La apuesta consiste —inocente perfidia— en dejar que el soporte (material: materno) tome él mismo la rienda y la palabra. Y ello significa que el sentido de la obra está en la lejanía, la distancia y la pérdida de todo sentido ideal (y lineal). ¿Cuál es el anverso y cuál el reverso, cuál el fondo y cuál la figura? La máscara de la noche, ¿será el día? El rostro, ¿es el torso? Los huecos, ¿están sobrepuestos? La sombra es el nuncio, el anuncio de la (palabra) luz.

La idea consistente en no plasmar: mejor inventar el receptáculo y dejar que su propia sensibilidad suscite y delimite sus escenarios. Percibimos entonces formas que se aproximan sin convicción y sin complejos al circo de los signos. Todo aparece —y se oculta— en la soledad de ese palimpsesto que es el hombre: lanzadera en el telar, pero también cincel y halcón en el yunque, interrogación en espiral. Milagros expectantes que forman primeras filas. Péndulos, sexos de mujer adivinados entre las almendras.

La plata en la tinta, la tinta en la historia, la historia en lo que la plata y la tinta dejan —marcando ritmos en el fluir del tiempo— imaginar entre sus fibras y sus ranuras. Allí yace y flota y presencia una figura de factura casi infantil que podía pedir, o, mejor, presidir la suspensión de la gravedad, del tiempo, de la rotación del mundo y de sus trabajos. La rosa en la blancura, la blancura recordada por un simple atisbo y teñida por un solo pétalo de la rosa.

Trémulo, inseguro erotismo del polvo y del papel en la tierra del pudor, la insolación y la lejanía. A cada paso en la luz, una vuelta al siempre desierto<sup>11</sup>.

## 7. Algo menos que una palabra.

¿El espanto o la delicia? ¿El cielo o el infierno? ¿El jardín o el desierto? Aquella palabra sin lenguaje, aquel murmullo sin propietario ni destino definido, ¿no designa —casi poéticamente, casi con una imagen— esto que reconocemos con la palabra *cuerpo*? Territorio antes del mundo, tiempo que sería el juego puro del ascenso y la caída, el cuerpo —el plano de lo sensual/sensible— es el lugar abierto en el que se anudan y bifurcan los placeres y los dolores del mundo. Lugar abierto, lugar expuesto, lugar a la intemperie, lugar arrojado al aire libre. Superficie enrollada y desplegada del suplicio y la exaltación.

La escritura no remonta la pendiente del cuerpo y lo lleva al éter para hacerlo transparente en su afán de contacto.

Menos crípticamente: en la escritura el cuerpo no es capaz de encontrar su vector comunicativo, ni podría reducirse o ajustarse sólo a él. No cabe en ella, y por eso la escritura adopta una como animalidad. Es una imposibilidad, un lenguaje que

<sup>11</sup> Fragmento redactado para acompañar la serie *La vuelta al desierto*, de Juan Manuel de la Rosa, Ayuntamiento de Villa de Cos, Zacatecas, julio de 1999.



en su espesor y en su materialidad se estorba a sí mismo. De allí su tormento, de allí también su fantasía y su dicha. En la escritura, la sed de universalidad del cuerpo — así esta nos sea particularmente inconcebible— es un fracaso cumplido. Conciérne o presta oídos al lado de la lengua que se precipita sin cesar en el silencio, o en el mar, o en la noche. El lado que *no franquea* ese umbral: que lo afirma. En ella no se trata de decir o de significar algo, sino de decir de tal modo que todo lo que habla (y significa) encuentre la ocasión de callar. De *dar lugar*.

Y algo más, de capital importancia: esta deserción o introversión de la lengua por medio de la lengua ocurre por lo común a espaldas de la voluntad —y de la conciencia— del hablante. A espaldas, incluso, de su tema, o de su método.

La obra nunca podría ser la obra de un loco (si hay obra no hay locura, establece Foucault). El loco no sale de sí — y, al menos desde una mirada exterior, poco importa que ese interior sea un jardín florido o un árido desierto, el día o la noche o un crepúsculo eterno. No obstante, toda obra termina remitiéndose, en línea recta o por senderos enmarañados, a la locura. La locura, o el erotismo, o el sueño, o lo místico, da igual. Son palabras que dicen a su modo lo que resulta impracticable decir. Dicen, tortuosas o diáfanas, que es ineludible —y mágico, por lo inabordable— el silencio. Dicen que todo decir está indeciblemente próximo al delirio.

