

Historia de la Mirada

Eduardo Del Estal

Historia de la Mirada

Prólogo de Rafael Spregelburg

ATUEL



Colección Historia y Teoría del Teatro
Dirigida por Jorge Dubatti

Diseño de tapa: [estudio dos] comunicación visual
Diseño y composición: [estudio dos] comunicación visual
Corrección:
Ilustraciones: Archivo Eduardo Del Estal
Edición al cuidado de Jorge Dubatti

© ATUEL, 2010
Pichincha 1901 4° "A"
(C1249ABO) Ciudad Autónoma de Buenos Aires
ARGENTINA
Tel/Fax: 4305-1141
www.editorialatuel.com.ar

Hecho el depósito que marca la ley 11.723

IMPRESO EN ARGENTINA
PRINTED IN ARGENTINA

PRÓLOGO

Inventando a Del Estal

Rafael Spregelburd

Señores lectores,

Es poco lo que puedo hacer para introducirlos en la insólita experiencia de la lectura de Eduardo del Estal. Es cierto que acepté con terco orgullo este encargo enormemente amistoso, pero un tiempo después, al medir la masa, peso y densidad específica de este volumen de pensamientos recogidos, me pareció que lo más digno era retirarme sutilmente hacia el costado para dejarlo pasar y torearlo con una finta elegantísima.

Porque este libro es para mí un temible tren descarrilado que ha partido hace ya un tiempo, y que por algún motivo no ha llegado aún a pasar por aquí.

Hoy el libro llega a la cita. Y yo hago, ya lo ven, la pirueta: lo dejo pasar mientras observo estos vagones de carga, prolijamente reordenados más de cien veces, reciclados como contendedores de usos múltiples, generosos de mercancías y

sustancias, pero en definitiva, contundentes como lo que son: vagones de carga de un tren en el que –más de una vez- me aventuro a viajar de polizonte, colgado de sus manubrios y pescantes, aferrado a una o dos ideas salientes lo suficientemente pronunciadas como para poder sostenerme un tiempo equis en la velocidad de ese viaje en el que – ignorante, cegado de vértigo- percibo cada vez por vez primera alguna idea fugaz que me subyuga.

Así que, ¿cuál puede ser la utilidad de introducirlos a un libro que es para mí tanto un enigma insoluble como una obsesión no abandonable? No soy filósofo, ni pretendo estar a la altura de poder juzgar las ideas que aquí se esgrimen; no soy semiólogo, ni pretendo siquiera entender qué hacen los semiólogos en un mundo que tiende a devenir un puro signo. Ni siquiera soy formalmente un escritor, como para considerar al menos esta obra de ensayo como lo que podría ser: una ficción sólida y consistente. Este tren descarriado de pensamiento, si no llega a funcionar en todas sus pretensiones filosóficas (por ejemplo, deducir el plan geométrico de Dios, desenmascarar el misterio de la muerte, aclarar las operaciones matemáticas que ocurren en el infinito) al menos, se los aseguro, funciona muy bien como ficción. O eso puedo decir yo, que -ni filósofo, ni semiólogo, ni escritor- soy apenas dramaturgo. Resulta que este libro, que aparentemente de teatro no dice una palabra, me ha enseñado en esos viajes fugaces, peligrosos, colgado del pescante, casi todo lo que me interesaba saber de mi propio trabajo. Si es que podemos acordar cuál es, en realidad, mi propio trabajo: la creación del mundo. De mundos. La duplicación simbólica de lo que *es*. Para tratar de entender que lo que *es*, bien podría estar siendo de otra manera.

Por otra parte, podría intentar presentar este libro de manera locuaz, *simplificando* su contenido en dos párrafos o en tres. Creo que puedo hacerlo, y de hecho ahora lo haré, ya que luego de mil y una relecturas me considero casi un editor agazapado, una ardilla roedora capaz de titular algún apartado

o de aportar un resumen escolar para la solapa. Pero son todos movimientos inútiles, actitudes de diseño, que, lo aclaro, poco pueden con (o contra) la complejidad y el grosor de este material. Tal como pasa en la dramaturgia, no es posible aquí simplificar lo que es complejo. ¿Qué sentido tendría?

¿Qué es lo que le ocurre en verdad a Hamlet? ¿Qué es lo que hace correr a Don Juan? ¿Por qué el destino de Edipo? ¿Qué pasaría si Goetz incendia finalmente la ciudad de Worms? ¿A santo de qué la tristeza eterna de Tío Vania? Hamlet, Don Juan, Edipo, Goetz, Vania son oscuros engranajes de un mundo de complejidades, y no hay leyes newtonianas ni reduccionismo alguno que pueda desmontar lo complejo de esas ficciones para analizarlo sobre la mesa en partes más pequeñas sin que sucumba el todo, esa fuerza absoluta e implacable que se intuye detrás, ese objeto fabuloso que Del Estal llamará, durante este viaje que les propongo, «Sentido». Este libro, falsamente presentado en vagones, o capítulos, es un mundo complejo, un cuerpo vital: se puede intentar entrar por cualquiera de sus puertas, si la primera o la segunda fallaran. Lo cual no significa que alguna de estas puertas (o la versión simplificada y dulce que permite el acceso a un nodo complejo y más amargón) sea necesariamente el mejor acceso posible. Y yo, como ya he dicho, viajo de colado, entro y salgo por donde encuentro mi grieta.

Estos ensayos reagrupados como ejércitos secretos, son para mí, alternativa y oscilatoriamente, un manual de consulta permanente, una morfología del mundo y una construcción poética muy fractal: autosimilar en distintas escalas, y a la vez pletórica de detalles infinitos. Son ensayos generosos en movilidad: lo que creo entender sobre un concepto, intento luego trasladarlo cómodamente al próximo. Así he leído cada vez este material, desordenando sus puertas de ingreso para, en su movilidad absoluta, encontrar las claves técnicas que vengo a buscar aquí cada vez que me pregunto por el «Sentido» de las cosas.

Vaya la siguiente simplificación como espejismo, a ver si sirve de algo: como Del Estal es pintor, su pensamiento ha

seguido naturalmente un camino análogo al del ojo, su órgano favorito. Me atrevo a afirmar que Del Estal deja entrever que el pensamiento -algo a lo que sólo tenemos acceso a través de tercerizadores chantajistas (los signos)- bien podría prescindir para sus funciones (la comprensión, la emoción, la creación, la intuición) de las categorías tradicionales de la lógica, y en cambio operar de acuerdo a su vecino cercano, el ojo. Pensamos la realidad de manera análoga a cómo «vemos» la realidad. Y a su vez, «vemos» de la manera más parecida posible a lo que ya «sabemos». Por eso ver obras de arte requiere de otras formas de ver, que este libro busca explorar.

Si esto de que el cerebro reacciona como el ojo es más o menos cierto, se aplican entonces a la construcción de las categorías mentales (donde incluso está atrapado el yo) leyes parecidas a las dictaminadas por las teorías psicológicas de la Gestalt, como la Ley de Cierre (veo más fácilmente una figura cerrada -por ejemplo, un cuadrado- que una abierta -por ejemplo, dos pares de líneas paralelas; ¡prefiero ver un cuadrado!), la Ley de Agrupamiento (veo más cómodamente grupos de objetos parecidos que cúmulos de objetos individuales con diferencias pequeñas entre sí; *prefiero* ver una «raza» antes que un grupo de individuos parecidos pero totalmente diferentes), etc. Es probable que la más importante de estas leyes sea la Ley de Figura y Fondo, según la cual para «ver» una figura debo decidir «no ver» el fondo sobre la que se recorta. En esta primera categorización positiva del ver, como una elección inconsciente que deja afuera una porción «no vista», afirma Del Estal, comienza el primer movimiento oscilatorio de una máquina perpetua, la famosa Máquina de Significación, tal vez el aparato más singular que verán en este libro. Para ver la Figura, debo necesariamente decidir no ver el Fondo. Para entender la Figura, debo disolver toda conceptualidad del Fondo sobre la que ésta se pliega. Del Estal ejecuta su mejor trampa poética, y llama «Significado» a la Figura (visible, significable, formal), y «Sentido» al Fondo (anicónico, insignificante, caótico). Y de allí establece una

dialéctica tremenda, pesadillesca, esa dialéctica perpetua, sin síntesis de ningún tipo, en la cual los polos opuestos (Sentido y Significado) por no poder aparecer al mismo tiempo, se suceden sólo como intermitencia.

Todas las preguntas verdaderamente interesantes (las del teatro, las del arte en general, las de la vida) están en el oscuro territorio del Sentido.

Pero sólo nos ha sido dado el Significado.

Y de nuestro uso formal de los Significados, nosotros, los que somos creadores de formas pero no podemos dejar de hablar de contenidos, podemos decidir *técnicamente* (mediante una serie de operaciones complejas que involucran la velocidad, la arbitrariedad, el azar) el destino de nuestros inasibles Sentidos.

El mundo en el que Del Estal parece haber nacido adolece de un exceso de significación. Los hombres han intentado instintivamente explicarlo todo, así como un animal intenta acercarse al fuego cuando tiene frío, o un virus intenta mutar para sobrevivir. El hombre deviene en animal de razón, por eso lo seduce tanto la catástrofe. Las máquinas racionales que ha inventado (categorías que van desde las gramáticas de las lenguas hasta los aparatos filosóficos) van segando uno tras otro los corpulentos troncos que habitaban el bosque del Sentido, y los transforman en pequeños muebles de madera, papeles de diario, escarbadiantes: pequeños significados manejables, útiles, accesibles. Pero cuando todo Sentido haya sido deforestado, cuando no quede Fondo Inmaterial Alguno sobre el que proyectar nuestros Significados, augura mesiánico Del Estal, elevando una mano al aire, será el fin del mundo.

O corrijo yo: ya no será posible el pensamiento. Que es lo mismo.

Las operaciones técnicas que se pueden deducir de esta máquina de significación son infinitas, y yo espero que a las señoras y señores lectores les sirvan tanto como a mí en mi trabajo.

En este sentido, este libro tan raro es un buen manual de uso del mundo.

La ley, el deseo, la transgresión, la muerte, el infinito, la justicia, la belleza, son sólo algunos de los temas que, vistos a la luz de esta teoría (si se me permite) pictórica, vuelven al mundo dotados de un aura fulgurante.

Para leer este libro hay que armarse de distintas formas de coraje. No es apto para cobardes. Cuando uno cree simpatizar con un razonamiento porque le parece que lo conducirá a una conclusión éticamente muy positiva (por ejemplo, que el destino del arte es la reforestación del cada vez más mormoso bosque del Sentido, frente al avance periodístico, urgente y coyuntural del Significado), Del Estal nos golpea con un adoquín en la cabeza: no. ¡El arte hace tiempo que dejó de ocuparse del Sentido, y en cambio es materia de tapicería de los museos, tanto como el dinero es materia inmaterial de representación acumulativa de la misma burguesía que se da cita a ver lo bello en los museos! Cuando entonces no nos queda más que empezar a simpatizar con la atractiva idea de la muerte del arte, y en cambio visualizamos prácticas más atávicas pero más exactas, como las que ocurren en las edades históricas donde el signo es ídolo y objeto religioso, o en aquéllas donde el signo es mera virtualidad «visuátil», vuelve a asestarnos un duro golpe: no. El arte, a mitad de camino en ese pasaje histórico de pérdida de materialidad que va desde el ídolo sólido de piedra hasta el fenómeno gaseoso del blogger, vuelve una y otra vez, cuando menos se lo espera, líquidamente, a reciclarse con uno (la sustancia falsa pero trascendente del ícono religioso) y con otro (la intrascendente y fascinante actividad del puro ojo sin conciencia), para seguir dando muestras de vida en un mundo que se pliega sobre sí mismo una y mil veces, como en el efecto panadero, que desordena todo y que sin embargo construye otras formas de orden, reminiscencias del orden original perdido y evocado, referido; ilusiones de estabilidad que operan sobre la vida real de las conciencias.

Yo no sé qué haría sin este libro. Hasta ahora, este libro

sólo existía en hojas sueltas, manuscritos con errores de Exageradas Mayúsculas, resúmenes inexactos proporcionados con cuentagotas por el propio autor, deformaciones explicativas (aparecidas en internet) de conferencias varias desgrabadas de citas a inciertos borradores, títulos fantasmas, poesía de fragmentos. Pero ahora aparece este libro, y yo descanso un poco. Me seco el sudor y me enorgullezco de haber contribuido aunque sea mínimamente a que esta audacia de la Editorial Atuel termine por arrojar este libro a los mares de lectores del mundo. Mis ocasionales alumnos de dramaturgia, a los que una y otra vez intento introducir en las Poéticas del Sentido, o en las Edades de la Mirada, o en la Contundencia del Azar, o en aquello tan relevante según lo cual «La Realidad es la resistencia de las cosas a lo que se dice de ellas», ya no necesitarán de mis flacas y agobiantes explicaciones. Acá está, directo de fábrica, esta primera aparición ordenada, organizada, de Eduardo Del Estal. Sé que queda fuera de este libro una cantidad de material escandalosa, cuya publicación –especulo– será considerada urgente. No olvidemos que el Sentido retrocede, y que ese fin del mundo bien podría estar a la vuelta de la esquina.

Así lo han sentido todos los trágicos. Así los griegos. Así el Renacimiento.

Es muy inusual que un filósofo (¿o debo decir un pintor, o debo decir un poeta?) contemporáneo coquetee con tal elegancia formal con el espíritu trágico. De Beckett a esta parte –al menos en el campo teatral, que es el que mejor se ha encargado de representar en situaciones las ideas que el hombre tiene de su propia finitud– estaba más o menos aclarado que el hombre ya no era trágico, sino ridículo. Pero frente al avance desbocado de tanta generalizada ironía (la madre meretriz del cinismo), el agridulce espíritu normativo de Del Estal, trágico pero inestable, poético pero preciso, pictórico pero anicónico, duramente lógico pero increíblemente emocional, es de una novedad inusitada, extemporánea. Una filosofía de alta temperatura para lectores o curiosos de

cualquier laya, una morfología para trabajadores de las artes visuales, un diccionario espumoso para los traductores de cualquier lengua, una astronomía de la Tierra para el caso que nos visiten selenitas, una biología para comprender la organicidad de todo lo que –estando vivo- se comporta de muchas maneras distintas a la vez.

De todo cuanto ocurre en esta ficción que les he presentado, yo entiendo poco y nada. Así es que he hecho lo que puedo, apenas devolviendo favores impagables: cuando ni yo mismo sabía qué decir sobre mis propias obras, Del Estal me ha escrito, en silencio y generoso, los mejores prólogos que un escritor podría soñar. Tal vez sea por esto que sostengo terco y orgulloso –ya lo he dicho- que es posible que este libro funcione para otros como funciona emocionalmente para mí: como una cábala agnóstica de consulta permanente. Recuerdo una anécdota un poco vergonzosa. Parece que cuando comencé a hablarle a Jorge Dubatti, mi editor, con tanto entusiasmo de los textos de Del Estal que iba descubriendo de a poco, y cuando empecé a volcar incluso sobre los oídos de sus propios alumnos de la universidad algo de esta lava ardiente que me quemaba entre las manos, él, que siempre me escuchaba con atenta paciencia, terminó por confesar que creía que Del Estal no existía, que me lo había inventado yo, que nunca contestaba el teléfono. Que esos prólogos a mis obras también eran míos. Y que Del Estal era –en un caso extraño de extrapolación metafísica- mi mejor creación literaria.

Ya me gustaría a mí.

Tengo muchísimas pruebas que demuestran lo contrario, tengo testigos, tengo miles de coartadas. Hay pruebas fisicolegales de toda laya (hay una muy sencilla, como es el hecho de que estoy casado con su propia hija, lo cual demuestra transversalmente que no puedo ser yo, ya que es legalmente imposible y silogísticamente aberrante que yo sea mi propio suegro) pero sobre todo hay una prueba que es evidente y estilística: la escritura de Del Estal es sencillamente grandiosa, y yo apenas balbuceo el castellano; su poesía, que también es

mucha (a veces cuesta sonsacarle si un texto equis será un ensayo o un poema) es deslumbrante, genial y atiborrada.

Así que no hay chance: yo no inventé a Del Estal, ni podría haberlo hecho.

Apenas he probado la gloria nada desdeñable de prologarle, aquí, esta obra.

Hay muchas, muchas posibilidades de que estos textos tan intrincados, tan divertidos, además de guardar una milimétrica relación consigo mismos, describan el mundo y sus relaciones en su totalidad más profunda.

Porque la explicación que es verdaderamente poética no es bella. Tampoco es clara. No es útil. Tampoco es completamente decorativa. No es cómoda. Pero tampoco es tan difícil de cargar.

La explicación poética es, en otras palabras, demoledoramente verdadera.

Karlsruhe, diciembre de 2009

A Gloria

HISTORIA DE LA MIRADA

Introducción

Ver y Mirar

La especificidad de lo humano no queda determinada exclusivamente por la posesión de un lenguaje. Existe otro elemento que identifica al hombre: *la Mirada*.

La singularidad del Hombre reside tanto en la propiedad de un lenguaje articulado como en la posesión de una Mirada, anterior a la constitución del lenguaje.

La facultad animal de ver es netamente pasiva, refleja todo aquello que se ubica en su campo de visión. Cuando la vista de un animal resulta atraída por algún elemento particular, su atención se concentra en el foco de esa atracción inmediata.

Sin embargo esta acción no genera una Mirada.

Para que emerja una Mirada, el acto de ver debe estar precedido por una intención seguida del gesto de enfocar los ojos en algo con el propósito de ver solamente eso.

Ningún animal ejecuta esta conducta que implica *una interrupción del campo visual*.

La mirada es una operación compleja que combina la voluntad y la acción de poner la vista en relación excluyente con

un determinado objeto cuyo interés precede subjetivamente a su visión.

El diccionario distingue ambas actividades definiendo *ver* como la acción de “*percibir por los ojos los objetos mediante la acción de la luz*”, y *mirar* como la función de “*aplicar la vista a un objeto*”, es decir, un acto pasivo y otro activo. Esta diferenciación mínima no alcanza a trazar las fronteras entre dos campos fenomenológicos drásticamente diversos.

La definición no da cuenta de la trascendental construcción que constituye la Mirada, ni destaca la singularidad que supone, en el campo de la fenomenología de la visión, la sensación de advertir *que algo impide ver aquello que se quiere mirar*.

El gesto original y originante que supone colocar algo ante los ojos para someterlo a la inspección de la vista suscita un desplazamiento de la naturaleza de la visión que, dejando de ser un órgano de supervivencia, deviene en un agente de conocimiento.

Este gesto, inseparable de la mirada, que ubica un objeto ante los ojos, precede necesariamente a la escritura que constituye un fenómeno emergente y subsidiario de este acto. Antes que se inscribiera un lenguaje visible sobre una superficie, es decir, antes de que se procediera a objetivar los procesos reflexivos, se produjo *la conversión de la vista en mirada*, un proceso que supone la delimitación de una región del campo visual susceptible de constituirse en localización de los signos que expresan el pensamiento.

La escritura surge para prolongar la mirada más allá de la propia mirada, hacia una región distinta a la que puede ofrecer la intención mimética de la imagen.

Es decir, que la escritura, al quebrar la superficie reflectante de lo real pone ante la vista los mecanismos del pensamiento, homologando *la función de ver a la de pensar*.

En cuanto la experiencia humana advierte que la visión permite discriminar la realidad mediante la mirada, procede a convertir en signos expresivos aquellos elementos de la realidad capturados y asimilados por esa *discriminación del ver* que instrumenta la mirada.

Por esta razón, los lenguajes presentan una primera fase iconográfica, en la que se construye ópticamente una realidad visual paralela y manipulable.

De hecho, la civilización occidental no renuncia a la homologación entre la imagen y el pensamiento hasta una fase tardía de su desarrollo. Concretamente hasta que, a principios del siglo XVII, Kepler, en su disputa con Robert Fludd, establece la diferenciación entre imágenes poéticas e imágenes didáctico-ilustrativas que instaura las bases del entendimiento posterior de las imágenes, corroborado por la filosofía cartesiana.

La teoría de la visión de Descartes como fundamento de la teoría del conocimiento, supone la imposición de la observación como método para alcanzar el saber de las cosas. A Descartes le preocupa alcanzar un tipo de acto de observación que supere las limitaciones y las distorsiones introducidas por los sentidos. Advierte que: “*la visión capta únicamente la mecánica de las cosas, la verdadera visión es la que se produce en el intelecto*”.

La Ley del Mirar

La *Mirada* implica una interdicción del *Ver*, aquello que siendo visible no puede ser mirado porque ocasiona la muerte, como el mito de la Medusa cuya mirada convertía a los hombres en piedra, o la parábola de la mujer de Lot que por mirar se transformaba en estatua de sal. Todos los dispositivos de saber se fundan en una prohibición original que establece *aquello que no se debe mirar en lo visible*.

Ningún Orden ha impedido *ver* pero todos han prohibido trayectorias del *mirar*.

Detrás de todo sistema perspectivo se esconde la Ley del Poder.

La perspectiva es la formulación geométrica de la Ley de la Mirada impuesta al Ver.

Como Ley de la Mirada, la perspectiva constituye un dispositivo geométrico- político que impone un modo de entender la *espacialidad* y someterla.

Dentro de esta construcción proyectiva existe un elemento que es representado y aludido, pero que nunca es mimetizado: *el punto de vista*.

En Orden de la perspectiva, que emula la forma que la mirada genéricamente humana imprime al espacio, es capital determinar la posición del individuo, porque su ubicación es aquello que lo constituye propiamente como sujeto.

La Mirada es puntual, implica una localización espacial que precede y origina la localización gramatical del Yo en el lenguaje. Esta residencia de un Yo en el punto de vista no es sólo un elemento de una maquinaria óptica sino, también, la localización de ese Yo en un espacio jurídico como sujeto culpable de la trasgresión y sujeto del castigo. Ambos aspectos son manifestaciones de un único impulso de dominación espacial ya se trate de dominar un espacio perceptual o un espacio político.

El Teatro Óptico

Los Modelos Ópticos de Pensamiento

En la cultura Occidental, el término “*Teatro*” está fuertemente ligado al régimen de las Imágenes.

Hasta los comienzos de la Modernidad los discursos científicos se constituían y legitimaban en tanto representaciones visuales y todo saber era el resultado subsidiario de una determinada visibilidad. Los tratados de anatomía, astronomía, geografía o cartografía llevaban el título canónico de *Theatrum* ligado a un tópico específico, *Theatrum Anatomicum*, *Theatrum Coeli*, *Theatrum Orbis Terris*, etc...

Si bien existe una pertinencia etimológica que conduce la elección del término *Teatro* para designar todo discurso de visual ya que, en griego, *Theatron* significa “*lugar para ver*” y su raíz, *Thea*, designa a la visión misma, su elección posee un

Sentido mucho más profundo que supera el nivel instrumental del léxico.

Denominar Teatro a un conjunto de Imágenes señala un régimen de representación, es decir, una Mirada, y *la Mirada implica una dramaturgia*.

El Teatro de la Mirada pone en escena el drama del Pensamiento.

Las cláusulas de representación establecen una determinada organización perceptual e inteligible del espacio que media entre el sujeto y el Mundo que deviene en Modelo del Pensamiento.

El Teatro de la Mirada constituye el Modelo de representación según el cual el Pensamiento se representa a sí mismo.

En consecuencia, la estructura topológica del *teatro griego* fue el primer modelo analógico del espacio mental de Occidente; el segundo lo configura la *cámara oscura*; ambos delimitan el espacio conceptual donde, a partir del Renacimiento, comienza a consolidarse la idea de sujeto.

En tanto que en el teatro griego, tomando como ejemplo el de Epidauros, el espectador contempla en comunidad una representación cercada por los espectadores, en la cámara oscura de Athanasius Kircher el espectáculo se ha privatizado; un espectador individualizado y solitario observa de forma más distanciada, pero con un mayor grado de focalización.

El teatro griego formaliza una relación que parte de la mezcla indiscriminada del espectáculo y su público, cuando los coros se mezclan con el mismo y convierten en óptico lo que era, estructuralmente, acústico.

En su recinto, el espectáculo es único para todos, aunque cada espectador conserva una relación individual con el mismo a través del mecanismo de identificación que delimitó Aristóteles.

Esta identificación es el equivalente psicológico de la mirada que suprime, en la mente, la distancia física que se percibe en el espacio físico.

A su vez, el pasaje de lo acústico a lo óptico implica un proceso de racionalización, estructurado a través de la mirada, es

decir, el resultado del ejercicio de una visión potenciada por el proceso de identificación con el héroe y su tragedia.

En este proceso, la irracionalidad dionisiaca se transforma en una organización apolínea donde lo irracional se desplaza hacia lo subjetivo. El caos desaparece de la realidad, en la que se lo había experimentado como vivencia comunitaria, y queda reducido a un movimiento pasional comprimido dentro de una difusa subjetividad privada.

Por su parte, la cámara oscura materializó un modelo analógico de la mente racionalista donde se impone la presencia de un ojo interno capaz de observar la imagen del mundo reflejada en su propio interior oscuro.

Cuando un espectador contempla las figuras en una cámara oscura, no hace otra cosa que contemplar sus propios procesos mentales de recepción de las imágenes del mundo en su cerebro.

La escisión primaria entre sujeto y objeto, iniciada en el teatro griego, se consolida plenamente en la cámara oscura, a pesar de que todo el proceso se realiza en el interior de un dispositivo que aísla tanto al sujeto como al objeto de todo acontecer exterior. En tanto la consolidación de esta cesura exige una conexión racional del sujeto con el objeto que sustituya la relación empática de la dramaturgia aristotélica, la institución de la mirada pasa a operar la relación vinculante entre ambos términos. El modelo lógico de la cámara oscura fundamenta la distinción entre la *mirada* artística y la *visión* científica. La primera, impulsada por las emociones, la segunda, regida por la razón.

De esta forma desaparece el juego de tensiones dialécticas entre identificación y distanciamiento, entre mirada y visión, que se polarizaban conflictivamente en el interior del primer modelo mental que la dramaturgia aristotélica no alcanza a resolver.

A principios del siglo XX, estas tensiones reprimidas emergen imperativamente llevando a Brecht a intentar resolverlas desde la perspectiva de una dramaturgia no aristotélica.

En la dramaturgia de Brecht el efecto de “distanciamiento” (*Verfremdungseffekt*) resulta simétrico a la identificación aristotélica,

por lo tanto, lejos de constituir un nuevo modelo mental, vuelve a instalar los presupuestos del modelo cartesiano en decadencia.

De la crisis irresuelta del segundo modelo mental surge un tercer modelo proveniente de la tecnología informática.

Hacia 1950, Douglas Engelbart decide conectar un monitor de televisión a una computadora que, hasta ese momento, no eran otra cosa que una especie de “cajas negras” de funcionamiento lineal que procesaban el intervalo lógico entre el *input* y el *output*.

En principio, el monitor permite *ver* el funcionamiento abstracto que media entre los dos polos del proceso informático, pero esta visión no podía configurarse según los términos de la perspectiva geométrica de Brunelleschi.

Si bien el monitor se inscribe en la genealogía de la representación renacentista que, por la proyección geométrica de los cuerpos en el plano convierte a la superficie de la tela en una “ventana” neutra que permite ver el mundo renunciando a su propia condición de objeto visible, la superficie de la pantalla no puede homologarse a una ventana porque no se abre a ningún mundo visible sino a la dimensión inextensa de la numeración binaria, que se resiste a toda visibilidad.

Fatalmente, esta imposibilidad de *ver* impone inmediatamente una necesidad de *mirar* que sólo es posible si previamente *se ha construido una mirada*.

De este proceso constructivo surge un tercer modelo mental: *la interfaz*.

El concepto de interfaz, entendido como el espacio instrumental que comunica al sujeto con la computadora, evoluciona hasta asumir los aspectos cognitivos y emocionales de la experiencia subjetiva del usuario.

Este tercer modelo conlleva una determinación ontológica tan imperativa como la del teatro griego y la cámara oscura, comparte con ellos una misma relación genérica: los tres constituyen modelos de la mente y cada uno configura el imaginario de una determinada epistemología.

Pero resulta crucial señalar la mutación que supone la interfaz respecto a los modelos anteriores quebrando la continuidad de

una dramaturgia cuya prolongada operatividad le otorgaba el carácter de principio ontológico.

Los sistemas computarizados poseen una naturaleza teatral y la tecnología interactiva, como el drama, ofrece un espacio de representación para realidades racionales en las que determinados agentes ejecutan acciones con cualidades cognitivas, emocionales y productivas, o sea, que la interacción entre el ser humano y la computadora es capaz de crear realidades artificiales en las que el potencial de acción resulta incrementado cognitivamente, emocional y estéticamente.

Concretamente, la interfaz es un espacio virtual en el que se superponen las operaciones del equipo electrónico y las de su usuario. La computadora posee una naturaleza teatral, el monitor es un espacio donde operan los dispositivos aristotélicos de la identificación dado que lo que acontece en la dimensión de la interfaz es representado por metáforas visuales que pertenecen al discurso emocional y subjetivo del Arte.

Pero este régimen de representación no se orienta a la contemplación pasiva del ver sino que reclama la actuación de una mirada.

Por lo tanto, paralelamente a la comunión empática que se produce a través de la observación pasiva de lo espectacular del juego metafórico, la interfaz genera una distancia, un "teatro de operaciones" donde la mirada del sujeto usuario puede actuar en el núcleo informático de la máquina.

Esta dinámica de equivalencias que compone la interfaz convierte la pasividad de la identificación en una función activa que participa en la culminación catártica.

De este modo la catarsis deja de ser un acontecimiento emotivo incontrolable para el espectador, y se convierte en la representación de continua metamorfosis dirigida por la mirada del usuario, con lo cual el proceso de identificación permanece siempre inconcluso generando un crecimiento constante e ilimitado de la tensión dramática.

Se trata de un juego dialéctico entre objetividad y subjetividad que ya se encontraba en los fundamentos de la estética

cinematográfica, pero que adquiere una operatividad definitiva en el espacio de la dramaturgia virtual.

En la interfaz intersectan dos mundos antagónicos y dos dramaturgias: las operaciones matemáticas se transforman en procesos estéticos y los procesos estéticos en operaciones matemáticas.

La interfaz se revela como un dispositivo capaz de conjugar distintos regímenes representativos: el del arte y el de la ciencia, es decir, lo sensible y lo racional, en cuya escisión arraigan los fundamentos ontológicos y el imaginario de la cultura Occidental. En este sentido la interfaz se caracteriza como una herramienta capaz de articular, no sólo un funcionamiento práctico, sino también un imaginario altamente complejo.

La interfaz procede a objetivar, definitivamente, la mirada y todos sus dispositivos.

Instala un espacio escénico totalmente ajeno a la dramaturgia aristotélica.

En el Teatro de la Interfaz, la figura del espectador deviene en el objeto de sus propias operaciones, en tanto que, como usuario, se construye constantemente a sí mismo.

Sus acciones determinan el Mundo en que esas acciones son posibles y operativas.

Este proceso ya había sido intuido por Walter Benjamin cuando exploró el surrealismo como la última instancia del pensamiento europeo que configura "*un ámbito de imágenes que ya no se pueden medir contemplativamente*".

Pero esta instancia, que Benjamin juzgaba terminal, constituía el umbral de una dimensión futura de lo visible.

La interfaz se revela como un Modelo que integra tendencias que, consideradas contrapuestas, se manifiestan como convergentes.

No es pertinente aquí analizar críticamente las contradicciones sociales y políticas que, al igual que los anteriores, conlleva este Modelo mental. Los procesos operativos de cualquier modelo deben entenderse, primordialmente, como sintomáticas.

Sin embargo cabe destacar que las relaciones sociales contemporáneas adoptan las configuraciones propias de la interfaz, lo cual legitima su validez como Modelo.

Así se advierte el surgimiento de un nuevo agente económico: el trabajador capitalista, síntesis individualista entre el socialismo y el capitalismo, que implica la inédita interiorización del conflicto de clase donde no existe un tercero como agente explotador. Esta síntesis perversa, que funciona siguiendo las formulaciones que impone la interfaz, señala que la realidad ha perdido toda la sencillez que la cámara oscura pretendía establecer.

La interfaz instala relaciones altamente complejas y difíciles de formalizar.

En otros momentos históricos, por ejemplo, bajo el imperio de la mirada unidimensional de la Ilustración, la nitidez del modelo operaba como fundamento del mismo y de lo modelado: el trabajo de la metáfora desaparecía tras el óptimo funcionamiento de una de sus operaciones, destinada, precisamente, a la ocultación. Pero una época como la nuestra que nace, con Nietzsche, en el ámbito de la sospecha, no puede permitirse eludir la duda sobre sus propias construcciones, aunque tampoco pueda, como hubiera querido Adorno, simplemente demonizarlas.

Si las estructuras del teatro griego y de la cámara oscura eran capaces de representar una nítida imagen ejemplar de determinado funcionamiento mental, (que era también una configuración social), tal claridad resulta imposible en la interfaz donde toda visualidad es difuminada por el continuo cambio de posiciones de los elementos que la configuran. Precisamente, la visualidad borrosa es la característica más propia de un pensamiento que ha dejado de articular su lógica según las normas de la mecánica de los cuerpos sólidos para ser arrastrado a la indeterminación compleja y turbulenta del *flujo electrónico*. Un medio donde toda identidad es dinámica y transitoria y la Lógica de lo necesario se diluye en el cálculo de lo probable.

Con la interfaz adviene una nueva epistemología de la mirada que supera, mediante una operatividad inmediata, el foco localizado en el sujeto.

El objeto situado frente a los ojos salva la distancia que los separa de ellos sin recurrir a una abstracción mental sino configurando un espacio complejo donde las estructuras ópticas se superponen con dispositivos dramáticos que tienen sus raíces en las representaciones del imaginario social.

Por lo tanto, entre el yo y el Mundo se extiende una única dimensión, una sola dimensión imaginaria continua, sin ruptura, *el espacio de la interfaz*.

Esta dimensión imaginaria corresponde a un dominio de lo visible en el que se anula la distancia entre sujeto e imagen, en tanto el sujeto mismo penetra en el espacio de la imagen y participa en él con su propio cuerpo.

En ese espacio tiene lugar el eclipse del tiempo interior y el sujeto pasa a leer su subjetividad en los objetos externos.

De la creciente simbiosis entre el ser humano y la máquina se deriva *el proceso de exteriorización de la subjetividad* que configura la construcción de la identidad en el seno de las sociedades multimediáticas.

Todo el dispositivo tecnológico de la interfaz construye una nueva subjetividad donde el sujeto resulta determinado por las cualidades del objeto, de la misma manera que la configuración del objeto es producto de los reflejos del sujeto.

Consecuentemente, en el Modelo de interfaz, toda identidad es el resultado provisorio de un proceso recursivo:

“el yo no percibe cosas, sino imágenes que, una vez registradas por el yo, se convierten en la sustancia del yo.”

1-LA RAZÓN ÓPTICA

El Espacio como Pensamiento

Para aproximarse a la esencia de la Razón es necesario establecer la naturaleza del lenguaje que expresa la racionalidad.

Establecer esta naturaleza es fijar su límite :

lo que no se puede decir no se puede pensar, lo que no se puede pensar no se puede ver.

Entender esta imposibilidad constitutiva conlleva a recorrer una genealogía: *el lenguaje proviene de una geometría que lo precede, mediante la cual se ha logrado el Poder y el dominio sobre un territorio.*

La Geometría, que inscribe la sintaxis y la lógica del lenguaje, es la configuración ordenada de lo Visible. Por lo tanto, la racionalidad de la Razón y el nombrar del lenguaje, dependen de una Óptica original de la cual proviene toda la inteligibilidad de sus estructuras.

De lo Óptico, que habita en la Luz, parte todo el sistema representante y condicionante de lo que es, de lo Mismo y de lo Otro, de lo Posible y lo Imposible.

El Ser es lo que se ve y lo visible es Sustancia.

Aunque siempre impensado y jamás enunciado, lo Óptico es el fundamento excluyente de la Razón que identifica lo inteligible con lo evidente. El logos es lumínico antes que verbal, por lo tanto, lo que permite pensar no es pensable del mismo modo que la Luz ilumina y hace visible permaneciendo ella misma invisible.

De allí proviene no sólo la evidencia de lo verdadero sino lo constitutivo *del pensar como reflexión.*

Lo visible y la Sustancia requieren un espacio y en la geometría de ese espacio se inscribe el lenguaje y razona el pensamiento. Se nombra y se piensa según las determinaciones de ese espacio.

Toda la Razón Occidental habita en un espacio "euclidiano" donde el elemento fundamental es *la superficie*, el plano sobre

el que van a inscribirse los demás elementos: el punto, la línea, las figuras y sus equivalentes, los signos, los conceptos y los enunciados.

En la superficie tienen lugar las analogías entre la línea, el discurso y la escritura o la identidad de los perímetros con los términos de los conceptos. La línea, siendo borde individualiza las figuras y las figuras, en su inclusión, determinan la extensión y consistencia de cada idea.

Lo constitutivo del plano o la línea es la yuxtaposición o sucesión de puntos y *el punto* resulta el elemento sustantivo de la Sustancia, su elemento monádico irreductible.

Por lo tanto, sólo existe Sustancia puntual. Lo que carece de puntos, lo que está vacío, no es otra cosa que Nada y como Nada no se puede decir ni pensar.

La permanencia de este logos óptico y su operatividad discursiva se sustenta en la complejidad de las derivaciones lógicas que permite su código.

El espacio óptico que da lugar al decir y al pensar no es indiferenciado, se encuentra estructurado por figuras elementales, y esta estructura no es neutra, posee un tipo de movimiento que se expresa lógicamente, es decir, se mueve en dirección a un Sentido.

La Geometría conlleva una lectura lógica en el tiempo. Esa lectura dice, básicamente, la Ley de su discurso.

Por otra parte, resulta significativo que los modelos contemporáneos más radicales del Cosmos, tengan por medida y límite la velocidad de la Luz.

La misma concepción que permitió la construcción de geometrías *no-euclidianas* y de figuras *trans-ópticas* fue incapaz de alterar la configuración del espacio sintáctico del lenguaje y la relación entre nombrar, pensar y Ser que permanecieron ligados por una misma esencia óptica.

Esto revela que, más allá del modelo de espacio, existe una afección inseparable y constitutiva entre el lenguaje y *la distancia.*

La Metáfora Óptica

En el fondo de la caverna platónica, el saber es el saber de las sombras proyectadas.

La sombra de los cuerpos sólidos genera signos, conceptos y todas las representaciones. La intercepción de la luz por un cuerpo opaco es el algoritmo de significación.

En el nivel más bajo de la escala del saber, sobre el plano del muro, la luz dibuja como sombra, la representación del cuerpo que la intercepta.

De esta proyección nace el primer conocimiento que, en ausencia de un sujeto, surge de un objeto: el “gnomón”, el reloj solar, donde el tiempo se determina y define como borde común de la sombra y la luz. El “gnomón” comprende, juzga, mide y refiere.

No es una herramienta, es la primera máquina de saber, el primer conocimiento automático que une lo material a lo lógico. El gnomón, al medir proyectivamente al espacio, mide el tiempo

En el reloj solar, Tales de Mileto, funda una nueva mimesis. Medir no será implicar en una analogía, sino relacionar. Desde ahora, lo variable enunciará lo invariable.

El saber platónico queda del lado de la luz. La praxis de Tales se instala del lado de las sombras. Abandona la mimesis por la escala, por la homotecia: las sombras cambian pero sus relaciones mutuas permanecen invariables. Desde ese momento la ciencia pensará proyectivamente. La ciencia griega no nace del flujo de un discurso, sino de la intercepción de ese flujo por los objetos.

Distintos instrumentos de intercepción generarán saberes distintos. En ese momento, el gnomón, la escuadra y el compás son las herramientas de conocimiento que construyen el mundo.

En el exterior de la caverna platónica, la sombra de los sólidos como representación es sustituida por una iconografía, por una epifanía de la diafanidad. La luz atraviesa las idealidades sin sombra. Las Ideas son transparentes, no interceptan la luz.

El tetraedro es el fuego, el sol, la forma geométrica más pura.

El conocimiento supremo es un teatro de cuerpos sin sombra.

La metáfora óptica que marca el pensamiento occidental, da por medida del saber a la pura visibilidad. El logos se manifiesta en términos de luz.

La Verdad es la Luz sin mediación ni interferencia.

El Lugar del Pensamiento

Es necesario distinguir dos ejercicios de la palabra.

Uno es ejercicio *general* y empírico de la palabra: hablar de lo visible en tanto lo dicho es visible para otros. El ejercicio empírico es hablar de algo que de una manera u otra puede ser visto.

El ejercicio *particular* y restringido de la palabra es hablar de lo que no es visible, es decir, hablar de lo que únicamente puede ser hablado. El ejercicio *particular* de la palabra surge cuando la palabra habla de eso que solo puede ser hablado.

Y aquello que únicamente puede ser hablado es la muerte.

Lo que solo puede ser hablado es algo que no puede ser hablado desde el punto de vista del uso empírico. Pero el uso *general* y empírico de la palabra es hablar de lo que también puede ser visto.

Lo que sólo puede ser hablado es lo que se hurta a todo uso *general* de la palabra, o sea, aquello que no puede ser hablado desde el lugar de la mirada.

A su vez, lo que puede ser hablado en el uso *particular* es lo que no puede ser dicho: el silencio.

Lo que sólo puede ser hablado es el límite propio de la palabra.

Todo ejercicio *particular* de una facultad aparece cuando esta facultad toma por objeto su propio límite.

El mismo esquema es válido para la visión; si hablar no es ver, en la medida en que hablar es hablar del límite de la palabra, hablar de lo que solo puede ser hablado, también existe un ejercicio *general de la visión*, ver lo que también se puede decir.

Por lo tanto, el ejercicio *particular* de la visión *es ver lo que sólo puede ser visto*.

Y ver lo que sólo puede ser visto, es ver lo que no puede ser visto desde el ejercicio empírico de la visión: *la Luz*.