Dicen que todo decir es hijo de la transgresión.

Lo que el lenguaje transgrede y traiciona es esta opulencia indigente, esta arbitrariedad, esta especie de impertinencia, esta in-significatividad que es un cuerpo. El cuerpo es el mal: lo intransmisible. Por ende, lo inconfesable. Imaginemos a un hombre o, peor aún, a una mujer, en el atrio: Padre, me acuso de tener un cuerpo. Pero observemos con atención: el pecado no es el cuerpo, sino lo que hacemos de él, con él, por medio de él, a pesar de él, gracias a él. El pecado es la escisión que me permite, que nos permite declarar: *tengo* un cuerpo (y hacer cosas buenas o malas con él). Perversa no es entonces la corporeidad y sus deseos, sino aquello que me autoriza, que nos autoriza a darle órdenes e imponerle cursos de acción o inacción. Perverso no es lo que esa masa y ese texto o enfoliamiento sin sentido quiere, sino lo que *debe* querer, sea esto moralmente bueno, malo o indiferente.

Reabrimos entonces la cuestión del deseo. Es, según se ve, otro nombre del límite. Esta anterioridad del mundo de la que hemos hablado y hablado, así haya sido elípticamente, admite también un después. Principalmente, un *después de Dios*. Dios ha llenado de antiguo este pliegue. Ha cubierto, o invadido, el afuera del hombre como su reverso endemoniado: como la ausencia de límite. Después de Dios, o todo se hace exterioridad o todo es ya parte de una interioridad (humana). Veamos cómo.

La emergencia de la sexualidad, en tanto superficie discursiva, encuentra sus condiciones de posibilidad no después, sino en el interior del cristianismo. La importancia decisiva de la sexualidad se corresponde con la experiencia de la muerte de Dios. Esta muerte hay que entenderla bien. Ni es que ya nadie cree en Él ni esta muerte significa que Él no existe. Es algo peor, y, si se quiere, naturalmente cómico. Dios es, de principio a fin, una palabra (¡qué palabra!), y las palabras, que se sepa, se las puede llevar el viento, pero ¿morir? ¿Cómo podría morir algo que no es precisamente una cosa ni una presencia, pero que sin embargo se sostiene en su anuncio y su despedida?

La muerte de Dios es una experiencia extraña y ambivalente. Determina, con su retirada, una expansión de los límites de lo humano. Una expansión que se abre en tres direcciones: hacia el sacrificio —en una experiencia del límite—, hacia el éxtasis —en una experiencia de la presencia imposible— y hacia la comunicación —en una experiencia que entra en fulgurante, instantáneo contacto con el silencio y la noche—. Que Dios muera no equivale a hacer la experiencia de la ciencia (Dios nos libre). No quedamos “solos” en un mundo sin pliegue y sin misterio. Sin Dios, el mundo no se embarca con madura resignación o tímida nostalgia en la góndola del desencanto.

En todo caso, podríamos reconocer el encanto que hay en todo desencanto.

Teología y pornografía beben de siempre en una fuente común. La muerte de Dios y el erotismo forman parte de una misma trenza. De una misma *tenaza*, quizá sería justo añadir. ¿Reversión? Escasamente. Sólo hay erotismo —y no “sexo”— en la experiencia de la muerte de Dios. No es indispensable escandalizarse con afirmación semejante. El erotismo es *lo mismo* que se decía con la palabra “Dios”: a saber, *experiencia de los límites*. Por supuesto, Dios equivale a un tremebundo *no pasarás*. No, sin mi permiso o mi gracia. Dios significa eso que nos preguntábamos al comienzo de esta divagación: *no hay traspaso* entre lo particular y lo universal. Pasa (cuando pasa), según se cuenta, el alma; pero el alma, ¿qué tiene de particular? El alma es exactamente *aquello que en el cuerpo abandona su materialidad*, es decir, su particularidad.

Dios es, pues, una palabra, pero una palabra extraordinaria: la palabra en la que quedan anuladas —y anudadas— todas las palabras. Pero, como avisa Bataille, “no podemos añadir al lenguaje impunemente una palabra que supera todas las palabras”<sup>12</sup>. Sin esa palabra, o, más bien dicho, con su muerte, el límite ya nunca podrá ser el (lo) mismo.