La luz resulta visible cuando se refracta sobre algo; pero la luz pura es invisible, y por eso es lo que sólo puede ser visto.

En otros términos, al igual que la palabra encuentra su objeto *particular* en lo que no puede ser más que hablado, la visión encuentra su objeto *particular* en lo que sólo puede ser visto. Lo visible no habita en lo que se dice. Inversamente, lo que se dice no habita en lo que se ve.

Si bien la Imagen es el objeto de la visión, existen dos tipos de imágenes:

La primera es la imagen que se parece al objeto, la imagen por semejanza que requiere haber percibido previamente al objeto.

La segunda es la imagen sin semejanza que precede a cualquier percepción.

(El hombre es aquel creado a la imagen de Dios del que ha perdido la semejanza).

La imagen sin semejanza es más verdadera que el objeto que imagina..

Ver no es hablar. Leer no es mirar.

Hay una tradición luminosa de la verdad, un sistema óptico del saber que exige pensar bajo garantía de la luz.

Luz y oscuridad proveen todas las metáforas que hacen posible el pensamiento; desde la caverna platónica, la "*claritas*" escolástica, hasta la lógica óptica de Spinoza para quien signo o causa es la sombra de un cuerpo sobre otro. Lo luminoso asume la identidad de la verdad. Pero la Verdad de la luz es desconocimiento.

La luz que ilumina se oculta. en el iluminar: *lo que hace visible al mundo es invisible*.

Lo iluminado se presenta de un modo inmediato que no manifiesta lo que permite su presencia.

Concretamente, la luz se niega como luz.

Siendo, en sí misma, invisible , hace visible al mundo, suprimiéndose como presencia.

La claridad *es la no luz de la luz, el no ver del ver*.

Para Occidente la Luz es la Verdad, pero la naturaleza de la luz es ocultarse en su claridad, permaneciendo desconocida.

La metáfora óptica de la Verdad refracta una imagen invertida de la Verdad.

Lo verdadero de la luz es ocultado en la luz. Se ve bajo la condición de no ver a la luz misma.

La Verdad luminosa se bifurca en lo que revela y en lo que sustrae.

Lo que representa la metáfora lumínica de la Verdad es que *lo verdadero de la Verdad reside afuera de la Verdad*.

Lo verdadero de la Luz se oculta en la luz, se ve por efecto de la claridad bajo la condición de no ver la Luz.

El pensamiento óptico es visión de lo inmediato pero la presencia absoluta excluye la inmediatez. La imposibilidad es la forma de relacionarse con lo inmediato.

La pura presencia desborda todo presente, lo absolutamente próximo se invierte en ausencia. Lo inmediato de la visión no permite mediación alguna, la ausencia de separación es ausencia de relación porque no preserva la distancia y el porvenir necesarios para advenir a ella. Su tiempo es la dispersión del presente, lo incesante.

Lo absolutamente próximo es la intimidad como exterior, el objeto convertido en inclusión.

El conocimiento óptico no es saber, es pasión, pura presencia que alucina y desaparece como lo ausente y que sólo es posible reencontrarlo en un acto que preserve su ausencia y la proyecte a distancia. Esta operación es el lenguaje.

El habla es locura para la mirada, dice las cosas donde no están, señala lo que no se verá nunca. Hay habla porque ha desaparecido *lo que es* en lo que lo nombra. Hablar libera del horror de lo inmediato que solo volverá a ser proximidad al final del discurso.

Diciendo "*hablar no es ver*", se afirma, mediante una negación, dos naturalezas, la de la visión y la de lo visible.

De hecho, se ve a distancia, se ven las cosas *ahí*, donde están. Pero hay otra visibilidad que acontece cuando la distancia misma captura a la mirada: *la fascinación*.

El enunciado "*hablar no es ver*" no admite la reversión "*ver no es hablar*" porque lo dicho destruye el silencio.

Lo visible no hace más que dar *el lugar*, el *silencio*, para que advenga la palabra en su ejercicio *particular* del decir que *es hablar de eso que solo puede ser hablado, de eso que no puede ser parte del silencio*.

Existen dos figuras de lo Real: la forma de lo visible y la forma de lo enunciable.

Su diferencia es mínima, pero crucial: la distancia entre la forma de lo determinable y la forma de la determinación.

La luz es la forma de lo determinable, tanto como la palabra es la forma de la determinación. Si bien lo visible es enunciable pero lo enunciable no es necesariamente visible; para la racionalidad clásica *hablar es homologable a ver*.

Aún en el siglo XX, con la aparición del cine sonoro, la palabra constituye una dimensión de la imagen visual. Pero, en el cine, existe la posibilidad de que lo hablado no sea visto, que la palabra quede *fuera de foco*.

Y lo *desenfocado* es aquello que está más allá del campo visual.

Sin embargo, las palabras de los actores en la pantalla son palabras que hacen ver algo.

Entonces, aquí surge otra *alegoría de la Caverna*, distinta de la de Platón.

La palabra cuenta una historia que no se ve, la imagen visual hace ver lugares que no tienen nombre, es decir lugares vacíos de historia.

Se produce un cortocircuito entre la palabra que no se ve y lo visto que no tiene palabra.

Con el cine aparece la disyunción entre un acontecimiento hablado y una imagen vacía de acontecimiento. Y esta disyunción da lugar al Pensamiento.

El espacio de la disyunción entre ver y hablar es el lugar y la esencia del Pensamiento

2-DE LA PERSPECTIVA AL PUNTO DE VISTA

La perspectiva como Ley de la Mirada es un dispositivo geométrico- político que impone un modo de entender la espacialidad .

Los dispositivos de saber se fundamentan en una prohibición axiomática que establece aquello que no se debe mirar en lo visible.

Detrás de la perspectiva se esconde la Ley del Poder, ninguna dictadura ha impedido ver pero todas han prohibido mirar.

El Régimen de la Pintura

Toda representación del Mundo es de una naturaleza diferente a la del Mundo.

El uso del color como fuente lumínica constituye la naturaleza misma de la pintura. La luz de un cuadro proviene de una cualidad de la materia pigmentada.

Sin embargo, esta procedencia concreta desaparece, confundida con la luz ambiental que permite ver la obra.

Advertir esta omisión resulta crucial para comprender la esencia de toda la pintura, o sea, los elementos concretos que conforman el acto de pintar.

En la experiencia estética de contemplar un cuadro la corporeidad material de la tela es suprimida. La objetividad concreta del cuadro no es objeto de la percepción estética que se supone una percepción de *lo Trascendente*.

Las condiciones necesarias de la posibilidad del proceso son omitidos por su propia evidencia.

A modo de un sudario para embalsamar un cadáver, el lienzo se extiende sobre el bastidor, se tensa y se empasta de blanco.

Como una herida, la primera mancha es la condición de posibilidad, la condición de visibilidad de toda obra. Rota la dialéctica entre fondo y figura, el fondo deviene una presencia decisiva y significativa de la obra.

El soporte material dado como fondo es el principio y el fin de la pintura, aquello que da lugar a la representación, ocultándose.

La verdad que la pintura expresa es semejante a la “*aletheía*” griega, un desvelamiento, y lo que desvela la imagen se revela ocultando su fondo.

Por eso, la verdad original que la pintura nunca manifiesta está en el fondo.

Frente a la suciedad de la mancha, el blanco se presenta como no significativo.

La blancura significa la ausencia misma de significado, esto es, la nada.

Consecuentemente, la nada es la verdad que reside en el fondo de la pintura.

Toda pintura parte de este principio fundante que la sustenta.

La posibilidad misma de pintar depende de la omisión del fondo, del sacrificio ritual del cuerpo del soporte. Para que la obra represente el fondo debe desaparecer, su evidencia debe ser tachada.

Toda pintura es la tachadura del fondo. Borrar la existencia del fondo constituye la esencia misma del acto de pintar. El cuerpo material y blanco de la tela es la primera condición del acto de pintar que la pintura nunca manifiesta sino que, pintando, lo niega. La existencia de un fondo blanco es una condición ineludible y, por eso, la blancura original no es neutra sino fuertemente significativa.

La luz no es una sustancia sino un agente físico que permite y suscita la percepción visual. La “*cosa-cuadro*” es visible porque existe la luz.

Pero, en el acto de mirar un cuadro, está implicada “*otra luz*”, la luz propia del cuadro, la luz que el artista ha construido con pigmentos para representar la acción del agente físico que ilumina haciendo visibles las cosas y al cuadro mismo como cosa.

La luz que se percibe en la superficie del cuadro es una propiedad singular del “*objeto-cuadro*” cuya naturaleza y origen difieren del “*agente físico*” luz.

En la obra, lo lumínico de la luz depende de la materia pigmentada de una determinada intensidad luminosa con la que el pintor cubre la tela.

En la pintura, *sin materia no hay luz*.

Y esta luz es material porque proviene de las cualidades sensibles de una materia coloreada cuyo grado de saturación cromática determina una cierta intensidad lumínica.

La luminosidad de un cuadro no depende de un agente exterior, surge como resultado de las cualidades materiales de las sustancias coloreadas con las que ha operado el pintor.

La luz que “ilumina” a toda pintura es una luz construida por el artista mediante los colores de una materia pigmentada; la materia que hace posible el acto de pintar y la existencia concreta del cuadro en su condición de objeto real.

Un cuadro no es la transposición de la realidad sino una nueva realidad: *la inmanencia plástica de las formas*. La composición pictórica es la distribución de los elementos en un espacio singularizado, para construir una mirada comprensiva.

En las creaciones arcaicas, románicas y góticas, la mirada pictórica se ordena en función de un eje de simetría central.

La mirada renacentista tiende a una ordenación del espacio en función de los grupos, que conlleva una mayor individualidad de los personajes y los objetos. El Manierismo organiza el espacio de un modo irregular. El eje resulta desplazado de la centralidad y los elementos se equilibran según la tensión dinámica de una *asimetría simétrica*.

La simetría es un elemento expresivo que determina el carácter de la obra.

La composición cerrada en función de un eje central donde todos los elementos se dirigen hacia el centro teórico del cuadro (*composición centripeta*) es propia de la mirada medieval y renacentista.

La composición abierta, ordenada de acuerdo a un eje lateral o en función de un punto de fuga exterior que provoca la dispersión de los elementos respecto del centro (*composición*

centrífuga) caracteriza la mirada barroca. La composición cerrada *unifica* los elementos formales, la composición abierta *los fragmenta*.

Por otra parte, la superficie de la tela es un plano cruzado por vectores de significación; los personajes y objetos situados en las líneas rectas (verticales, horizontales o diagonales), adquieren una mayor magnitud de presencia y una potencia de sentido.

Las estructuras regulares enuncian el Orden estático de lo Eterno, las irregulares manifiestan la inestabilidad dinámica de lo histórico.

En la tradición occidental, el Orden compositivo se cifra en la *sección áurea o proporción divina*.

Este matema formulado de manera rigurosa por Luca Paccioli en su obra *La Divina Proporción*, expresa una relación armónica ya conocida en la Antigüedad y definida por Euclides como "*división de un segmento en su media y extrema razón*".

Es decir, la relación o razón entre dos segmentos es equivalente a la del segmento mayor respecto al todo.

Que se expresa: $(a/b)=(a+b)^2$.

La Divina Proporción no tiene expresión numérica racional, sino inconmensurable, dada por la raíz cuadrada $(1+\sqrt{5})/2$, cuyo resultado es 1,618... , el "*número de oro*" o *número phi*.

La proporción proviene de una intelectualización hipertrofiada que se propone convertir todo efecto cualitativo en cuantitativo, estableciendo un orden ideal de claras connotaciones neoplatónicas que permite organizar las composiciones a partir de las diferentes figuras geométricas

Otro elemento importante en la construcción de la mirada perspectiva es la situación de la *línea del horizonte*. como operador de significado en las formas.

De la diversa localización de las figuras en función de la horizontal se deriva su sentido. Todo elemento situado sobre la línea del horizonte incrementa su importancia y su poder ante el espectador.

Por lo contrario, todo objeto situado por debajo de esta línea padece una disminución. .

El horizonte medio es el modo acusativo de aquellos elementos situados en el mismo plano del espectador.

La perspectiva es la manera que hace posible la visualización del espacio pictórico, según unas leyes intuitivas o experimentales de manera racional. Su formulación a través de los tiempos es múltiple y tiene diversos condicionamientos, tanto sensoriales como conceptuales que constituyen el verosímil visual, *la mirada* de una cultura.

Para los primitivos el espacio es algo que viene dado, el cerca y el lejos se resuelven según *la ley de la frontalidad* y los elementos se yuxtaponen en la superficie sin desmentir su superficialidad.

En el mundo románico la disposición de las imágenes por yuxtaposición horizontal y vertical organiza el espacio compositivo, ocupando el personaje principal la parte alta del cuadro.

Considerando el espacio plástico como la distancia que separa al hombre de lo divino, el Gótico opera una *perspectiva teológica*, en la que los personajes tienen el tamaño que corresponde a su jerarquía: Dios Padre, Jesucristo y la Virgen asumen las magnitudes máximas que decrecen en los santos y los ángeles hasta alcanzar el valor mínimo en las representaciones humanas de los donantes.

Esta jerarquía escalar del medioevo se abandona en la cultura humanística del Renacimiento, donde el hombre se convierte en el centro y medida de todas las cosas. Sin razón para diferenciar lo terrenal de lo espiritual, la distribución del espacio se ordena en función del hombre.

De esta concepción emerge una perspectiva en la que el tamaño de los personajes y objetos se corresponde con el lugar del espacio que ocupan.

Si bien existen antecedentes de esta práctica entre los pintores de la burguesía racionalista del 1300, como Giotto y Lorenzetti, será en el siglo XV cuando se formalice y aplique la *perspectiva artificialis*, cuya base matemática y geométrica eleva el oficio pictórico de arte manual a arte liberal.

La perspectiva artificialis instala un espacio pictórico homogéneo, continuo e infinito, en el que, según Nicolás de Cusa, *cualquier punto puede tomarse como centro de una perspectiva centra-*

lizada donde la intersección de los ejes vertical y horizontal en la línea del horizonte, coinciden con el punto de fuga.

Los teóricos del primer Renacimiento formulan de manera admirable la organización del espacio en perspectiva geométrica, sistematizando rigurosamente la perspectiva lineal descubierta por Brunelleschi.

En la Europa central, los estudios teórico-prácticos no se desarrollarán hasta el siglo XVI, con el tratado de Durero. Sin embargo se encuentran soluciones espaciales surgidas de manera empírica en los pintores del siglo anterior como Jan van Eyck que consigue, a través de la óptica especular, elaborar *perspectivas curvas*, o Roger van der Weyden que, aunque geoméricamente incorrecto, consigue resultados más miméticos que los racionales de Piero della Francesca o Paolo Ucello, cuyo rigor desemboca en lo fantástico.

A fines del siglo XV y comienzos del XVI, asimilada totalmente la teoría y la praxis de la perspectiva, surgen otros factores en la organización del espacio: *la perspectiva aérea o de color y la perspectiva menguante*, superpuestas a la perspectiva lineal.

Leonardo da Vinci, en su *Tratado de la Pintura* escribe:

“La ciencia de la pintura comprende todos los colores de la superficie y las figuras de los cuerpos que con ellos se revisten, y su proximidad y lejanía, según proporción entre las diversas disminuciones y las diversas distancias. Esta ciencia es madre de la perspectiva, esto es, de la ciencia de las líneas de la visión, ciencia que se divide en tres partes; de éstas, la primera solamente comprende la construcción lineal de los cuerpos (perspectiva lineal); la segunda, la difuminación de los colores en relación a las diversas distancias (perspectiva de color) y la tercera, la pérdida de determinación de los cuerpos en relación a las diversas distancias (perspectiva menguante).”

El Modelo de Visión en la Edad Moderna

El Renacimiento introduce un modelo de visión basado fundamentalmente en una geometría óptica ideal.

Los principios matemáticos que sustentan el método perspectivo conllevan la idea de un espacio infinito, homogéneo, que se extiende en todas direcciones.

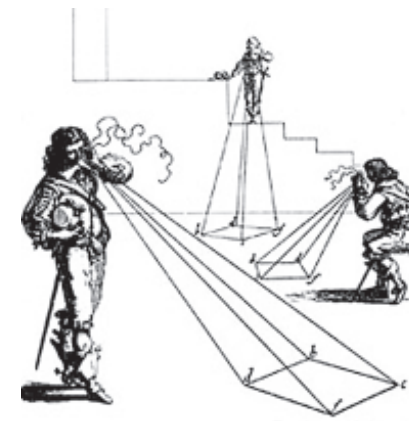
Este modelo de representación deviene en modelo absoluto de todo proceso de conocimiento.

Desde los comienzos del racionalismo, la visión se vincula al intelecto.

La cultura occidental impone drásticamente un concepto de *imagen-mirada*, una concepción de la imagen cercana a la visión biológica, es decir, natural y, por lo tanto, inocua.

Esta noción mimética de la imagen fue elaborada por una tradición artística a la que los postulados de Leone Battista Alberti vaciaron de ideología y densidad epistemológica.

Ni siquiera la irrupción violenta de las vanguardias logró romper este cordón umbilical que une los albores perspectivistas del Renacimiento italiano con la realidad virtual del siglo XXI.



La Perspectiva Barroca

Aunque “*perspectiva*” y “*punto de vista*” funcionan por lo general como sinónimos, existe un matiz entre ambas expresiones que puede ser captado considerando el espacio que media entre el Renacimiento y el Barroco en cuanto maneras distintas de representar y representarse el mundo.

Lejos de constituir una degradación o evolución del Renacimiento, el Barroco introduce nuevos supuestos espaciales; la interpretación barroca del espacio renacentista prefigura la noción moderna de sujeto .

La conciencia, en el Barroco, se entrega a la recreación de una interioridad que, en cuanto única e irrepetible exige nuevos modos de representación pero, en cuanto limitada, es incapaz de alcanzar una Imagen consistente de sí.

Si sólo hay conocimiento de lo universal no es posible conocer esta interioridad que debe ser expresada a través de herramientas como el lenguaje o la representación, destinadas a operar la unidad en lo múltiple, a introducir orden en el caos.

Por esta razón, desde el Barroco, toda tentativa de expresar esa singularidad recurre al *oxímoron*, a las paradojas, a las distorsiones y a los contrasentidos que expresan, de manera precaria, lo insuficiente del lenguaje para dar cuenta de algo que no es del orden de lo universal, del conocimiento, sino tan sólo de la íntima e incierta experiencia.

Leibniz resulta un claro exponente de lo barroco por su particular concepción de la forma que presenta la relación entre el individuo y el mundo.

Descartes, como pensador, está más próximo a la voluntad renacentista de encontrar un patrón universal mediante el cual representar la interioridad, de manera análoga a lo que la pintura renacentista hiciera con el espacio a través de la perspectiva. Contrariamente, Leibniz, revela la irreductible pluralidad de puntos de vista de los que se compone el mundo en cuanto totalidad.

Frente al sujeto de una experiencia clara y distinta como la que se describe en las *Meditaciones* cartesianas, Leibniz pre-

senta una forma de interioridad absoluta, sin puertas ni ventanas al exterior, que, no obstante, es incapaz de alcanzar la claridad y la distinción cartesianas.

Las *mónadas* entrañan siempre un punto de vista singular, único, del Mundo que es sólo un modo posible entre otros, un punto de vista determinado, una particular modulación de la percepción. La singular representación del mundo que cada *mónada* encierra no puede menos que ser confusa en tanto que es limitada.

Sin embargo, Leibniz no considera esa limitación de cada una de las partes como un defecto, sino como el modo positivo de dar cuenta de la complejidad y de la riqueza del Mundo.

Un Mundo donde se encuentran integrados *todos los puntos de vista posibles* (todas las *mónadas*), donde cada una de las partes simples que lo componen expresa una singular dimensión del mismo. Al mismo tiempo, ninguna de las singularidades monádicas, en cuanto punto de vista, posee una situación privilegiada, una perspectiva absoluta desde donde contemplar la totalidad y comprenderla.

Para Leibniz, el punto de vista Absoluto, *el de la perspectiva divina*, es la sustracción de todo punto de vista.

Su pensamiento no destierra del Mundo a la perspectiva sino que le devuelve su pertenencia divina, sólo Dios que se encuentra situado, por su ubicuidad, en todas y en cada una de las partes que integran el Mundo y en ninguna en particular, está en condiciones de darse a sí mismo una representación perfectamente clara de su creación.

Con este argumento se pone fin al delirio renacentista de una perspectiva ideal *que permite al hombre ver al Mundo tal como Dios lo ve*.

Lo propio de los sujetos no es la perspectiva sino *el punto de vista*, una situación determinada que, aunque cambiante es siempre relativa. Los hombres no son portadores de una comprensión única y universal sino de miradas singulares y parciales sobre una composición cuya figura completa apenas alcanzan a imaginar de forma confusa.

Sin embargo, cada mónada es, según Leibniz “*un espejo viviente del universo*”, porque a pesar de la parcialidad de la imagen que refleja, cada punto de vista entraña una singular expresión de la totalidad. No sólo el Mundo está compuesto de distintos elementos sino que también las múltiples representaciones posibles de él lo constituyen en cuanto totalidad. Dios se dice de múltiples maneras, y en cada una de las mónadas hay una de las posibles miradas que de Sí mismo se da.

Únicamente la reunión de todas las miradas posibles, de todos los puntos de vista, puede dar lugar a una comprensión clara y distinta del mundo.

Para señalar a Leibniz como precursor de un sistema de pensamiento que aún hoy resulta vigente basta mencionar la noción de T. Adorno que concibe al Sentido como *constelación*, o la idea de W. Benjamin sobre *el fragmento como vestigio a partir del cual reconstruir la imagen de la totalidad*.

La distancia que media entre *perspectiva* y *punto de vista* define a la pintura barroca.

Para comprender la naturaleza de esta diferencia es suficiente observar la ruptura que se opera al pasar de la figuración, dependiente del imperativo mimético, a la representación comprometida en un cuadro como *Las Meninas* de Velázquez para quien la mimesis es apenas un medio para mostrar al espectador algo que no puede ser figurado y que, propiamente, está fuera del cuadro.

Algo que está representado, aludido, pero no mimetizado.

Y eso a lo que se alude en *Las Meninas* es, precisamente, el punto de vista.

Sin embargo, más allá de la perspectiva, que emula la forma que la mirada genéricamente humana imprime al espacio, importa la singular posición del individuo, aquella que lo constituye propiamente como sujeto.

No se pretende establecer una localización común de todas las miradas mediante la creación de un patrón de perspectiva universal sino, por el contrario, señalar lo único, intransferible, y limitado de cada mirada en cuanto punto de vista.

Y el punto de vista no es una perspectiva frontal que permite captar una forma en condiciones ideales; el punto de vista es fundamentalmente barroco, una instancia a partir de la cual se capta una serie de formas, ya sea como metamorfosis: pasos de una forma a otra, o como anamorfosis: paso del caos a la forma.

En el siglo XVI la geometría del centro es sustituida por una geometría de los vértices, es decir, una geometría de los puntos de vista. En consecuencia, lo propio de la perspectiva barroca es el punto de vista abierto sobre una serie infinita de formas.

La constitución del punto de vista requiere que el Universo esté afectado de una curvatura variable, que el mundo sea elástico, que corresponda a la física de la elasticidad

El centro de la curvatura variable no es geométrico, como el centro de un círculo. Aquí la centralidad significa la localización de un punto singular, un vértice, *un vértice en función del cual se ve en tanto es algo dado a ver*.

Perspectiva Cónica y punto de Vista

Un punto de vista está siempre relacionado con la potencia de ordenar.

El vértice de un cono es un punto de vista porque tiene la potencia de ordenar las curvas de segundo grado. (*círculo, elipse, parábola, hipérbola. ..*); la cúspide del triángulo aritmético de Pascal es la potencia de ordenar las figuras en series binarias.

El punto de vista no significa que todo es relativo sino que todo es relativo a condición de que lo relativo devenga absoluto.

Si el punto de vista, definido como concavidad inclusiva, es la potencia de ordenar los fenómenos, entonces es, fundamentalmente, *la condición necesaria de surgimiento o manifestación de una verdad en las cosas*.

Por lo tanto, *lo visible está incluido en el punto de vista*.

A su vez, la inclusión es la razón de la curvatura.

Lo incluido remite a un punto de vista, está necesariamente implicado en algo que ocupa el punto de vista; *y el sujeto es lo que se sitúa en un punto de vista.*

De este modo, se pasa de la curvatura a la inherencia, a la inclusión, es decir a la idea de que un individuo, *un sujeto*, viene a ocupar el punto de vista que capta la multiplicidad infinita del Mundo. Cada sujeto es espejo del mundo.

Necesariamente, se debe entender este “espejo” como un espejo *cóncavo*.

La inherencia es una inclusión que supone la concavidad.

El Mundo está incluido en cada sujeto, la sustancia individual es espejo sobre el mundo, el sujeto refleja al Mundo, el Mundo no existe fuera de los sujetos que lo reflejan.

Dado que existen infinitos sujetos, cada sujeto percibe la multiplicidad infinita del Mundo desde un lugar determinado de lo múltiple que puede leer claramente.

Por lo tanto, cada sujeto tiene una capacidad finita de lectura. El lector absoluto de la totalidad del Mundo es Dios

El Modelo Holandés

Aunque suele tomarse a la filosofía cartesiana como referencia del modelo de visión en el racionalismo, durante los siglos XVII y XVIII coexisten distintos regímenes escópicos, que se diferencian por otras modulaciones de la perspectiva geométrica.

En el sur de Europa, donde se impone el pensamiento ilustrado, el modelo de representación imperante es el que se refleja en la filosofía de Descartes. Se caracteriza por concebir la visión a partir de un eje (el que se establece entre el ojo del observador y el punto de fuga, que representa el infinito).

Alrededor de ese eje se ordenan los distintos elementos del espacio visual. Es decir, el mundo se ordena alrededor del eje de visión del sujeto.

Este régimen se evidencia claramente en la arquitectura y el urbanismo.

El siglo de las luces elabora majestuosas perspectivas: largas avenidas o paseos que se prolongan, partiendo de un punto único hacia el horizonte. Este principio rige el diseño de los jardines, donde desde un punto elevado, un lugar privilegiado, el jardín se irradia en todas las direcciones del espacio. *Ese punto privilegiado es el que ocupa el rey, por lo tanto, el Orden óptico del espacio coincide con el Orden del poder político poseedor de una visualidad absoluta que le permite ver todo.*

Esta misma estructura centralizada se repite en el sistema de la música tonal donde la Tónica es el referente organizador central y soberano.

En la misma época surge, en los Países Bajos, una original concepción de la pintura que no jerarquiza la centralidad, y es el producto de un particular contexto político donde el poder de la monarquía se encuentra limitado por una poderosa burguesía dedicada al comercio.

La pintura holandesa del XVII se preocupa más por describir las características sensibles de los objetos que por la rígida geometrización del espacio.

De esta actitud resulta una imagen cuyo objetivo es reproducir el acto de mirar. La preocupación por traducir la mirada en la pintura lleva a los holandeses a concebir un observador que, en lugar de contemplar la escena desde afuera, está incluido en el espacio de representación. Con lo cual desaparece el punto de vista central que se localiza en cualquier posición.

Los pintores holandeses en general y Vermeer en particular, inauguraron la representación de una realidad preexistente al régimen visual centralizado.

Este puro acontecer del fenómeno óptico se manifiesta, precisamente, por la ausencia de una estructura geométrica previa en la pintura de modo que la imagen del cuadro se presenta como un fragmento de una realidad que continúa por fuera del lienzo.

Los artistas de Flandes, ajenos al espacio de la perspectiva geométrica, buscaron otro modo de representar una realidad cuya riqueza desborda el Orden de la geometría.

En contraposición a los artistas del Sur preocupados en representar una Imagen del Mundo, los holandeses, poseedores de una mentalidad mercantilista y pragmática, se dedicaron a retratar las escenas cotidianas.

Existe una diferencia esencial entre la concepción del Mundo del arte del renacentista italiano y el de los maestros holandeses.

El arte italiano es la expresión primaria de una cultura textual que proyecta en la pintura significados emblemáticos, alegóricos o filosóficos; contrariamente, el mundo del arte holandés surge de una cultura visual ligada estrechamente a la invención de la ciencia moderna.

Precisamente, fue un científico como Kepler quien consideró al ojo humano como un mecanismo productor y no meramente reproductor de imágenes. Kepler definió a la visión como representación y no mera presentación, fundamentando el modelo que logró una inédita identificación entre descubrir y hacer, entre naturaleza y arte que es propio de la concepción visual de los Países Bajos.

Los artistas del Norte prestan atención a numerosas cosas pequeñas frente a las pocas y emblemáticas de los pintores del sur.

En las pinturas holandesas se ve la luz reflejada en los objetos y no a objetos modelados por la luz propios de la escuela italiana. En el arte holandés la imagen no está geometrizada y se percibe una atención dirigida a las superficies de las cosas, sus colores y texturas.

Frente a la estructuración racional y geométrica italiana, en el Norte, la imagen no determina la posición del espectador en un punto de vista.

Peró esta singularidad no resulta de considerar artificial a la perspectiva.

Lo que está en juego no es la oposición entre transcripción de la realidad y la apariencia de las cosas, sino distintos modos de entender la representación pictórica: el contraste entre la representación considerada como una configuración

estructurante de la realidad, un espacio geométrico donde situar la mirada y la representación como la visión sensible de un ojo que no está determinado por su posición en un espacio proyectivo.

En la cultura occidental se diferencian dos modos de visión que refieren específicamente a lo sensible y a lo racional : *el ver y el conocer*.

El *ver* consiste en la mera percepción sensorial de la forma como sucede, por ejemplo, en los impresionistas; el *conocer* remite a la intelección de la cosa vista en su verdad substancial donde la visión implica un acto racional. De aquí proviene el concepto de la pintura como *cosa mental* en Leonardo, que comparten Piero della Francesca, Poussin y Cézanne.

El Uso de la Cámara Oscura en el Arte

La cámara oscura implica un nuevo concepto del arte al admitir la intervención de una tecnología en el artificio representativo de la imagen. Las lentes y las imágenes por ellas engendradas se ubican entre las imágenes del arte por constituir, en sí mismas, representaciones.

El uso cierto y generalizado de la cámara *oscura* entre los artistas se da desde mediados del siglo XVII, primero en Holanda y a continuación en Italia, para luego extenderse a Gran Bretaña y al resto de Europa.

En la edad barroca, la cámara oscura es objeto de una utilización sistemática por pintores como Caravaggio o Canaletto y, a la vez, es un modelo de la arquitectura.

La cámara oscura es el modelo de la capilla barroca, un recinto oscuro con ventanas mínimas que no permiten la visión de su afuera. Todo lo que hay por ver está adentro, *lo visible no es lo que hay que ver sino lo que hay que leer*.

La lectura es una operación del intelecto, la lectura es una percepción del espíritu, por lo tanto, lo visible barroco es siempre "*alegoría*".

Las Meninas como Anomalía

Resulta dificultoso determinar a que organización espacial corresponde *Las Meninas* de Velázquez.

En *Las Meninas* el testigo dentro del cuadro, el sujeto de la visión, no es otro que el propio artista, quien sin embargo, levanta la mirada de su lienzo para dirigirla al espectador o a la pareja Real situada delante del cuadro.

Su condición extraordinaria como representación reside en que debe verse simultáneamente como una réplica de la realidad y como una realidad misma.

Esta dualidad es efecto del punto de vista deslocalizado que Velázquez fija arbitrariamente. Todo el cuadro nace de un solo acto de visión, y las cosas deben desplazarse para ser incluidas en su campo visual. Se trata de una revolución copernicana, semejante a la que en filosofía impulsan Descartes, Hume y Leibniz.

Lo real para Descartes es el espacio, para Velázquez el vacío entre el ojo y lo distante; la masa de aire que se extiende entre la pupila y el límite de su campo visual.

La pupila del artista se constituye en centro del cosmos plástico y en torno a ella orbitan las formas de los objetos.

El aparato visual del artista se proyecta abiertamente, sin desviación ni preferencia por cosa alguna. Cuando esta visión se encuentra con un cuerpo opaco no lo convierte en objeto de la mirada sino que lo percibe como mera superficie que intercepta la visión.

Si *Las Meninas* se resiste a una sola interpretación es básicamente porque depende de dos formas contradictorias, aunque inseparables, de entender la relación del cuadro con la realidad, que mantiene al espectador en suspenso.

Aunque se trata de un cuadro nacido a partir de la fe en la representación y definido por ella; en el siglo XVII, la representación ha dejado de ser un concepto unívoco.

En esa época temprana de la evolución epistemológica, la representación tiene modalidades dispares y depende de no-

ciones diversas acerca de lo que es la medida humana.

Velázquez no elimina la paradoja de la diversidad sino que busca suturar una cinta de Moebius de manera tal que la continuidad sea la norma y no la fractura o la discontinuidad.

Antes que pintar los objetos tal como se ven, Velázquez *pinta la mirada misma*.

La obra *Las Meninas* implica una ruptura con el modelo de representación donde el artista ve un objeto o una escena desde un punto de vista, que debe ser exterior a lo visto, ya que es imposible ver el ojo con el que se mira.

También se aparta del concepto de que el artista produce en una superficie plana un objeto tal que, cuando el espectador se sitúa ante ella en el punto de vista adecuado, tendrá una experiencia visual semejante a la que el tuvo el pintor.

Por último se aparta de la tesis que afirma que toda representación pictórica tiene un punto de vista desde el cual debe ser contemplada, y que la visión del pintor debe ser "*idéntica*" a la del espectador.

Por el contrario, Velázquez, en "*Las Meninas*" elabora un modelo diferente:

1. El artista usa todos los recursos del arte pictográfico para romper el modelo del punto de vista exterior.
2. Artista y obra se confunden en su lugar y tiempo, ya que el primero está ocupando el lugar y tiempo diferente de la obra. En este sentido el artista tiene un punto de vista "imposible": está dentro de la escena mirando la escena e incluye las visiones y los relatos de los otros.

Velázquez pinta la expectación que produce su retrato y a sí mismo que lo realiza.

Pero, lo que pinta Velázquez puede ser el mismo cuadro cuya imagen devuelve un espejo situado ante ellos.

En esa escena, el espectador queda expuesto a un juego cruzado de miradas.

Dado que, en la oscura pared del fondo, un pequeño espejo refleja los rostros de los Reyes sugiere que son éstos quienes efectivamente posan para el artista y, necesariamente *se ubican en el mismo sitio en el que debiera localizarse el espectador*.

La pareja Real reflejada en el espejo representa la figura de un orden monárquico que es dueño de una Mirada Absoluta, pero allí, desde su reflejo en el espejo del fondo, no ven nada, aunque se tenga la sensación de que ven todo.

La genialidad de Velásquez reside en lograr que *esa mirada*, supuesta en una cierta presencia, *se ubique fuera de los límites del cuadro*.

Frente a esta pintura, el espectador siente vértigo.

Es un cuadro que conmueve la estabilidad de la visión; la mirada se ordena según la función de las imágenes, que implica la correspondencia, punto por punto, de dos entidades en el espacio.

Pero en *Las Meninas* el ojo mismo es imagen que refleja, es decir, el ojo es un espejo.

La mirada ya no constituye un proceso óptico, sino que es una mirada *“imaginada”* por la mirada de Otro. El espectador, en tanto Otro, no puede ser incluido dentro de un espacio en el que no hay lugar para un Otro.

La Mirada Absoluta

El espejo predica al cuadro como *“retrato de la mirada real”*. La mirada absoluta del Rey es retratada por el único que puede conocerla y poseerla, Velásquez, el pintor del rey que, como artista, es el soberano de su propia obra.

La localización del “punto de vista” del soberano no agota el planteo pictórico. En la obra de Velásquez, *la mirada Real es la Realidad de la Mirada*.

Esencialmente, existe una ausencia en el cuadro ya que no es posible ver, al mismo tiempo, a Velásquez pintando y a su obra pintada.

Esta imposibilidad proviene de la lógica misma de la representación de acuerdo a la cual el representante no puede representarse a sí mismo.

La mayor obra de la pintura barroca del siglo XVII es, básicamente, la creación genial de un espacio altamente complejo: *el espacio de la mirada misma*.

Este espacio incluye lo que acontece afuera y al otro lado del cuadro.

La imagen deja ver al pintor y a las Meninas observando a los Reyes que aparecen reflejados en un espejo ubicado al fondo. Estos elementos figurativos urden la trama lógica de un espacio óptico absoluto donde el espectador, dejando de estar afuera, queda atrapado e incluido en su interior.

En realidad, los términos atrapado e incluido son inexactos, *concretamente, el espectador resulta omitido*.

De pronto, en el análisis de la lógica de esta representación pictórica, estalla la revelación estremecedora de una situación monstruosa: *el contemplador, situado frente al cuadro es quien debería reflejarse en el espejo*.

Catastróficamente, los términos que aluden a un contemplador de la pintura pierden todo sentido, *concretamente, en “Las Meninas”, el espectador no tiene lugar, ha sido desalojado*.

3-LOS ESTADOS FÍSICOS DE LA IMAGEN

En el principio no era el Verbo, en el principio era la Imagen.

Antes que la causalidad la percepción capta la sincronidad, la conexión entre dos hechos separados en el espacio pero superpuestos en el tiempo, y esta relación sólo puede capturarse en una imagen, en un signo.

En la imagen se inscribe *la simultaneidad de lo que se ve y lo que se sabe*.

La imagen reprime la proliferación de la materia. Actualiza en un objeto ciertos objetos inciertos. Materializa la relación entre los seres visibles y las fuerzas invisibles que los dominan.

Por eso la Imagen no es bella, no es significativa, *es operativa*.

Al desorden, a la descomposición de la muerte, se le opone el Orden, la recomposición por la Imagen. La Imagen está libre

de corrupción, es una estrategia de representación que sustituye el tiempo por el espacio.

Y representar es hacer presente lo ausente.

La Circulación Simbólica

El núcleo de la Imagen es un pasaje entre lo visible y lo invisible, lo terrible y lo habitable, lo conocido y lo desconocido.

El terror ante la intemperie de los fenómenos provoca tanto una necesidad de estabilizar como una necesidad de saber, que no expresan otra cosa que una necesidad de Poder.

Cada cultura tiene un modelo propio de suspender o retardar los flujos, de relacionar lo que pasa con lo que permanece.

Por lo tanto, mirar es ordenar lo visible, una actividad esencialmente práctica.

Una Imagen no extrae su poder de sí misma sino de la comunidad que a través de ella establece un pacto de conductas, una comunidad de significaciones.

Es la encarnación de un Poder, de un Orden de correspondencias simbólicas, cósmicas y sociales. La Imagen media con lo desconocido, intercede ante lo invisible, y a la vez lo somete.

El Poder primario es el dominio de la Imagen, la visión es un proceso de captura imaginaria.

Producir imágenes es un acto político, soberano, tanto o más que acuñar moneda.

La Imagen supone una praxis, produce efectos, determina conductas, impone una conducta mimética de la sociedad respecto del símbolo.

La Imagen ocupa como presencia el lugar de una ausencia.

El nexos simbólico de una sociedad se establece según el medio de soporte donde se registran sus huellas: oral, escrita, informática ; o bien, piedra, papel, corriente eléctrica.

El *alma* de las sociedades es el *cuerpo* de sus Imágenes.

Los miembros de una comunidad se ordenan jerárquicamente según la verticalidad de una Figura y esta Figura es un modelo de Orden porque posee equivalencias estructurales con los fenómenos.

La determinación funcional de la Imagen depende de su grado de iconicidad.

Si representa fenómenos en un nivel de abstracción menor que sí misma, es Signo.

Si representa un fenómeno de nivel de abstracción mayor, la Imagen es Símbolo.

No se simboliza sin unir lo que era extraño, no se simboliza sino por lo incompleto, por lo oculto.

La Imagen nace porque en la comunidad hay una ausencia primordial que exige ser reparada.

La Imagen, como Orden y Ley, como soporte del pacto comunitario, no crea ese efecto de ausencia que es el Sentido, lo supone. De acuerdo a la lógica de esta incompletitud, en las sociedades arcaicas el camino más corto de un hombre a otro hombre pasa a través de un Dios. El Símbolo divino es un elemento de cohesión social.

Surgido del poder invisible de la muerte, sólo cobra Sentido en lo instantáneo, en lo inmóvil de su transversalidad sagrada con respecto del tiempo.

En tanto *ver* ordena el mundo, apoderarse del lugar de la Mirada es apoderarse del Sentido. El Orden, la Ley, ejercen el monopolio visual.

(Los dementes, los delincuentes, los parias, carecen de punto de vista.)

El Orden encarna la Mirada de lo Divino, y lo propio de lo Divino es la *Frontalidad*.

Nadie ve a Dios de espaldas, es un ser sin reverso, no objetivable, una subjetividad absoluta que nos interpela continuamente. La materia es infaliblemente simbólica.

Su presencia denota y recuerda que la materia misma nunca está en su sitio, ni en el lugar de su origen, ni en el lugar de su uso.

Lo simbólico es un continuo desplazamiento, una peregrinación interminable a través del espacio del Sentido.

La Imagen deshereda al objeto de su nombre, destruye toda filiación; siendo interminable, libera a las cosas de la finalidad que las aprisionaba en su origen.

Por lo tanto, el Símbolo es la multiplicación de un número infinito de sentidos por el cero de la ausencia.

Lo Visible y lo Legible

El hombre *ve* en un Mundo y *habla* en otro

La Mirada Occidental textualiza la visión. Para la racionalidad *mirar es leer*.

El acto de leer implica el ausentarse del mirar en el ver, es decir, enfocar la vista en una superficie codificada de significación.

Para el Orden de la Razón, la visión tiene por objeto todo aquello que es legible como significante. Al igual que la perspectiva, la legibilidad impone una legislación textual de la Mirada. Esta prescripción violenta brutalmente la naturaleza de la visión.

La Imagen es simbólica, pero no es semántica. Es el sueño del signo.

Aprender a leerla es aprehender su silencio.