No se requiere, por cierto, de una palabra que diga todo lo que las demás no pueden. Se necesita una palabra que diga, casi sin decirlo, lo que ninguna —y menos la palabra Dios— puede alcanzar. Porque, en la delicia, no se trata de iluminar la noche, ni de apropiársela. También fue Bataille quien dijo que Dios no es el límite de lo humano, sino que lo divino, para el hombre, es el límite. La experiencia del límite, que ahora ya estamos cerca de clasificar como un pleonismo. Pues, si no es del límite, y para él, ¿se daría eso que intentamos señalar con la palabra *experiencia*?

## 8. Pensar el relámpago.

*La transgresión, esa ligereza del morir inmortal.*  
Maurice Blanchot, *Le pas au de-là*

Por tanto: el “paso” de lo particular a lo universal no es otra cosa que el límite (si es que el límite es una “cosa”. Ya se habrá previsto que no). El paso es, pues, otra palabra que sale al paso para decir: transgresión. No hay “progreso” de uno al otro. Tampoco, en reciprocidad, “regreso”. Hay agresión. Hay trans-gresión. Paradójicamente, el límite sólo existe en y por el gesto que lo niega. Pero esta paradoja no es dialéctica. Es trágica, con todo lo que esta palabra —que es como una cicatriz imposible de borrar, o cuyo maquillaje termina resaltando— señala en su amplio regazo.

Porque la transgresión no destruye el límite: lo “lleva al límite de su ser”, según observa Foucault con agudeza<sup>13</sup>. La transgresión *despierta* al límite, lo pone frente a eso que excluye, lo *hace ser* en el punto en que, en tanto límite, se pierde.

No hay “paso” sin violencia. Pero ¿quién es el “sujeto” de esta violencia, quién o qué el “objeto”? ¿Quién o qué lleva la “parte activa”? ¿El límite está simplemente ahí, y la transgresión lo remueve? La formulación de Foucault no es un dechado de claridad: “¿Hacia qué se desencadena la transgresión sino hacia lo que la encadena, hacia el límite y lo que dentro de él se encuentra clausurado? ¿Contra qué dirige su fractura y a qué vacío debe la libre plenitud de su ser sino a aquello mismo que

<sup>12</sup> Georges Bataille, *Préface de “Madame Edwarda”*, Minuit, París, 1987, p. 263.

<sup>13</sup> Michel Foucault, “Préface à la transgression”, *Critique*, N° 195-196, 1963; *Entre filosofía... o. c.*, p. 167

atraviesa con su gesto violento y que se destina a tachar con el trazo que borra?”<sup>14</sup>. La cuestión, seguramente, es que aquí no se está verificando un combate entre dos fuerzas antagónicas. No es la luz diurna enfrentada a la oscuridad nocturna. El juego de la transgresión no es, nunca podría ser, “dialéctico”. Una vez más: no hay un “sujeto” plantado —activamente— delante de un —pasivo— mundo de “objetos”.

Estas polaridades son ya fruto del combate, o uno de sus restos, y no sus vistosos y originales protagonistas.

¿Combate? No nos dejemos engañar. La imagen más próxima sería, en rigor, la del rayo. El rayo, ¿lucha contra la noche, o le obliga a fulgurar en el centro de su propia negrura? Es decisivo pensar este juego al margen de sus automatismos o ramificaciones morales. No se trata de la (eterna) lucha del mal contra el bien. Es el juego —delicioso, terrestre, aéreo— que se da entre el ser limitado, finito, y lo ilimitado que es como su pista de baile, el material para todos sus plegamientos. “No hay nada negativo en la transgresión”, proclama Foucault. “Afirma el ser limitado, afirma ese ilimitado en el que salta abriéndolo por vez primera a la existencia”<sup>15</sup>. Doble afirmación del límite, nada de negación o abolición dialéctica. Se ha comprendido: el convidado de piedra de este discurso nació en Stuttgart el mismo año que nacieron Beethoven y Hölderlin<sup>16</sup>.

Una doble afirmación, es decir, una *afirmación incondicional*. Es lo que Clement Rosset, en un texto entrañable<sup>17</sup>, llama *la fuerza mayor*. Una afirmación no positiva, no transitiva: afirmación *de nada*. Estaríamos tentados a decir: cortesía, elegancia, inocencia, pureza, generosidad. Digamos también, ya encarrerados: amor. Pero son palabras lastradas, exactamente como lo son todas las palabras.