No es verdadera ni falsa, ni contradictoria, ni imposible; no argumenta, por eso es irrefutable. No es una cosa, no es un enunciado. No dice, *hace*.

La acción de la Imagen es una operación simbólica, un enlace de opuestos, un medio de transmisión de Sentido, de Poder, de Energía.

Para que haya Imagen es necesario que haya una sociedad, y para que haya sociedad es necesario que haya Imagen.

El Sentido jamás aparece en singular. No se conjuga individuo y significado. Imaginar es expresar una identidad colectiva, una comunidad de Sentido.

La Imagen puede ser interpretada, pero no puede ser leída.

No es un sistema de doble articulación, no organiza secuencias de unidades no imaginarias discretas, enumerables y preexistentes.

La condición de la Imagen es la alteridad.

Lo Sagrado aparece cuando la Imagen se abre a algo distinto de sí misma. Su esencia está afuera de ella, consiste en estar opuesta a lo Otro.

Una Imagen cerrada ya no es Imagen, es jeroglífico, código, puro signo.

La Imagen es transversal a los discursos, al devenir. Es una figura de Orden, atraviesa por el medio toda disyunción, toda contradicción. El imperativo del lenguaje obtura lo simbólico, sustituye la mimesis sensible por un código unívoco de significante-significado. Sin embargo, el movimiento de la Imagen no es igual al de la palabra.

La palabra avanza, la Imagen retrocede hacia una situación original.

En la contemplación de la Imagen hay una regresión al instante primigenio, al atrás del Origen, que permite ver todo el Sentido de una vez.

La Imagen es la velocidad máxima, lo inmóvil del tiempo.

El que la ve no es contemporáneo del que habla; el que la ve nunca es un “yo” sino un “nosotros”.

La Imagen está siempre “adelante”, capta los flujos profundos de una comunidad antes de que éstos lleguen a ser palabra, está en el lugar de los nacimientos.

Por ser un “antes”, encarna el “después” mejor que la razón.

La columna es anterior al imperio, la estatua es anterior al héroe.

Por la Imagen, Giotto anticipa el espacio de Newton, Turner anticipa la termodinámica, el cubismo la relatividad y la desintegración del sujeto, el futurismo anticipa el fascismo, Pollock a la física estocástica, Mondrian a los códigos binarios...

La representación de todos los objetos en la materia única del óleo precede a la equivalencia del régimen monetario del mismo modo que la organización musical en un sistema tonal, precede a las monarquías absolutas.

La descentralización de la elipse barroca preanuncia la nueva “mecánica celeste”; Tintoretto refuta a Galileo antes que Kepler.

La escritura está ligada al Estado, a lo histórico. Relata, administra, organiza, explica...

La Imagen captura en la revelación.

Como ya se ha dicho, los animales ven pero no tienen mirada porque, en tanto mirar es ordenar lo visible, no es el resultado de un proceso perceptual sino ontológico.

Mirar no es sólo organizar lo visible sino determinar qué es visible.

Lo cual se fundamenta remitiendo a un Axioma Óptico de la Existencia:

El Principio de Realidad es un Principio de Visibilidad

Este principio de visibilidad es, a su vez, un principio de exclusión, en tanto determina lo que no hay que ver, lo invisible, lo imposible, lo inexistente..

De hecho, cada Modelo de Orden se da por evidente.

Sin embargo la construcción de la Mirada que permite ver el Mundo también impide verlo. Toda cultura no puede enunciar su principio de visibilidad como no puede ver aquello a lo que se ciega.

Cada época posee un “punto ciego” visual que, siendo el foco de sus percepciones, resulta invisible porque coincide con el lugar de la Mirada.

Sin embargo, este foco invisible es la potencia formadora y organizadora, el lugar de donde proviene todo Sentido.

Una cultura cesa cuando cesa su Imagen, cuando su Mundo ya no es visible.

La cultura se “eclipsa”, entra en un “cono de sombra”, se pierde en la “noche de los tiempos”.

Todas las expresiones de decadencia y muerte pertenecen al régimen metafórico de la oscuridad. En lo negro no hay nada que ver porque no hay nada que leer.

4-LAS PRÁCTICAS DE LA IMAGEN

Simbolizar supone una técnica.

Las pinturas rupestres son operadores simbólicos, como las máquinas de multiplicar son ya computadoras primarias.

La fotografía modificó al espacio, y el montaje cinematográfico al tiempo.

Cada nueva técnica crea un nuevo sujeto y una nueva estabilización y jerarquización del Mundo.

En su límite, toda religión, todo arte, toda política, es materialista porque depende de la naturaleza del soporte, del medio de sus transmisiones simbólicas.

El medio de transmisión es la variable de la invariante de la eficacia simbólica.

La Imagen tiene tres dimensiones prácticas

A- una técnica: un modo de hacer y una manera de transmisión.

B- una simbólica : la naturaleza de los términos entre los que media.

C- una política : quién determina y administra las imágenes.

Al cambiar cualquiera de los tres términos se produce una mutación en la Imagen.

Por lo tanto, cada cultura implica una determinada “práctica de la Imagen”.

La representación visual es un proceso figurante complejo cuyos elementos son interdependientes entre sí.

Por lo tanto, la Imagen constituye un “sistema formal autorregulable”.

La Ley de la Belleza y el Terror Original

Lo Bello como cualidad emergente de un sistema formal, no puede ser sino un grado máximo de Orden y estabilización.

Históricamente se sitúa el nacimiento de lo Bello en el período Neolítico, como expresión de unidad en la multiplicidad; como estabilización del devenir, y su primera perceptiva es la simetría.

De experimentar angustiosamente al Mundo como una intemperie hostil e incomprensible, deriva el primer Orden estético.

La vida sólo puede soportarse si se logran estabilizar los fenómenos fluyentes y amenazantes mediante una Forma regular y universalmente válida, una Imagen del Mundo, es decir, una constancia perceptual que permitiera, a la vez operar sobre los mismos fenómenos.

El Mundo se hace habitable por medio de la Belleza que se manifiesta en la Forma de una regularidad. La repetición de motivos idénticos en la ornamentación se traslada a una identidad de las relaciones.

Lo vital se somete a lo abstracto, la imagen al concepto.

Los primeros artistas actúan como lo que son, cazadores.

Atrapar a lo desconocido en una red de relaciones conocidas, en la Forma de una regularidad, libera del terror.

Por eso, la protoidea y el sentimiento primordial de lo Bello no se refiere a la Forma de un objeto, sino a la Forma de una relación.

La Belleza resulta de una composición perceptualmente clara e invariable.

Desde el origen, la Belleza queda determinada por procesos de simetría y equilibrio.

Simetría y equilibrio son tanto afirmaciones de una Armonía del Mundo como negaciones del terror.

La simetría asegura la ocupación de todo el campo de representación por una identidad única e invariable.

El equilibrio exige que la resultante de la sumatoria de todas las fuerzas actuantes en el campo representacional sea *cero*.

El *cero* del equilibrio funda para siempre el vínculo original, pero nunca enunciado, de la Belleza con la Nada.

La Belleza como una proporción cuantificable expresa una voluntad de dominio.

No se representa al objeto sino atrapado en un conjunto de relaciones : la composición.

A partir de allí, el concepto de belleza es concepto de medida, de Orden, de violencia a un afuera indeterminado.

Armonía, proporción, son nombres del terror.

Todo el discurso de la belleza será por siglos una obturación de lo desconocido, por la consonancia del Todo, el Orden y las partes en el equilibrio de una composición.

Por lo tanto, el primer nombre de la belleza es el equilibrio.

La transposición de la belleza como adjetivo, a su instauración como sustantivo (lo Bello) revelan su carácter de proceso, de figura de Orden. La mimesis de la imagen no es mimesis de los objetos representados sino mimesis del Orden.

La obra de Arte es realista, figurativa en tanto que participa en el espacio de las similitudes del Modelo, en la transmisión analógica, no sólo de los cuerpos , sino de las estructuras, de las funciones y de los procesos.

Pondera, hace perceptible el Orden. Es la dimensión sensible de lo posible.

La imagen no se limita a lo visible, a la Forma de las cosas, sino a la visibilidad de las relaciones que califican las cosas, las relaciones de jerarquía y de dominio.

El sometimiento de las cosas al Orden.

La composición (que captura al devenir en equilibrio), la armonía (que representa las jerarquías de dominio entre el todo y lo múltiple), se expresa arcaicamente en griego "*ta kalón*", la Belleza.

El pensamiento platónico instituye el régimen ontológico que implica la identificación entre Verdad, Bien y Belleza., tres aspectos de un mismo Orden que se pretende inmutable.

En consecuencia, *lo Bello paradigmático no es belleza, es Ley.*

En cuanto surge el concepto de que no hay belleza sin Orden, surge la pretensión de una formulación de lo Bello sus-

tentada en las matemáticas y en la geometría para purificarla de lo eventual, de lo impredecible.

La fundamentación matemática de la Armonía se desarrolla como estrategia ante el presentimiento de lo pavoroso (*el desorden-el conflicto*).

La idea de Belleza nace de la inmediatez del Caos; la estética es un dispositivo contra el horror a la dispersión.

Y la Armonía es el resultado de una violencia sensorial, de un ensañamiento físico sobre la materia física.

Ya se considere la verdad como revelación ("*aletheia*") o como correspondencia ("*homiosis*") siempre se exige el mimetismo de la imagen : la presencia del presente.

La belleza como proporción es la propagación de la analogía dominante.

La simetría, la relación 1: 1, es el principio de identidad, de immanencia, de reposo, de invariancia.

El sistema del Arte se orienta a lo constante y excluye lo variable.

La proporción implica que la Belleza depende de una determinada disposición de las partes, según relaciones matemáticas sencillas ($1/2 : 1/3 : 1/4$) que desalojan la angustia de la incertidumbre del acto perceptual.

La simetría y la euritmia, propuestas por Vitrubio, consideran como específico del Arte las Formas "normalizadas" según el discurso del Orden.

El canon de Policleto se basa en relaciones conmensurables; la medida de una parte es fracción, las partes se relacionan sólo entre sí y no a una unidad orgánica.

El canon no es un recurso técnico sino un postulado metafísico. Es la armonía, verdad y bien de todos los procesos del Modelo.

El espacio perceptual resulta tan alienado por el Orden que se encuentran las mismas proporciones armónicas simples en la Naturaleza y en los astros. Las mismas relaciones matemáticas primarias determinan, en el infinito de los sonidos, el conjunto de los sonidos de la escala musical.

El medioevo heredó el canon proporcional y el vínculo entre la belleza y el número.

San Agustín considera al número principio fundamental de la creación.

La belleza, "*pulchrum*" se compone de medida (*modus*) forma (*species*) y orden (*ordo*) expresadas por un número.

En el gótico, por transmisión pitagórica, predominan las formas pentagonales en los rosetones de las catedrales y en la heráldica.

Cinco es el número circular (*la estrella de Pitágoras*) el número iterativo que vuelve siempre sobre sí ($5 \times 5 = 25$, $25 \times 5 = 125$, $125 \times 5 = 625$, ...). La figura humana se inscribe en un pentágono rodeado por un círculo cuyo centro es el ombligo.

La escolástica determina que la Verdad se relaciona con la causa final en tanto la Belleza con la causa formal.

Pero el Medioevo enfrentó el problema de integrar el Mal a la creación divina, evitando las herejías maniqueas.

El Mal se metaboliza mediante una estética: la de la concertación.

Resolver la disonancia del Mal es encontrar el Bien con el que entra en concordancia.

La concertación es el conjunto de las relaciones ideales de causalidad, o bien la causalidad ideal es la concertación.

A principios del Renacimiento el Orden estético alcanza su máxima clausura.

Alberti define lo Bello como "*concinnitas*", aquello de lo que no se puede sacar ni agregar nada sin descomponer el conjunto.

El orden de la estética queda determinado por relaciones modulares cuantitativas, la simetría, la proporción y la euritmia.

Pero determinar un elemento como significado resulta significativo. Las estéticas de la proporción cuantificadas por un número, representan la ocupación simultánea e instantánea del espacio de representación por una Imagen.

La proporción niega a los cuerpos; los cuerpos implican una dimensión temporal, sin el tiempo no hay cuerpos formulables, inteligibles; es imposible imaginar un cuerpo instantáneo.

La proporción es cadavérica. Ejerce una violencia mortal sobre los cuerpos.

El cuerpo es un lugar arrasado, ocupado por proporciones numéricas armónicas. Lo descripto repite la estructura del lenguaje o del método que lo describe.

La proporción, la simetría, la eurytμία, son la percepción y lo perceptible mismo. Fuera de ellos la percepción es alucinatoria porque carece de objeto.

El canon proporcional no es un modelo representativo, es performativo. Es un modo de operar del Orden sobre el Mundo.

No hay belleza en algo que no este compuesto por el Orden; aún los demonios están compuestos por el Orden.

Lo monstruoso no es informe, caótico. Es la figura de inversión del Orden, y cumple una doble función: proporciona tensión al sistema y dentro del discurso lo monstruoso resulta pedagógico.

Los monstruos de la imaginería del Orden no irrumpen desde afuera. Son monstruos contruidos según lo posible del Orden, surgen de las probabilidades combinatorias del Modelo. La Forma y la sintaxis del demonio repite y pondera la de los ángeles.

En la imagen de los demonios y los monstruos, el canon cuantitativo se transforma en canon cualitativo; desbloquea el elemento fluyente formal congelado en el Modelo, pero permanece incluido en los posibles del Orden.

Monstruos y demonios no son el Mal; no hay monstruos formalmente imposibles. Son localizaciones retóricas, de alta velocidad de connotación y denotación que permiten la sintaxis de las enunciaciones del Orden.

No hay Orden sin exclusión de un afuera.

Pero en el interior del Orden no hay jerarquía sin diferencias. El equilibrio del Modelo depende tanto de una polarización como del resultado cero, reposo, de las relaciones entre elementos positivos y negativos.

Los demonios son parte de la Ley.

Bíblicamente, sin la caída de los ángeles rebeldes, sin esa diferencia de potencial anómala en el continuo homogéneo caótico, no hubiera lugar ni energía para la creación del mundo.

El Mal, lo terrible, lo espantoso están siempre en el afuera del Orden.

La Belleza clásica, compuesta, se funda en la simetría de la identidad, en el equilibrio, pero la simetría bilateral oculta que el Orden es verticalmente asimétrico por una jerarquía de la dominación.

En la verticalidad el elemento dominante se ubica en el punto más alto.

En la escala el tamaño determina el grado de Poder.

La frontalidad de la imagen no representa únicamente lo que se ve sino lo que se sabe.

La Imagen del Mundo es la imagen de una Ley.

Las pinturas bizantinas repetían muchas veces la figura principal con el propósito de representar todas las relaciones posibles que se resolvían por implicación de la figura dominante.

Si bien la simetría representaba el equilibrio y la inteligibilidad de lo bello, cuando la asimetría jerárquica encarnaba en una dimensión horizontal, se percibía como una simetría rota; la relación 1:1 era reemplazada por otra relación del tipo 5/8.

Este desplazamiento del eje de simetría no solo valoraba por ocupación una diferencia jerárquica u ontológica, sino que en la zona desplazada reside una fuerza como la que permitía a la mano de Cristo resucitar a Lázaro, o ponderar distintas dimensiones ontológicas, donde el poder avanza por contracción de la sumisión.

Si la simetría bilateral componía el equilibrio de un reposo absoluto, la aplicación creciente de las simetrías rotas, introduce en el sistema del Orden una dimensión cíclica de diferencias: *el ritmo*.

Pero este nuevo elemento estaba también implicado en la mimesis; el ritmo ternario de la arquitectura y la música medieval, encontraban su referente en la Trinidad. El mismo mimetismo con respecto a la Trinidad que mediatizaba las tres dimensiones del espacio.

Dentro del Orden de la Belleza la función y esencia del Arte es la composición de los posibles.

Las estéticas de la proporción obedecen a un paradigma geométrico y aritmético.

Son estéticas del Ser y no del devenir.

Sus métodos provienen de la estática, del equilibrio de los cuerpos sólidos.

A partir del Renacimiento tardío y el Barroco surgen estéticas dinámicas, que privilegian al devenir sobre el Ser. Sus métodos provienen de una mecánica de los fluidos. Las estéticas dinámicas resultan también cuantificables según una función.

Hoggarth elabora un modelo de línea de belleza donde el círculo centrado se proyecta como un cono, en cuya superficie se inscribe el desarrollo de una espiral, “la línea de la belleza”, que satisface a la vez condiciones de variedad, ritmo, que conjuga una unidad estructural fuerte con un máximo de extensión.

En la superficie del cono, la tensión de la línea aumenta hacia la dispersión de la base y disminuye hacia el vértice, donde lo sensible resulta inseparable de lo inteligible.

La “línea de belleza” es la variable de una función.

Si las estéticas de la proporción se basaban en relaciones numéricas simples, las estéticas dinámicas se formulan mediante una función: la derivada de la tangente

Dos elementos heterogéneos, una constante y un variable, implicados en una función,

$$y = f(x)$$

establecen una relación diferencial, dy/dx , que determina una singularidad, la Forma.

En el Orden estético hay elementos variables: líneas, sonidos, etc., y elementos constantes: la tónica, el eje de simetría, etc.

La materia tiende a seguir la trayectoria recta de dispersión de la tangente, es el Orden el que genera en esa materia la inflexión y la curva.

El Orden acontece en un espacio curvo, que se mueve hacia la clausura.

El punto de contacto entre la tangente y la curva, es siempre un límite, el valor límite de una función del Modelo. La “línea de belleza” de la estética dinámica es una curva que fluctúa entre dos tangentes límites, un máximo y un mínimo. Mas allá del límite de tensión, de oscilación, está la indeterminación donde ya no hay Forma, *hay textura*.

Concretamente, el poder del Arte es su resistencia al desorden.

En consecuencia la belleza como “*concinnitas*”, aquello a lo que no se puede quitar ni agregar nada, connota la definición de un Orden conservador.

Por oposición queda determinada la naturaleza de lo Feo: “*lo Feo no lo es por ser repulsivo, lo es porque es temible*”.

Toda belleza tiene un pasado, un origen que arraiga en lo horroroso.

La belleza no procede de sí misma, depende de su antagonista; por eso, en sus expresiones más logradas, lo bello tiene una dimensión de extrañeza, una impregnación de lo terrible.

Lo que en la obra de Arte está impulsada a decir y lo calla, es un enunciación enigmática: “*No soy bella, soy peor*”.

Al margen de las concepciones armónicas es posible considerar a lo Bello vinculado con la energía de lo excesivo. Desde esta concepción, la Belleza, la emoción estética, consiste en percibir al Mundo en la dimensión de su posibilidad.

Lo real no agota lo posible de lo existente.

Hay una potencia (yn) en la relación de las cosas con su fundamento ontológico. Los entes no son identidades, sino funciones variables cuya actualización no las agota.

Las cosas no son sólo singularidades localizadas, las cosas tienen un horizonte, un espacio existencial que se extiende de lo posible a lo probable.

Lo Bello es el resultado de elevar las cosas a su potencia.

Entonces, la condición de la Belleza está implicada en la contradicción entre la actualización real del fenómeno o del objeto y

su falta de plenitud, que es la contradicción entre la ubicuidad de la conciencia y su contracción en un campo de presencia.

La conciencia, que es claridad, se ubica siempre en un punto ciego.

Lo Bello emerge de un proyecto de *la mirada*, ver el Mundo en el espacio abierto de la posibilidad.

La imposibilidad perceptual de la contemplación de la imagen absoluta convierte a la sumatoria de todas las formas dadas, no en una Forma total, sino en textura, y textura es el resultado de la imposibilidad de establecer relaciones de figura y fondo.

Por lo tanto, la Forma del universo no es Forma, es textura.

La Forma de la Historia no es Forma, es textura.

Lo Real es aquello que se resiste a toda formalización.

En otras palabras :

“Lo Real es la resistencia de las cosas a todo Orden simbólico.”

El Orden, la Forma, son irregularidades en el Universo.

La permanencia de un Orden se paga con el consumo de enormes cantidades de Energía. Por eso, todos los discursos de un Modelo son regímenes de escasez, procesos que tienden a un mínimo, que identifican lo escaso con lo Real, con el Bien, que perciben lo escaso como figura y lo abundante como fondo.

La moral, la religión, la Ley, son regímenes de escasez; el Mal es la dilapidación, la locura, despreocupación por el futuro, el pecado, la desmesura en una función vital.

La psicología es un discurso de escasez, en tanto establece la ley del alivio de tensión.

La “Gestalt” es un régimen de escasez.

La economía valora según lo escaso.

La misma estética de la proporción y el equilibrio tiende a lo mínimo.

Por eso el Orden social, la civilización, se fundamenta, ante todo, como una economía regulada del deseo, que interdice lo pleotórico, las experiencias extremas, la dilapidación del delirio, lo orgiástico, y por extensión, desconfía de la prodigalidad del Arte.

Toda Ley, para ser Ley, debe prohibir algo deseable.

Siendo la figura un fenómeno irregular e infrecuente en el Universo, toda Forma para acceder a la Belleza debe contener en su textura ontológica, una anomalía que señale la desmesura, la dispersión.