Las palabras, ¿significan por lo que son y en lo que son —en lo que *quieren decir*— sin decir a la vez que un peso que no es suyo las atrae a la tierra, es decir, las *lastra*?

La palabra tiende al firmamento de lo universal, pero *no puede llegar*. Está, también ella, hecha de tierra. Un magma expelido al azul del cielo, siempre de paso y siempre de vuelta. Y en este desgarramiento constitutivo va y viene, sin reposo, sin estación terminal. La escritura dice este resbalar incesante de la palabra. Este deslizarse en el límite, esta transgresión que impugna sin oponer nada a cambio. Que *da de sí*. Pensamiento de la finitud, alegría ante lo imposible, deleite de un retorno que no sienta sus reales en historia o en suelo alguno.

La escritura relampaguea: lejos de contradecir y de totalizar, afirma (transgrede) la finitud (el límite), casi en ruinas, casi sin aliento, como en un laberinto sin salida, con una alegría suplicante, con ligerísimos, involuntarios pasos de paloma.

## 9. Imagen tercera. El pasadizo.

Hay en ciertos rincones y escorzos del mundo una como insistencia que se demora en perder, en limpiar, en desembarazarse de sus propias huellas. La huella tiene algo de obsceno, la insistencia en quedarse es siempre un tanto vulgar. Vulgaridad de la delación. Los dedos dejan sus marcas irremediables, que se convierten en obra precisamente cuando la presencia de su perpetrador insiste y consiste en evaporarse. Una minuciosa digitación que espanta o vicia a las huellas digitales, que las reduce a

<sup>14</sup> *Ibidem*.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 168

<sup>16</sup> Por supuesto, Hegel, para quien la razón consiste exactamente en *la abolición de los límites*.

<sup>17</sup> Clément Rosset, *La force majeure. Notes sur Nietzsche*, Minuit, Paris, 1983

su insignificancia primera, eso que ningún signo designa porque su imagen está a punto de irse del cuadro o de desentenderse de la luz.

La pintura es entonces el escenario donde todos los escenarios entran en una suerte de térrea combustión. La pintura se asume como reacción de la materia contra el diseño del espectro mayor, esa cosa que sin ser una cosa mantiene juntas y dispuestas a todas las cosas; también como la casi impredecible acción de la goma de Arabia contra la tinta de China y la cerveza del País (clara y oscura: rubia, trigueña, dorada y negra). A considerar el turbio pero a su modo nítido combate de las sustancias: a ello nos invita la obra, a esa sordera rítmica. La leche, la sal, el azúcar, el rastro de un vaso. Cosas siempre a la mano, cosas cuya naturaleza consiste en ser infaltables. En ellas, como por malicia o melancolía, se muestra la resistencia de la tierra, su indiferencia ante las pulsiones morales (o estéticas). Los colores ablandados, reducidos a su expresión elemental de meras rugosidades, accidentes del paisaje, pequeños nichos desplazados. Lechos de ausencia de color y de forma. Una opacidad que al aspirar a la transparencia se hunde otra vez, y más intensamente, en el fondo sin fondo de la vida.

Formas que dicen: qué increíblemente simple soy, qué poco me importa después de todo ser eso que soy. Formas y coloraciones que dicen: pero qué difícil ser un verdadero cuerpo coloreado. Qué extraño este negocio de ser, que es siempre estar de paso.

Es, digámoslo así, la infatuación de los restos. La exacerbación de las orillas. La lucidez en el estorbo. El cuadro murmura: el centro de la vida está vacío, pero aún así es un centro. El centro de la existencia, ¿qué es sino un privado del que no queda sino aquello que del ser humano queda? A saber: una espera, un trémulo sostén, un distante atisbo de la muerte. Algo que reclama la mano tibia y atenta, la mirada despejada, la literatura que al desvanecerse sólo puede hacer marcas borrables en una tela estirada. El pincel, el solitario y renuente pincel que quiere hacer de la imaginación un espacio, su espacio de desaparición.

Este frío que simplemente da la vuelta y se descubre pasadizo.