La Forma Bella posee un atributo esencial: *la Gracia*.

Y la Gracia es el modo en que su borde metaboliza la Nada.

La belleza expresa la Forma de su disolución.

Lo Bello encarna en el cuerpo de su desaparición.

Sin embargo, históricamente, la Belleza ha prevalecido como una herramienta del Poder. Establecido un prototipo ideal, un canon de proporciones, la diferencia con respecto del modelo provoca en los individuos la angustia y la culpa necesaria para que el Orden perfecto domine sobre la imperfección de los hombres singulares.

Un caso ejemplar de la identificación de la Belleza con el Orden y el Poder es el “*Canon Bizantino*”, en el cual la medida de la nariz del emperador Justiniano constituía el submódulo de proporción cuya multiplicación y proyección aseguraba la belleza y la armonía de toda obra plástica o arquitectónica.

Las estéticas posteriores de las proporciones numéricas y geométricas, no implican más evolución que la formulación racional y cuantitativa de las intuiciones primitivas de la simetría y el equilibrio.

La lógica y la ciencia comparten con la magia el mismo genotipo : sistemas basados en un conjunto de invariables de referencia que permiten operar sobre el Mundo.

El Orden estético cuantitativo de la armonía y la proporción no permite la sistematización de irracionalidades cualitativas. Es necesaria otra dimensión estética, “lo Trágico”, donde se categoriza lo Sublime como una trascendencia, un “más allá” de lo Bello. Pero lo Sublime no implica indeterminación; es el régimen estético de asimilación de lo infinito por la Razón.

Ante la experiencia de lo inconmensurable, el sujeto de la racionalidad, equilibra lo pavoroso con un sentimiento entusiasta de la infinitud potencial de la Razón.

La situación trágica de una Razón sin concepto ante lo pavoroso se resuelve en el goce estético de lo Sublime.

La institución de lo Sublime en Kant y en Hegel son contemporáneas del Modelo newtoniano de Universo y del cálculo infinitesimal de Leibnitz.

Lo infinito revierte el signo negativo que le atribuía el pensamiento griego y se convierte en un concepto positivo. La idea de infinitud no queda afuera de la racionalidad sino que es la dimensión misma de la Razón, la Idea de las ideas de la Razón.

Sublime es la revelación de lo infinito en lo finito. Por lo tanto, todo pensamiento de la Belleza continúa siendo pensamiento de la marginalidad, de un límite, el cero original del equilibrio o el infinito de lo Sublime.

Históricamente, fue Kant quien primero comprendió la insuficiencia, la parcialidad insostenible y la inconsistencia lógica de esta corrupción de la belleza.

Por lo tanto determinó otro nivel estético distinto de la belleza, que permitía conceptualizar las experiencias estéticas, cuya percepción desbordaba toda preceptiva de organización y equilibrio: lo Sublime.

Dentro del devenir del universo todo fenómeno no puede constituirse sin una alteridad. Nada es por sí mismo, nada es autónomo. La belleza no puede existir, no puede ser percibida sin un fondo que la niegue y la dinamice.

No hay belleza sin incompletitud, no hay simetría sin rotura.

El desorden, el caos, lo pavoroso es condición de la existencia de lo Bello.

La naturaleza de la belleza es que lo horroroso se presente como una ausencia que no debe ser develada. El poder, el vértigo y la esencia de lo Bello consiste en *la suspensión de un horror primordial*.

Una forma bella es la percepción actual y armónica de algo que se intuye informe, caótico e ilimitado. La Belleza es el cuerpo imposible del abismo, metonímica de un caos, de una Nada primordial.

La condición ontológica de la Belleza no es relacional, no es la armonía entre un todo y sus partes; la condición ontológica de la Belleza es *la inminencia* de una revelación.

Y esta revelación no se produce porque no puede producirse dentro del Orden estético, y por lo tanto, no hay nunca definición de lo Bello.

Lo Bello es una revelación que no puede producirse.

La obra de Arte representa la anteúltima revelación de otra revelación que nunca puede producirse porque vaciaría la vida.

Estrictamente, la función de la Belleza no es seducir, armonizar u ordenar sino hacer posible la vida ocultando lo pavoroso.

En su inminencia, la Belleza hace habitables a un tiempo y a un espacio que son siempre penúltimos.

Detrás y después de lo Bello está la Nada, el vacío original, el abismo.

La Belleza determina el límite de lo que debe ser percibido para que la vida sea posible. Y como borde, lo Bello es ambiguo, tiene una doble naturaleza : revela sin dejar de ocultar.

Su poder de revelación depende de su poder de ocultamiento, y para que la Belleza sea tal, para que posea una vitalidad imperativa, debe ocultar algo terrible.

A través de la Belleza resplandece algo siniestro, *y siniestro es aquello que está ausente en la representación de la Belleza, pero que hace posible esa representación.*

Lo Bello, como límite, es una membrana tensa donde percute el Caos.

La Belleza es el límite de lo habitable en lo Real, el límite de lo visible en lo Real.

Lo que está más allá de lo Bello debe permanecer oculto por insoportable.

La Belleza es el lado interior del borde de lo posible, su lado externo es el horror.

Lo Bello oculta el abismo, y al ocultarlo afirma su existencia. Y este enunciado convalida una definición:

Belleza es aquello que oculta el agujero ontológico del Vacío y la Nada.

Los Mundos Visibles

La humanidad ha vivido en diversos ambientes visuales.

A cada ambiente le ha correspondido un tipo de Imagen, el ídolo, el icono, el arte, lo virtual, y a cada imagen su propio régimen, presencia, representación y simulacro.

En distintas épocas la Imagen es sujeto de un estatuto y práctica diferentes, por lo tanto las diferentes prácticas de la Imagen deben llevar nombres diferentes porque implican ontologías diferentes. No es la misma mirada la que mira al Pantocrátor, a un autorretrato de Rembrandt o a un video clip.

Si bien el verbo *mirar* permanece idéntico, lo que ha mutado es el sujeto y, consecuentemente, el objeto.

Los Estados Materiales de la Imagen

Las diversas prácticas de la Imagen no se avienen a una sucesión temporal, a una dimensión histórica que implique evolución o progreso.

Las imágenes no tiene historia, sus distintos regímenes se superponen como estratos, y entre ellos hay contaminaciones y filtraciones.

Las transformaciones de las imágenes son homologables a los diversos estados de agregación de la materia (*sólido, líquido y gaseoso*) determinados por las condiciones exteriores del medio.

Como la materia, la Imagen cambia de propiedades según su estado pero mantiene una condición reversible, cada estado contiene potencialmente a los otros.

Análogamente los soportes de la Imagen presentan distintas densidades, velocidades y temperaturas. El óleo, la materia específica del Arte pictórico, es de origen vegetal y tiene la lentitud de lo vegetal y su humedad. La paleta renacentista es fundamentalmente una amplia gama de "tierras".

Si el óleo es lento, la emulsión fotográfica es veloz, el mármol es pesado, el holograma ingrávido.

A cada cultura le ha correspondido un tipo de Imagen y a cada imagen su propio régimen de presencia, representación y simulacro.

En distintas épocas la Imagen es sujeto de un estatuto y práctica diferentes, por lo tanto las diferentes prácticas de la Imagen deben llevar nombres diferentes porque implican ontologías diferentes.

En el devenir de los diversos Modelos culturales, las distintas miradas determinan los estados y los puntos de fusión y ebullición en las fases de la Imagen.

- **El estado sólido** corresponde al *Ídolo*, cuyo peso lo liga a la tierra, a lo tectónico.

- *Punto de fusión, el Icono*

- **El estado líquido** corresponde al *Arte* por su capacidad de circulación, de flujo, en tanto obra y en tanto valor de cambio.

- *Punto de ebullición, pasaje de la analógico a lo digital.*

- **El estado gaseoso** implica la difusión homogénea e impregnante de *lo Virtual*

Los límites entre un estado y otro no son cortes catastróficos y absolutos, no hay nada que no se encuentre en germen ya antes. Lo que cambia es el orden jerárquico en la práctica de la Imagen.

Sin embargo perdura una constante invariable: *el poder político y el poder económico como agentes que administran el régimen de las Imágenes.*

La Mirada de cada época imaginaria tiene su espacio visual propio y, con relación al tiempo, una velocidad diferenciada.

El "*ídolo*" es imagen de un tiempo inmóvil, una síncopa de eternidad manifestada como corte vertical de la sucesión.

El "*arte*" es lento, pero presenta indicios de movimiento .

Lo “*virtual*” es rotación constante poseída por la obsesión de la velocidad.

A su vez sus espacios de circulación son distintos.

El “*ídolo*” es autóctono, enraizado en una tierra determinada, revela el “espíritu del lugar”.

El “*arte*” está constituido para el viaje, liviano y portátil, permite su traslado.

Lo “*virtual*”, concebido desde su origen para una difusión planetaria, asume la movilidad extrema.

La trayectoria histórica de la Imagen implica un proceso entrópico, una disminución de la energía simbólica del ídolo a lo virtual :

IDOLO > ARTE > VIRTUALIDAD

Para el imaginario colectivo, el “ídolo” asegura la transición de lo mágico a lo religioso, el “arte” de lo religioso a lo histórico , o de lo divino a lo humano como núcleo de significación, lo “virtual” de lo colectivo a lo individual, es decir, el fenómeno que opera la virtualidad es la *privatización de la mirada*.

El ídolo es poder, el arte es moral, lo virtual, interesante.

Uno es un objeto de culto, otro de deleite, el tercero de fascinación.

El primero pretende eternidad, el segundo inmortalidad, el tercero constituir un acontecimiento.

El ídolo, por ser un objeto religioso, cumple una función dependiente de la teología.

El arte se libera de lo religioso pero no del poder político.

Lo virtual depende exclusivamente de lo económico, del poder de compra.

Paralelamente a la declinación simbólica, la sucesión de las edades evidencia una transición de los estados materiales de la Imagen orientada hacia una “*desmaterialización general de los soportes*”.

La Imagen deviene cada vez más liviana física y simbólicamente; de la presencia pasa a la representación, de la

representación a la pura estimulación sensorial y de esta a lo abstracto de la Idea.

Las prácticas de la Mirada implican una condición semántica en el modo en que la Imagen se inscribe en el objeto.

El “*Índice*” es una huella, un fragmento, un rastro de una presencia.

El “*Icono*” se asemeja a la cosa que representa sin ser la cosa misma, esta referencia no es arbitraria sino que se sustenta en una analogía.

El “*Signo*” ya no tiene relación analógica, es arbitrario, su relación es convencional y depende de un código.

La imagen “*Ídolo-Índice*” fascina, tiene un valor mágico.

La imagen “*Arte-Icono*” inspira placer, su valor es ético y estético.

La imagen “*Virtual-Signo*” provoca distancia, tiene un valor sociológico, una marca de pertenencia.

Estas tres clases de imágenes no designan la naturaleza de los objetos sino los diversos modos de “*apropiación por la Mirada*”.

Todos estos estados diversos conviven en la sensibilidad contemporánea.

La presencia del último reactiva el fantasma del primero.

En lo virtual hay una búsqueda desesperada de la materia primaria del índice, una valoración subterránea de lo elemental, de lo táctil.

La autonomía de la Imagen, su liberación de la función significativa para habitar lo simbólico, acontece con la aparición de la escritura que toma para sí toda la comunicación utilitaria y codificada.

Sin embargo, persiste una paradoja original que permanece irresuelta:

“*Para poder escribir es necesario, previamente, saber leer.*”

Por lo tanto, la Imagen es la madre de la letra, pero la articulación de la letra en escritura, en signo, en código, libera a la Imagen de la función de comunicar y le abre la dimensión del simbolizar.

En la escritura, el código devora a la forma y lo general a lo particular.

En lo Imaginario no hay código y la Imagen permanece abierta a todos los Sentidos.

LO SÓLIDO: el Ídolo

El Occidente moral es judeo-cristiano. El occidente imaginario es griego.

El icono cristiano no es una imagen con parecido, sino una imagen teofánica, divina, litúrgica. No vale por su forma visible sino por el efecto deidificante de su visión.

El icono es un ídolo por ser una Imagen “inmediatamente eficaz”, donde la mirada trasciende la materialidad visible del objeto.

De todos modos hay una sutil diferencia entre Ídolo e Icono.

Acontece un proceso imaginario diferente entre estos dos tipos de representación de lo invisible por lo visible, pero la diferencia no está en la Imagen sino en el culto que se le rinde. El idólatra adora a la divinidad misma presente en la materia de la Imagen, en cambio el cristiano realiza la “*traslatio ad prototypum*”, asciende a la divinidad a través de la Imagen.

Pero ambos, el Ídolo y el Icono, son independientes de la Mirada, su poder actúa aún cuando no son vistos.

Por eso la esencia del Ídolo como Imagen no es contemplativa, su poder no reside en su visibilidad sino en la presencia material de su Imagen

En esencia, el Ídolo es un sujeto y no el objeto de una Mirada.

PUNTO DE FUSIÓN: el Icono

El Icono del cristianismo bizantino no es una Imagen mimética, es una “epifanía” de la mirada. donde lo visible es mirado por lo invisible *y lo invisible es una mirada absoluta*.

El cristianismo, heredero de una religión de escritura como el judaísmo donde la figuración de Dios estaba interdicta, desconfió siempre de las imágenes como residuos

paganos. Esta desconfianza derivó, en el siglo VII en la violenta herejía iconoclasta.

Tanto los iconoclastas como los defensores de las imágenes no alcanzaban a comprender ese ente ambiguo, *el icono*, que no era ni un Ídolo ni un producto artesanal, que liberaba a los hombres de la angustia insoportable de lo invisible.

En su ontología el concepto de Arte no existía.

Por otra parte, la encarnación de Cristo presentaba un problema complejo, la manifestación de lo invisible en lo visible, la limitación de lo infinito en un cuerpo.

Si Cristo era Dios como el Padre, era inconmensurable, pero para ser una corporeidad visible debía ser mensurable. Los teólogos hallaron una solución diferenciando la “*circunscripción*” de la “*inscripción*”.

Lo circunscripto es una Imagen que es copia de un modelo. Cristo se circunscribió cuando se hizo presente en el tiempo y en el espacio pero, en la Imagen pintada, Cristo estaba inscripto, es decir no estaba física o sustancialmente presente en la tabla.

La Imagen de Cristo en el Icono expresaba su doble naturaleza, sus rasgos físicos eran explícitos en la pintura, su divinidad inconmensurable implícita en el brillo de su mirada, potenciada hasta lo obsesionante por la marcada frontalidad del Icono.

Otro rasgo peculiar es la carencia de sombras. Los cuerpos no proyectan sombras, y un sombra no es un fenómeno secundario, la sombra de un ser lo delata, es la prueba de la existencia espacial de un cuerpo.

Sólo Dios carece de sombra porque su cuerpo coincide con los límites del espacio.

La composición desalojaba de la figura toda ilusión de realidad mimética.

Sin embargo, los escasos fondos arquitectónicos y paisajísticos se presentaban con una peculiar perspectiva, una perspectiva inversa a toda lógica perceptual, lo más cercano resultaba lo más pequeño y las líneas de fuga confluían hacia un punto exterior al cuadro.

La óptica neoplatónica y bizantina sostenían que la imagen se formaba en el objeto y no en la retina, porque si la Imagen fuera interior no habría necesidad de mirar lo que ya se poseía en el alma, además resultaba incomprensible la relación entre el tamaño de los objetos y el reducido espacio del ojo.

Esta perspectiva sugiere que las cosas han sido pintadas en su lugar y no desde donde el pintor las ve.

Si se acepta esta normativa visual se advierte que el Icono no ofrece la Imagen correspondiente a la situación del observador sino a la visión de alguien ubicado detrás del cuadro, lo que sumado a la frontalidad convertía al Icono en la mirada de Dios.

En la superficie de la tabla se produce un cruce de miradas, la mirada de Dios que mira desde la Imagen y la del hombre cuando mira desde la Imagen que Dios tiene de él.

El plano entrecruzado de la óptica del Icono se convierte en una frontera, una membrana inestable donde lo invisible se hace visible antes de desaparecer.

El Icono, el Pantocrátor, mantiene la mirada fija y sin embargo abarca a todo el Mundo en una única mirada, que no se desplaza porque la mirada de Dios es esférica en cuya convexidad convergen los ojos de los que lo miran. En la mirada de Dios se ven los ojos de quienes se miran en lo Divino.

La mirada de Dios otorga *el ser a las cosas*. En su ausencia todo deviene y nadie es capaz de percibir la totalidad de su ser en el tiempo. El hombre *es* porque *es visto*.

La esencia del cuadro se invierte

La Imagen es el Ser, el observador la Imagen.

El Icono no es una ficción, una representación, ni un doble de lo real, por el contrario es lo real lo es imagen de la Imagen. Esta Imagen de lo invisible mira a los seres reales, porque algo debe permanecer invisible para que las cosas sean visibles.

En la visibilidad no habría lugar para la mirada.

Lo visible es visible por lo invisible que lo mira.

El Icono es un caso único en la historia de la mirada.

Después del icono la Imagen será siempre objeto de la mirada de un sujeto que lo determinará como visible, como espectáculo

A partir del Renacimiento desaparece toda reciprocidad visual.

Las imágenes ya no miran al espectador, se miran entre sí o cierran los ojos.

En los altares post-bizantinos las imágenes del Icono y el Pantocrátor son sustituidas por representaciones del Calvario de fuerte realismo. Lo invisible se ha retirado.

Dios ha abandonado a Jesús en un cuerpo y en manos de los hombres.

En la pintura barroca Cristo es crucificado por segunda vez en la obra por las miradas del pintor y del espectador. En los cuadros barrocos, las únicas figuras que miran frontalmente al espectador son las cuencas vacías de las calaveras.

Si desde el Renacimiento pudieron pintarse múltiples imágenes del rostro de Dios es porque Dios había muerto.

Desde entonces la pintura es *la presencia de una ausencia*.

LO LÍQUIDO: el Arte

El Arte es un producto de la libertad. De la libertad del hombre frente al Creador, un triunfo del humanismo sobre la teología.

Lo artístico aparece cuando la obra encuentra en sí misma su razón de ser. Es la obra de una individualidad; el artista toma la palabra para decir "yo".

La emergencia del Arte es inseparable de la determinación de un "territorio", un territorio individuo, un territorio cívico, una ciudad, una nación.

El Arte nace de la unión de un individuo y un lugar. Y el lugar es tanto pertenencia, punto de vista, como posibilidad de acumulación de las obras (pinacotecas, museos).

El Arte se convierte en patrimonio de una comunidad y a la vez es el territorio discursivo de esa comunidad independizado de la teología y la mitología.

Del Ídolo al cuadro, la Imagen cambia de signo. De presencia se convierte en apariencia. De sujeto se convierte en objeto.

La ascensión del artista como individuo tiene como recurso la disminución del poder simbólico de la Imagen. La Belleza es una magia civilizada. Su poder no proviene de la divinidad sino del individuo-artista. La obra de Arte tiene una dimensión perceptual, se dirige a los sentidos a expensas del Sentido.

El Ídolo era una mirada sin sujeto.

El Arte pone un sujeto, el hombre detrás de la mirada.

La invención de la perspectiva destruye la presencia inmediata del Ídolo, el espacio crea conciencia y el centro de la mirada se ubica en el hombre.

Pero la perspectiva ejemplar nace en el Renacimiento, una representación espacial a partir de un sistema geométrico universalmente inteligible.

Este modelo geométrico unifica al mundo "real". Unifica en un continuo los espacios cerrados, sagrados y cualitativos que regían la representación.

La inversión metafísica del punto de vista en la perspectiva geométrica es un hecho óptico, una revolución de la mirada, que ha precedido a revoluciones científicas y políticas de Occidente.

El espacio, el mundo se ha vuelto laico. Y ha permitido el traslado de las imágenes fuera de los lugares de culto.

La construcción de la perspectiva eleva a sujeto libre a su constructor, que conoce las leyes del espacio y por lo tanto puede organizar su utilización.

Pero la subjetivación de la mirada paga su precio: *la reducción de lo real a lo percibido*.

Deviene una ontología de lo aparente. La esencia de lo visible ya no es una trascendencia invisible sino un sistema de líneas y puntos, una "máquina óptica".

Lo que gana en precisión lo pierde en revelación.

El Arte no es mimesis del Mundo sino mimesis de una determinada operación de ver.

El cuadro ya no es un patrimonio colectivo, es un objeto elitista que se dirige a un entendido. Y el "entendido", el mece-

nas, regula, por su poder de adquisición, la naturaleza de las obras producidas. El artista se ha liberado del poder sacerdotal, su obra se independiza del género religioso, pero su producción se somete al género que determina el monarca o la burguesía mercantilista.

La pregunta esencial del "¿para qué?" se pinta, la responde el "¿para quién?" se pinta.

El gobierno del Imaginario pertenece, dentro de cada época, a un grupo mediador que administra los enunciados de unificación de una cultura.

Durante la época del Arte el enunciado de unificación ya no es lo sagrado, sino *el valor de cambio en el mercado*. Quien ejerce la determinación del valor es el dueño de la significación y el dueño de los significados es el dueño del excedente económico.