Los lienzos están animados, pero también deslavados, sorprendidos, interrumpidos, por un diálogo (en puntos suspensivos) de Richard Long y Samuel Beckett. Es la fiesta del extremo, su frialdad, su húmeda aridez, su planicie desesperanzada. Pero el espacio de la pintura sigue murmurando: fiesta al fin. Fin de fiesta no es al cabo el fin de la fiesta, sino su inicio, la interminable y sin cesar recomenzada fiesta del fin.

No es por tanto una lógica de la ranura, ni la estrategia del pliegue; es admitir la infinita superioridad de la superficie, su densidad, su ciega y por lo mismo inefable profundidad. En ese sentido, también es una cita de Yves Tanguy, aunque la fuerza pictórica se decanta resueltamente del lado de J. D. Salinger. Pero aquí es menos el guardián en el centeno que la vigilia del centeno en la mano que sueña y que ya no necesariamente se acuerda de pertenecer a un pintor que, al escribir, esconde sus cuadros.

El pintor, en pocas, en mínimas palabras, puede ser un pintor que escribe. Lo cual no significa que represente visualmente escenarios literarios, sino que actúa bajo la premisa de que todo en la pintura, como en la escritura, remite. Un cuadro remite a otro cuadro en una regresión que nunca termina por cumplirse. No son piezas de un rompecabezas, porque el infinito no tiene modo de representarse, ni de verse, ni de imaginarse — ni mucho menos de cumplirse. La imagen habla por ello de una especie de libro que no es posible encuadernar. En los libros y en los lienzos *no cabe* el tiempo.

La pintura puede ser literaria no porque llene de signos o de historias y leyendas la superficie desnuda, sino porque parece saber y decirnos que el cometido de los signos, o su destino, es, paradójicamente, resaltar la desnudez de la materia, su

ausencia de significado, su carácter esencialmente refractario o al menos indiferente a la inscripción y a la huella. Una pintura que habla de la imposibilidad de hablar y una forma de representar que nos enseña a desconfiar de la forma, porque ésta es siempre un accidente, ése accidente que es la esencia misma de la verdad, de la imposible eternidad de cada instante.

Exactamente como el tallo de un tubérculo que se destaca clara pero inútilmente del fondo sin fondo de la vida, junto a las patas de un banco ocupado por nadie<sup>18</sup>.

## 10. Catapulta.

La asfixia de lo particular, la disipación de lo universal. Lo ínfimo, lo máximo. Asfixias, disipaciones simétricas. La interrogación no da señas de retroceder, menos aun de disolverse. Por el contrario; sólo tenemos la impresión de haber cambiado así imperceptiblemente de lugar y de posición. ¿Nosotros? ¿La palabra? No se trata ahora, como quizá todo empujaba a hacer al principio, de oponer los términos, ni de aspirar a que uno de ellos en desmedro del otro alcanzara la totalización del ser, la totalización de la experiencia. No es cuestión de tomar partido, de contraponer(se).

En el paso, en la fricción de lo universal y lo particular hay algo como una bisagra. Oxidada, por más maldad. Puede llamársele como sea: singularidad, tránsito, obra. Escritura. El paso no es una evaporación de lo uno en lo otro, no es una asimilación. Es un rayo, un chispazo. Una suerte. Es, también, lo que en lenguas casi muertas se deletrea con la palabra inspiración. El paso es lo interminable, la afirmación sin fin.

Blanchot: "La suerte es el nombre con el que el azar te atrae a fin de que no seas consciente de la multiplicidad no calificable en la que te pierdes y sin más reglas que las que siempre lanzan de nuevo lo múltiple como juego: el juego de lo múltiple. Juego cuya apuesta, al suprimir aquello que separa a la suerte de la mala suerte, consiste en volver a lanzar incesantemente la pluralidad. Jugar, entonces, es jugar *contra* la suerte y la mala suerte —la lógica binaria...— *a favor* de la pluralidad del juego. Pero, ¿jugar? Sí, jugar, incluso aunque no puedas. Jugar es desear, desear sin deseo y, ya, desear jugar"<sup>19</sup>.

<sup>18</sup> Fragmento de acompañamiento de la exposición *Obra reciente*, de Tarcisio Pereyra, Museo Francisco Goitia, Zacatecas, agosto de 2000.

<sup>19</sup> M. Blanchot, *Le pas au de-là*, Gallimard, París, 1973. Tr, cast. de Cristina de Peretti, *El paso (no) más allá*, Paidós, Barcelona, 1994, pp. 58-59