Aquel que acumula la plusvalía es el mismo que acumula imágenes y, a la vez, quien determina el régimen de las formas y sus valores de cambio.

El Arte junto con el capitalismo en las concentraciones urbanas.

En ausencia del valor sagrado, el arte vale por su precio.

El devenir de la obra en signo monetario la legitima como un fetiche deseable, pero intercambiable en una cadena sin fin de transacciones.

El Arte es un objeto del Mercado, y ambos tienen una "sacralidad residual".

La obra como objeto único, raro, transportable, acumulable; el dinero por sus propiedades milagrosas de conversión.

La sacralidad profana del Arte proviene de la unión de dos fetichismos, un valor que como en épocas arcaicas arraiga en lo invisible, en lo oculto. "El dinero es la vida de lo que está muerto moviéndose en sí mismo" (Hegel).

El dinero hace circular al Arte, el Arte hace circular al dinero.

El dinero realiza el valor del Arte y el Arte "irrealiza" al dinero, lo convierte en signo puro del poder de la Imagen. Una parodia de lo sagrado que constituye una "liturgia de la mercancía".

Una Imagen no extrae su poder de sí mismo sino de una comunidad, y el poder que le otorga la comunidad capitalista es su valor de cambio.

Cabe señalar que el Arte no es una invariante de la condición humana, es una noción tardía propia de Occidente y cuya perennidad no está asegurada.

El Arte es un período acotado históricamente de la actividad transhistórica de la producción de Imágenes. Está ligado constitucionalmente a una técnica, a una materia determinada, a un proceso de individuación, a una declinación de lo religioso, a un humanismo, a una concepción de la Belleza y la Naturaleza, a una política y a una determinada circulación económica.

El Arte termina cuando aparece el Museo que lo libera de “sus funciones extrartísticas”.

Por otra parte, el siglo XX ha procedido a una desdefinición del Arte, elastizando el concepto hasta afirmar que “*todo es Arte*”. Sin embargo, la autoridad del mito ha impedido enunciar su contrario: “*el Arte no es Nada*”.

La dificultad de definir el Arte proviene de la aberración de querer incluir la totalidad de las imágenes en los parámetros de una determinada práctica histórica de la Imagen.

Del mismo modo, establecer una “*historia del Arte*”, implica, además de una definición previa, admitir una evolución lineal y progresiva de la invención plástica, cuando la experiencia demuestra, con la reaparición de prácticas y formas primitivas, que la producción de imágenes presenta, en el tiempo, una trayectoria asimilable y graficable por una espiral. Y la espiral es infinita.

El fin del Arte no es el fin de las Imágenes.

A un fetiche, que exige ser escrito como Arte en singular y con mayúscula, como concepto artificial, le corresponde un historia irreal y es la irrealidad de su historia lo que termina por caracterizarlo y definirlo.

La noción de Arte aparece en el Renacimiento y desde su aparición es arrastrada por la idea de progreso. Todo artista se inscribe en un momento de una sucesión lineal de la que emerge la superstición de lo nuevo, de la vanguardia. La trayectoria

del Arte es una teleología gloriosa, donde no es posible retroceder y que se aproxima inexorablemente a un Apocalipsis Ideal.

Esta concepción está impregnada del arquetipo cristiano del tiempo salvador que se dirige a un Juicio y a una restauración de un Paraíso.

La adopción de este mito temporal explica la frecuente “*obsesión mesiánica*” entre los artistas.

Lo crucial en este esquema histórico es que el tiempo actúa como juicio de valor.

Su cronología es una axiología.

El encadenamiento de las formas plásticas es leída como una secuencia de “soluciones” cada vez más adecuadas a los problemas de la Imagen, y en esta lectura la vanguardia adquiere su sentido.

Si la vanguardia es desviación de la Norma, actualmente irrumpe una pregunta monstruosa: *¿En qué consiste la desviación de la Norma cuando ya no hay Norma.?*

PUNTO DE EBULLICIÓN: Lo Digital

Fundamentalmente la digitalización es la codificación de información mediante la combinación de unidades binarias de dos dígitos (0-1). Cada unidad binaria constituye un “bit”.

Esencialmente el bit es una unidad de medida de la información, la expresión estadística de la posibilidad de ocurrencia de unidades discretas de comunicación.

La probabilidad máxima de información es 1, la mínima 0. La digitalización de la información procede por elecciones binarias, y la cuantifica mediante logaritmos de base 2. Mediante bits de dos dígitos se procede a optimizar las alternativas de definir un mensaje sin ambigüedad. La digitalización supone una estructura “granular”, discontinua del lenguaje que lo hace susceptible de cuantificación.

El carácter binario de lo digital es irreductible, ó 0 ó 1, o todo o nada; la información es una acumulación de unidades discretas, separadas entre sí, discontinuas.

Se puede lograr, mediante un ordenador digital, la copia de una imagen pictórica, la reproducción a través de puntos discontinuos, y la copia será eventualmente perfecta. Pero el artista, al crear el original, no operó por elecciones puntuales discontinuas, sino mediante un proceso global y continuo.

Lo que la digitalización logra mediante la reducción a unidades elementales contables, es un subproducto, una reducción que desnaturaliza el proceso de flujo, de devenir de lo continuo, de lo analógico.

Por lo tanto, carece de las posibilidades que emanan de la totalidad en tanto que totalidad.

La digitalización no puede ir más allá de su naturaleza estadística y algebraica, por lo tanto neutraliza lo irreductible, lo incodificable, lo fantasmal.

El bit no es una unidad de sentido, es la medida de una probabilidad, es impotente para denotar cualidades difusas, valores y matices.

El Sentido reside siempre fuera del código.

Lo binario engendra una ontología que constituye su propio modelo ejemplar de Mundo. Por su parte, Leibnitz, reconocía un carácter metafísico en el sistema binario.

El cero y el uno representaban la imagen misma de la creación.

La unidad del Ser Supremo (1) operando en la Nada (0) origina todos los seres.

Pero el código digital no es expresivo, es programático. Organiza el mensaje según una estrategia, cuyos valores son tácticos. Se trata de un código de mando y control donde los fenómenos biológicos o culturales son considerados “*procesos de información*”, lo que quiere decir, formalizados según un modelo de Orden.

Lo fantasmal del código equivale a la realidad material del Poder.

La cibernética se organiza como una lógica, pero exige, como ideología, una referencia real, objetiva, una praxis sobre la materia.

LO GASEOSO: Lo Virtual

En lo Virtual *lo legible* engendra *lo visible*.

Las imágenes no nacen por interacciones de la luz y la mirada.

Las imágenes primero han sido lenguaje, son productos de operadores simbólicos liberados de la materialidad de la luz.

Por primera vez, en la dimensión de la mirada, códigos lógicos matemáticos y no la luz crean la Imagen. En el video, materialmente, *ya no hay Imagen*, sino una señal eléctrica *en sí misma invisible*, que recorre veinticinco veces por segundo las líneas de un monitor. Es el observador quien recompone la Imagen.

La Imagen de video ya no es una materia sino una “señal”, que *para ser vista debe ser leída* por un cabezal registrador.

En este punto se hace realidad el sueño supremo de la Razón, el delirio del “yo” cartesiano: crear un Mundo sensible con la materia del lenguaje *donde todo lo Visible sea Legible*.

Además, la relación física y metafísica de los objetos con la luz sufre una mutación.

El monitor no depende de la proyección sino de la difusión, la luz ya no es reflejada por la Imagen, *la luz es emitida por la Imagen*.

La Imagen ya no depende de la iluminación para ser vista, tiene su luz incorporada, se revela por sí misma, se convierte en “*causa de sí misma*”.

En el Arte se está delante de la Imagen. En lo Virtual se está dentro de la Imagen.

Con lo cual la mirada adquiere el carácter pasivo de la escucha.

El quiebre histórico de la Imagen es el paso de lo analógico a lo digital.

Lo que capta la vista ya no es otra cosa que un modelo lógico-matemático estabilizado. Es el sometimiento de los objetos por el lenguaje y del ojo por el número. El técnico, el ingeniero, el programador es, sin saberlo, un monstruo pitagórico.

La Imagen computarizada legitima la mirada dentro de un sistema platónico, elimina la maldición que unía la Imagen a la apariencia, la oposición entre el *Ser* y el *Parecer*.

La Imagen ya no es “mimesis”, no imita deficientemente una realidad exterior, la imagen infográfica es lo real, o peor aún, lo real deberá imitarla a ella para existir.

Imagen y Realidad se vuelven indiscernibles.

En la Imagen autorreferente cesa toda representación. El gesto queda interdicto .

El Arte era el trabajo del cuerpo en una materia. La figuración digital prescinde de nervios y músculos. El cerebro se ha liberado de la mano. Los objetos se han liberado de su peso y su resistencia. Los objetos se han convertido en “modelos”.

Lo que atenta contra el espíritu de la informática no es una falta de alma, sino una falta de cuerpo *porque donde no hay cuerpo no hay mirada*.

En lo Virtual ha desaparecido la condición trágica de lo existente : *lo irrepetible* .

El componente trágico resulta suprimido.

El Principio de Realidad de lo Virtual es un Principio de Placer.

El ojo digital ignora la carne, el espesor del mundo, lee en vez de ver.

Lo Virtual sólo tiene deseo de sí mismo y comunica sólo lo Virtual; de este modo, la Imagen digital deviene *hipervisible*.

Y lo hipervisible se constituye en el acto de no ver a lo Otro.

Por lo tanto en lo Virtual no hay Imagen, porque la condición ineludible para que haya Imagen es la alteridad.

En una cultura de miradas sin sujeto ni objetos toda Imagen es el absurdo de ser la Imagen de sí misma.

Si ya nada queda oculto, si nada resiste, desordena o contradice lo Virtual, si nada queda afuera de la representación, se ha llegado, inexorablemente, al fin del mundo.

Lo Virtual no piensa. Carece de antagonismo lógico, un no-ser, una ausencia no es figurable, no es ilógico, es alógico, carece de estructura, es pura textura.

Sólo lo simbólico tiene operadores de oposición y negación.

El modo de ver de un monitor o una pantalla de televisión es lo que aparece en la pantalla.

Por lo tanto, *queda suprimida la visión de la visión*.

Una sociedad es fundamentalmente una comunidad de

Sentido, habitar un punto de vista común. El fenómeno característico de lo Virtual es la desimbolización mediante *la Privatización de la Mirada*.

Consecuentemente se dispersa lo colectivo, lo comunitario, hasta la humanidad genérica misma. Si no hay Símbolo, no hay lugar de encuentro.

Sólo existe un espacio de circulación acelerado y caótico de partículas de subjetividad, cuya subjetividad misma carece de permanencia.

En lo Virtual el sujeto no tiene semejantes.

La representación no diferida en *tiempo real* se anula como representación, es en sí misma lo presentado. No hay mediación, lo mediático es lo inmediato.

En la dimensión Virtual el Mundo se vuelve hipervisible.

La Imagen carece de poder simbólico, por su naturaleza transparente es incapaz de señalar lo Real porque ella misma es lo Real. Lo cual determina el fin de la capacidad de soñar, las imágenes y las cosas, superpuestas, se han vuelto idénticas, unívocas.

La Imagen es por naturaleza bidimensional, al sustraerle un dimensión al Mundo genera un espacio de misterio. Lo Virtual, al restituir la tridimensionalidad, logra la exterminación del Mundo por su doble.

La pérdida de lo imaginario de la Imagen es la pérdida, el fin, del deseo.

La Imagen hipervisible de lo Virtual *es una máquina de desear deseo*.

5-LA IMAGINACIÓN DE LA IMAGEN

El Tiempo de la Imagen

La figura helicoidal, rotación alrededor de un eje y traslación a lo largo de ese eje, resulta más elocuente que la trayectoria recta de una línea de desviación.

La curva “*origen- madurez - declinación*”, con sus distintas velocidades, (el clasicismo sería su punto más alto, de velocidad cero, y a la vez inflexión hacia la caída) remite a la forma más probable de los sistemas organizados.

Todo sistema, y el Arte es un sistema, lleva en sí tres tiempos:

- Un tiempo termodinámico, que va de lo caliente a lo frío. De lo diferente a lo indiferenciado, del orden al desorden.
- Un tiempo negentrópico que va en dirección opuesta a la dispersión, donde emergen creaciones, innovaciones que logran mantener la estabilidad y permanencia del sistema.
- Un tiempo cosmológico donde cada fin realimenta cíclicamente un comienzo. Cuando las vanguardias reactualizan lo arcaico, un ciclo, un modelo está llegando a su fin.

Singularmente, los ciclos no mueren en la escasez. Es la superproducción vertiginosa el síntoma de su agonía. La proliferación de Imágenes matan a la Imagen.

Como la humanidad y el pensamiento, el Arte no avanza sino que retrocede en la dirección opuesta de los resortes de su progreso. Su presente es siempre su estado anterior.

Hay un goce fúnebre en anunciar la “*muerte del Arte* “. Si el crítico está en condiciones de registrar esa muerte, es porque siente que lo sobrevive, que está excluido del desastre.

Simplificando, la curva vital del Arte puede enunciarse:

“*El Arte nace liberándose de la alienación de Ídolo, madura en su autonomía, y muere por autorreferencia.*”

Para delimitar lo específico del Arte hay que considerar tres aspectos:

- *La técnica*: procedimiento y materias con las que se instaura la Imagen.
- *Lo simbólico*: que Sentido transmite. Entre que potencias opuestas es mediador y unificador.
- *Lo político*: para quién y con qué fin se elaboran las Imágenes, qué autoridad las legitima.

El artista deja de ser obrero, artesano, cuando su oficio deja de ser considerado manual, y pasa a ser producción mental regida por la geometría y las matemáticas, dos de las ciencias liberales de la Escolástica. Cuando la materia de su obra es el receptáculo pasivo de una idea.

La estética no nace de una evidencia perceptual sino de una reflexión especulativa.

La idea de Arte nace junto con la de Naturaleza.

Dos tipos de Imágenes caracterizarán el estado de Arte: *el retrato y el paisaje*; dos estados de una misma conciencia.

Para concebir la Naturaleza es necesario un nuevo imaginario, hace falta que el hombre esté fuertemente constituido como individuo, como sujeto, para abrirse a la percepción de un afuera; y para que este afuera no sea aterrador es preciso un dominio de las distancias y de las fuerzas naturales, una explotación de la tierra. Solo así la Naturaleza deviene paisaje.

En el paisaje la creación pierde su mayúscula.

Al mismo tiempo, la figuración de lo exterior es paralelo al descubrimiento de lo interior. Junto al paisaje surge el retrato. La desacralización de la figura y del mundo es un proceso de liberación óptica.

En este momento nace también un nuevo espacio discursivo que ya no depende de la mitología o la teología; el Arte ya no opera por presencia mágica, opera por metáfora. El artista ya no señala lo oculto, lo encarna en la multiplicidad de las cosas, ya no es mirado por lo invisible, es él quien mira y cifra lo invisible en las formas.

Consecuentemente, el poder no emana del objeto, le es transferido por el artista.

La Imagen es obra de individuos y ahora, también, patrimonio de individuos.

La obra se traslada del templo a la pinacoteca.

El artista engendra al coleccionista y entre ambos la Imagen adquiere un valor de cambio.

En el cuadro hay una apropiación del mundo por el observador, como hay una apropiación del mundo por el navegante y el científico.

Se ha pasado de la imaginería al Arte cuando el pintor ya no realiza un encargo sino una creación firmada, del mismo modo que el autor se constituye con la imprenta, cuando el cuadro es una “obra de espíritu” y su valor no depende de los materiales utilizados o del número de personajes representados sino de la oscilación de la oferta y la demanda magnetizada por la plusvalía de la fama y el prestigio.

Hay Arte cuando aparece el retrato del hombre anónimo, que no es santo ni monarca. Cuando la figura no extrae prestigio sino de sí misma. El retrato anónimo implica la autonomía de la estética en la dimensión ética de un humanismo.

La edad del Arte tiene también un devenir sociológico.

Este devenir sociológico e institucional revela la presencia constante de un Poder que determina los géneros, promueve las operaciones estéticas y regula la naturaleza de las obras producidas. El artista ejercía su libertad de autor en el espacio interior de concepción y en la gestualidad de instauración que le permitía el Poder administrador de las Imágenes: hagiografía para la Iglesia, escenas mitológicas para los monarcas, paisajes para el terrateniente, retratos y escenas de género para la burguesía rentista.

La libertad del artista fue libertad de la práctica de la Imagen, jamás libertad temática, ni política, ni económica.

Finalmente queda como enunciación de lo específico artístico:

“El Arte es un hacer que no se denomina fabricación sino creación cuyo producto final son un género de objetos calificados como obras de arte cuyo valor de uso tiende a cero y su valor de cambio tiende a lo infinito”.

La Imagen sin Arte

La extensión universal que ha alcanzado el concepto de Arte conduce a aplicarlo a la totalidad de las imágenes creadas por la humanidad, incluso a aquellas instauradas con anterioridad a la aparición de la concepción misma de lo artístico.

Denominaciones impropias como “Arte Rupestre”, “Arte Precolombino”, “Arte Románico”, “Arte Africano” se aplican a prácticas de la Imagen totalmente ajenas al discurso estético del Arte.

Lo grave de esta generalización nominativa no es su condición errónea, sino que induce a interpretar según las determinaciones de Arte, innumerables manifestaciones pre-artísticas de la Imagen cuya alteridad original no puede revelarse.

Una vez acotado históricamente y caracterizado lo específico de la edad del Arte es posible considerar la naturaleza de las Imágenes producidas fuera de su régimen.

Lo cual significa analizar los estatutos de diferentes prácticas de la Imagen y las distintas construcciones de la Mirada implicadas en ellas.

Obviamente, las culturas pre-artísticas no carecieran de Imágenes sino que éstas no eran pensadas ni percibidas en términos de Arte.

De ahí su particular importancia.

Grecia

La creación original del espíritu griego es la ciencia, la “*episteme*”, inventar la cosa y su nombre, la emancipación del pensamiento concreto, liberarse de la presencia del objeto por medio de operaciones lógicas, abstracciones independientes del mito y de las potencias mágicas.

No hay concepto ni palabra griega para el Arte.

No hay entre sus nueve musas, una musa de la pintura.

Puede objetarse de un modo idealista y voluntarista, que cuando toda la vida de una cultura es Arte, el Arte no tiene nombre. No figura en el diccionario *porque ella es la materia donde se inscribe el diccionario.*

Pero en el pensamiento griego no hay oposición *mito/logos* o *estático/utilitario*.

Lo que llamamos Arte es para los griegos “*techné*”, el saber de un oficio.

Este término aparece siempre especificado por un genitivo (*-techné de navegar, techné de la oratoria, techné del herrero, arte-techné de la medicina*).

Porque lo útil, lo eficiente es lo Bello.

Para los griegos la Imagen conlleva una insuficiencia del Ser, y por lo tanto una insuficiencia de verdad. El único Arte diferenciado era la Música por estar jerarquizada y legitimada por los números que reglamentaban la verdad de las relaciones armónicas.

Los cánones de proporciones en la estatuaria y en la arquitectura eran ejemplificaciones materiales de la verdad y del carácter creativo y formativo de las relaciones numéricas.

Para el griego la precedencia es la verdad, la belleza es consecuencia.

El griego se obsesiona por el Cosmos, por el Orden, abomina del Caos.

Cosmos es el orden del mundo, de los cielos, del ejército, del coro en el teatro. Cosmos es un Orden integrador basado en lo centrípeto.

Para la concepción griega, nada es bello sino en relación con una finalidad. Por eso nombraban "*kalakagathos*", lo Bello y lo Bueno, en una sola palabra.

La Estética era entendida como una modalidad de la Ética.

Lo Bello no es en Grecia una categoría estética, sino ética y metafísica, que se expresaba en una finalidad y en un ritmo regido por una expresión numérica.

El estatuto supremo del ojo, como órgano superior, era su poder de liberar de lo empírico, porque ver es ver la Idea, la verdad, el logos óptico de las apariencias.

Idea y forma son la misma palabra, "*eidós*"

Ver es "*theoría*", o sea, comprender.

El teatro no es anécdota, es la visualización del destino.

El ojo griego no es un órgano perceptual sino un órgano de la Razón.

Notablemente, en un pueblo que habitaba entre el mar y el cielo no se encuentra en su idioma una palabra que designe al azul.

Por otra parte, la mimesis aristotélica no es visual sino una potencia del lenguaje.

La Imagen es sepultada por el discurso.

No se trata de una omisión sino de una decisión ontológica.

El modelo, la Idea paradigmática no da lugar a la creación de imágenes.

El hombre no puede ni debe añadir nada al Cosmos, no es posible ninguna originalidad, porque sólo hay originalidad en el origen, en el logos.

La Imagen conlleva la pretensión sacrílega de que puede haber más Ser, más Verdad en la copia que en el original. Una primacía de la representación sobre la esencia.

La Imagen es considerada una disminución del modelo; la belleza del atleta determina la de la estatua, *la impresión sensible producida por una Imagen depende de lo que figura, no de la manera como lo figura*.

Si bien la Imagen religiosa griega es antropomorfa su sacralidad no provenía de sí misma sino del cuerpo copiado que participa de la Idea divina.

(El Discóbolo de Mirón no es la representación de un cuerpo bello sino la manifestación armónica de una relación de proporciones numéricas)

Grecia encarnó una cultura fuertemente antiestética, inclinada a la Verdad y al Bien por sobre la Belleza. Por esta razón, Aristóteles redacta una "poética" y no una "estética" manifestando que lo imaginario es competencia del lenguaje.

Toda presencia se representa en el decir.

Grecia privilegia lo visible en cuanto "pensamiento óptico" de los cuerpos geométricos perfectos y de la proporción que revela una relación numérica armónica.

Además la homologación del *ver* con el *entender* da origen a un régimen metafórico lumínico que implica el predominio de la Idea de Trascendencia *ya que la Luz que ilumina lo visible es, en sí misma, invisible*.

La jerarquía otorgada por los griegos al ojo no atañe a la pura sensibilidad visual de su Mirada. La mirada griega es visión y medida de las diferencias.

La mirada se ciega a las apariencias para enfocarse en el conocimiento de los principios invisibles de las Ideas.

El ojo *ve* el paisaje pero *mira* su geometría.

Capturada por lo inmutable, la Mirada griega es alucinación.

El Cristianismo

El dispositivo ontológico griego se repite en la escolástica medieval.

Santo Tomás incluye lo Bello en una metafísica del Ser que excluye toda noción de Arte. El universo de las formas está subordinado al Orden de valores del Conocimiento o la Salvación.

El Arte antes del nacimiento del Arte es una sub-especie del Orden del Mundo, el fantasma fugaz de un “*en sí*” que es la Verdad. Si la Imagen no procede de la Imagen Primera, de la teología, es el capricho demoníaco de una fantasía individual y sólo merece desprecio.

Todos los monoteísmos son iconoclastas por esencia.

El cristianismo, acosado por la ambigüedad del dogma de la Encarnación, fue el único monoteísmo que no consideró sacrilego crear imágenes al servicio de la fe. Esta decisión generó violentos conflictos, desde la rebelión iconoclasta en Bizancio hasta la reacción del Calvinismo.

En todos los monoteísmos existe una prohibición escrituraria de las imágenes.

El Creador hizo al hombre a su Imagen pero prohibió al hombre representar la Imagen de Dios : “*No harás ídolos*”, “*No podrás contemplar mi Rostro*”.

Hasta el Nombre de Dios se oculta en las letras. El Nombre de Dios de las escrituras se escribe sólo con consonantes : “YHVH”, tetragrama impronunciable de un Dios que no puede contemplarse.

La Biblia asocia la vista con el pecado: “*La mujer vio que el fruto era bueno para comer, agradable a la vista.*” Eva creyó en sus ojos cometiendo pecado de imagen.

Para el Dios bíblico los oídos son los órganos de la revelación.

Pero el cristianismo advirtió la comunión que permite la Imagen y acepta al Icono como lugar de encuentro entre la Mirada divina y la Mirada humana.

Los dogmas del cristianismo están muy comprometidos con la Imagen por la encarnación corporal de Cristo, y con la Mirada *al concebir el Paraíso como una eterna contemplación* del rostro de Dios.

Si Jesús hecho hombre tenía todas las características de lo divino y lo humano, el Icono tiene todas las propiedades de la materia y del espíritu.

Dios se manifiesta a la visión del hombre, como en el “Mandilión de Edesa”, sobre el cual Cristo colocó su rostro dejando impresa en el lienzo su santa faz.

Aún siendo una pintura, el Icono no es una obra de Arte.

El Icono no tiene autor ni propietario. Su autonomía es absoluta.

La Imagen cristiana no es Bella, es Sagrada. La Mirada humana no mira la Imagen sino que el hombre es mirado por la Imagen, por la Mirada de Dios.

El Arte del Capital

La pintura occidental pasó rápidamente de la autonomía a la “*autofagia*”.

Nada amenaza tanto al Arte como tenerse a sí mismo como objeto de representación.

En esa situación, la obra no representa otra cosa que sus propios procesos de representación.

Desposeído de Imagen, el deseo desesperado del arte contemporáneo consiste en abolir la frontera entre Arte y Vida. Consecuentemente, surgen diversas estrategias para eliminar la distinción dentro-fuera: la “*instalación*” que hace entrar al espectador en la obra o la supresión del marco y el cuadro mismo como superficie diferenciada.

El deseo de entrar en las cosas comienza en el “*collage*”, que incluye un objeto presente en la representación, un objeto real adherido al simulacro.

Se pretende unir el mapa y el territorio, el espectáculo y el espectador (*performance*), el paisaje y el cuadro (*land-art*), el

objeto fáctico y el objeto de Arte (*embalajes de Christo*). O bien se intenta un retorno a la dimensión de la magia arcaica donde no hay distinción entre la parte y el todo, la imagen y la cosa.

Todos estos proyectos persiguen una imposible autoinstitución de lo imaginario. Cuanto menos se impone una Imagen por sí misma, más necesita de una semiótica que la haga hablar, para hacerle decir lo que no dice y lo que no puede ni debe decir.

El artista reclama un discurso que lo legitime, reclama sintagmas visuales que permitan una lectura rigurosa.

Articular lo arbitrario visual con lo arbitrario lingüístico es a lo que aspira el Arte al desimbolizarse míticamente. La singularidad material de la obra, dispersada, multiplicada por la reproducción, se convierte en signo o en ideograma.

Ante un Icono el espectador no estaba solo ni pasivo, sino inscripto en una práctica colectiva.

Ante una obra contemporánea el contemplador está solo, pero no hay percepción sin interpretación, no hay un cero de la mirada, hay una exigencia de símbolo.

El símbolo es un lugar de acuerdo de los individuos, un lugar de reencuentro.

Cuando la obra no simboliza, el artista se convierte en símbolo, en depositario vivo ambulante del secreto. Beuys, Warhol, Haring, Chia,...

Cuanto menos simboliza un cuadro, más "comunica".

La personalización, tanto en Arte como en política, aumenta en razón creciente a la desimbolización. Cuanto menos dice la obra, más habla el artista.

La obra no es lo que el artista hace, sino lo que el artista es.

Si no es posible restaurar la singularidad de la obra, es necesario singularizar al artista.

Todo artista deviene un Cristo y promete la Eucaristía.

La tela es su "cuerpo", el pigmento su "sangre".

Mediante el dinero se toma posesión de ellos y se comulga con ese Ser irremplazable. Es la Imagen de un individuo único la que hace deseable la obra.

El mercado del Arte funciona por una transposición mágica. Sólo subordinándose a un Mito el Arte simboliza y el artista encarna ese Mito.

Con un Arte autosuficiente no se pueden establecer alianzas; donde no hay dioses no hay fantasmas.

El Arte contemporáneo no admite juicios de valor por principio, no hay criterio ni canon que autorice una apreciación cualitativa. Cada artista tiene su normativa propia, cada cual su código y todos los códigos el mismo valor.

Pero un lenguaje se habla entre varios individuos o no es lenguaje.

Al no existir una comunidad de Sentido no hay lugar de encuentro, ni expresión ni capacidad de emocionar.

Ya no hay comunidad visible, la Mirada se ha privatizado.

La fragmentación del arte actual no es un accidente, es un proyecto impulsado por una decisión metódica. Desde el dadaísmo se hizo del suicidio del Arte la actividad artística específica, ya sea por el objeto indiferente devenido en "*ready-made*" o por el azar instalado como principio en la *performance*.

Por primera vez, el Arte pone en escena su propia muerte.

Paradójicamente, nunca antes se han pagado tanto las obras, nunca los artistas estuvieron mejor integrados a la sociedad, nunca ha habido tantos coleccionistas ni tal cantidad de museos.

La proliferación cancerosa de Imágenes, las vuelve invisibles.

La paradoja de esta muerte apoteótica proviene del dinero.

El Arte es un mercado y si se diviniza al Arte es porque primero se ha divinizado al mercado.

El Arte nació en el siglo XV con el primer capitalismo de los centros urbanos (Venecia, Florencia, Amsterdam...). Su fin coincide con la supremacía del capital financiero (dinero que produce dinero), sobre el capital industrial (dinero que produce mercancías).

El Arte abstracto como abuso simbólico es contemporáneo de otros abusos simbólicos: el paso del patrón-oro al dinero escriturario, inconvertible, y la sustitución del lenguaje nomenclatura, (donde

una cosa se corresponde a una palabra) por el lenguaje sistema, donde una palabra vale por sus “diferencias” con otras palabras.

El poder de simulación visual del papel moneda lo autoriza a garantizarse a sí mismo y alcanzar una vertiginosa velocidad de circulación.

La declinación de las Imágenes las reduce a simples signos.

Cuando el deseo suplanta a la necesidad, la mercancía alcanza una “dimensión estética”.

El Arte deviene en una liturgia de la mercancía.

Un arte que surge cuando nadie tiene hambre, angustia, fe ni miedo vale y simboliza por su precio; la obra deviene signo monetario, deseable, pero intercambiable en una cadena sin fin de transacciones. El Arte va al dinero, y el dinero va a lo Sagrado porque todo lo Sagrado es socialmente unificante.

El culto es una operación organizativa.

Cuando no hay visiones, no hay pueblo.

En la posmodernidad, lo sagrado es la obra de Arte en el museo.

La religión del Arte aparece como la primera religión planetaria que, para reconstruir lo que destruye convoca a todos los dioses, a todos los estilos, a todas las civilizaciones en el museo.

Pero esta actitud ignora un principio crucial: no es el Arte lo que crea el vínculo, sino el vínculo lo que hace al Arte.

Una Imagen no extrae su poder de sí misma, sino de la comunidad de la que es Símbolo.

El museo atribuye a un término de la relación los efectos de la relación misma.

Lo sagrado reside en una función no en un objeto.

La autosacralización de la Imagen acaba por abolir su alejamiento que es la médula de lo Sagrado. Toda divinidad, todo mito, se basa en la alteridad.

No hay ninguna liberación sin alienación en lo Otro.

Por eso la Belleza no puede ser su propio Mito.

La incompletitud es condición de lo Sagrado, de lo simbólico, y revela el absurdo de toda autofundamentación social, de toda construcción voluntaria de un imaginario colectivo.

La acumulación indefinida de Imágenes no crea Sentido.

El Sentido es una emergencia, una retroacción de la totalidad sobre las partes que no puede proyectarse porque no puede abolirse el azar del origen.

La acumulación de imágenes no constituye una Imagen

El museo es opaco, se mira a sí mismo sin dar lugar a otra Mirada.

El museo no es democrático ni conservador, ni sagrado ni profano, no es religioso ni humanista.

El museo es imposible.

6-EL TEATRO DE LO INFINITO

Ver es un fenómeno complejo que no se explica con las leyes de la óptica.

Tampoco el tema de la percepción queda resuelto por el empirismo o el racionalismo.

En el campo visual existe un punto ciego, una zona de material sensorial que es imperceptible. Sin embargo, este Agujero Perceptual, se rellena, se completa mediante una actividad conceptual que organiza los datos de los sentidos de modo tal que el individuo tenga una visión coherente e inteligible que le permita una acción eficaz sobre el Mundo.

Siempre se ve a partir de una perspectiva desde una focalización regida por conocimientos previos sobre lo que se debe ver, y según los cuales se atribuye mayor densidad a una región del campo visual que se diferencia como *figura* sobre la dispersión insignificante del *fondo*.

Ninguna forma es visible si no es recortada sobre un fondo indeterminado.

Esta decisión sobre lo que será, en la percepción, figura y fondo obedece a un modelo cosmológico, es decir, a una metáfora.

El percibir no es ingenuo ni pasivo, tiene una intencionalidad.

Esta imposición jerárquica sobre el material sensorial constituye a una cultura, y todos los fenómenos de la misma, su

política, su arte, su religión y su ciencia están unificados por una misma Imagen.

Toda estructura cultural es metáfora, y como metáfora ,no tiene retorno.

Una cultura muere cuando su metáfora ha muerto.

Un régimen cultural es siempre retórico antes que lógico, y por lo tanto sus leyes no reproducen lo real sino que lo crean a través de lo metafórico.

La metáfora es siempre una operación de recorte sobre una vastedad indefinida, y en tanto recorte, tiene una Forma, y como forma presenta siempre un centro donde reside un silencio, lo indecible de esa cultura, y un borde donde discurre su elocuencia.

La tensión, la topografía, los desplazamientos entre estos dos elementos constituyen la gramática de esa cultura.

Se comprende que todo modelo cosmológico es un intento de familiarizar lo inconcebible y volverlo a la vez manipulable.

Tanto la noción de Espacio como la de Trascendencia implican la superación de la cenestesia senso-motriz, una renuncia a la tangibilidad que deviene en la idea de Vacío.

Pero el espacio no admite ninguna mimesis porque carece de Imagen.

El espacio es lo que no se deja individuar.

La extensión vacía es una dimensión pánica que provoca un terror metafísico, una disolución de la percepción en lo infinito que genera la elaboración de modelos de representación espacial que son, en origen, estrategias de contención.

Sólo podía haber realidad en lo finito, en lo limitado.

La magia deviene religión cuando surge la noción de trascendencia, la existencia de un poder que reside más allá de los cuerpos sensibles.

Esta trascendencia sólo puede desarrollarse a partir de la concepción ideal de espacio, un lugar jerarquizado de aparición de los cuerpos y sus relaciones.

La Nada, el Vacío, son monstruos lógicos, predicados que no tienen sujetos, pero lo vacío permite concebir y explicar el movimiento y el cambio.

El modelo espacial de la Magia es topológico, está estructurado por relaciones de contigüidad y semejanza. Cuando se opera una deslocalización del Poder se pasa de la Magia a la Religión. El Espíritu exige la concepción de un espacio indefinido y continuo.

La idea de espacio no se infiere de la percepción del espacio senso-motriz, el espacio de representación es una creación cultural que depende del régimen ontológico y estético de una sociedad determinada.

En la arquitectura monolítica egipcia, y aún en los templos griegos, no se expresa la conciencia del espacio contenido, son siempre el cuerpo de una proyección bidimensional.

En los bajorrelieves helénicos, las figuras de los extremos se vuelven siempre hacia el centro para evitar toda sugestión de continuidad espacial

Para la subjetividad occidental pre-renacentista la conciencia del espacio es inseparable de la conciencia de lo Absoluto, de la intuición sin forma, sin imagen, de lo numinoso.

La expresión más vívida de este sentimiento trascendental del espacio lo logran las creaciones arquitectónicas de la cúpula y la bóveda, que hacen sensible a la vez que contienen esta distancia intangible, llevando al interior el misterio de la exterioridad.

La pasión del espacio se evidencia como pasión de la altura. La cúpula y la bóveda se asimilan al cielo, al espacio continente y trascendente.

La bóveda es la imagen material de la trascendencia, *sublime es un nombre griego de la altura*.

Ningún espacio de representación logra quedar completamente construido, completamente clausurado. Siempre contiene una indecidibilidad, regiones vacías, zonas de anomia.

En la iconografía occidental resulta revelador el motivo de la nube.

La nube es menos que un objeto y algo más que un grafo.

Sirve como dispositivo para introducir lo sagrado en lo profano, un plano metafísico en un plano físico, absorbiendo la

ruptura para que la homogeneidad de la representación se conserve. La nube sirve para indicar lo irrepresentable.

La nube es un lugar infinito, pero a la vez, está dibujada, contenida en una forma.

Esta paradoja mantiene la unidad del Modelo de espacio representado.

De hecho, la percepción desconoce lo infinito.

Para los griegos lo infinito, lo ilimitado, era el Caos. Lo infinito no es y lo que “no es” es impensable. El Bien, por el contrario, es el poder formador sobre la materia, la causa eficiente de su esencia.

Un espacio infinito y homogéneo nunca es dado sino construido.

El espacio vital es *anisotropico* y heterogéneo, es decir, jerarquizado, orientado afectivamente según direcciones cualitativamente valoradas y lugares privilegiados de mayor densidad significativa.

Todo modelo de visibilidad del Mundo es siempre de otra naturaleza que el Mundo, una transposición que sólo representa a los medios de representación.

Un modelo de perspectiva resulta visible, es decir verosímil, entre tanto los observadores participen de una misma concepción del Universo.

Cambiar de espacio es cambiar de pensamiento.

La ciencia y el Arte interpretan el mundo creando Modelos perceptuales.

Un Modelo es la figura más extensa, más compleja de estabilización.

Un modelo no solo implica una forma ejemplar, sino sus relaciones y dinámicas internas que son paradigma de todas las actividades de una sociedad. El modelo explica, justifica, y vuelve inteligible lo real

Ante el flujo de los fenómenos, el hombre estabiliza mediante geometrificaciones.

Todos los Modelos son formas cerradas que se someten a la divergencia de la percepción.

Las más arcaicas se basan en la esfera, la semiesfera y en otro sentido el cilindro.

El modelo más pregnante siempre ha sido el de círculos concéntricos alrededor de un punto inmóvil. Esquema “desestabilizado” por una transversalidad (metafísica) arriba-abajo (Cielo-Infierno) que constituía tanto un eje como una vía de acceso entre las diferentes regiones.

La dinámica implícita en cada forma geométrica instituía también un modelo de Tiempo. Los atributos eran la perfección, la evidencia perceptual, la estabilidad y la evidencia de un centro. Eran sistemas formales que contenían todos los “teoremas” (enunciaciones) y regímenes de significación dentro de ellas.

Representaban configuraciones equilibradas de fuerzas donde todo conflicto podía ser absorbido por la globalidad del sistema.

Siendo sustantivos y, a la vez, verbos, sus vectores determinaban las trayectorias de acción, que sólo resultaban legítimas en tanto se resolvieran en el equilibrio de la totalidad.

En su condición estable debían permitir la manifestación de polarizaciones arquetípicas, Bien-Mal, Luz-Sombra y todas las interacciones de opuestos.

Los Modelos cosmogónicos no explican el origen del mundo, sino su actualidad, tienen una vigencia presente permitida por el desarrollo de identidades narrativas, los Mitos.

Todo movimiento se orienta hacia un punto de reposo sin coacción.

El prestigio del círculo y la esfera, además de su evidencia perceptual extrema, permiten el “cierre” y el movimiento. Implican una concepción según la cual el movimiento de un cuerpo se correspondía a su forma.

En términos de tiempo, el modelo debía implicar “periodicidad”, *movimientos uniformes con velocidades constantes*.

El modelo esférico fue el más jerarquizado.

Lo redondo representa tanto lo que no tiene forma, como la forma absoluta que contiene todos los posibles. La curva cerrada sobre sí misma, la equidistancia de todos los puntos con respecto al centro, permiten desarrollar “regímenes de significación” de gran riqueza.

Su propia génesis puede interpretarse como una expansión del centro, o identificar la circunferencia con el movimiento y el centro con el reposo absoluto, con lo invariable.

Este arquetipo aún perdura en la astronomía y en los modelos de átomo, del mismo modo que regía la cosmogonía de Dante.

El poder de los modelos reside en su capacidad de transmisión de enunciados perceptuales que relacionan la experiencia con la razón. Son axiomas visuales que determinan toda significación posterior y formulan en una unidad cualquier pluralidad compleja.

Toda forma se percibe en la relación *fondo-forma*, que en realidad no es una dicotomía sino una triada, que debe incluir esa zona hiperactivada, de doble filo, ese lugar de transacciones que es el *Borde*.

Las cosmogonías pre-socráticas deben leerse bajo el imperio de la racionalización de esta característica perceptual. La idea de una sustancia indeterminada y única (*apeirón*) o la indivisibilidad del Ser en Parménides son consecuencias de modulaciones de la relación *figura-fondo*. La conceptualización, que se inicia en la escuela de Mileto, comienza por destacar “elementos” discontinuos con el *apeirón*.

De ahí el “horror a lo infinito” del pensamiento griego y sus atribuciones negativas, imperfección y fundamentalmente inexistencia.

(Lo conocido se conoce en relación a un fondo desconocido, que es la posibilidad de todo conocimiento)

La racionalidad divide, analiza, solo puede operar con lo discontinuo.

En la ciencia y el pensamiento occidental, queda reprimido el concepto (que en realidad es un proceso) de *lo continuo* que, por otra parte, caracteriza la experiencia mística.

La primera categorización del espacio fue la jerarquización del arriba y el abajo; el cielo y la tierra. En el mundo griego, además de la valoración negativa de lo infinito, hay dos direcciones en la concepción espacial:

- La geometría de Euclides, elaborada siempre sobre una superficie plana, cuya intención era medir superficies para su aplicación en las tecnologías agropecuarias.

- Por otra parte, Apolonio de Pérgamo estudia las “secciones cónicas” de la cual derivan curvas que implican funciones, una concepción dinámico-temporal de las formas del espacio.

Proclo, incapaz aún de abstraer el espacio de las cualidades sensibles, lo identifica con la Luz, en una especie de enunciado místico de la percepción: sólo existe espacio en tanto existe visibilidad.

En la Roma Imperial, Vitrubio sistematizó la primera perspectiva tridimensional, pero llamativamente para su utilización en las representaciones teatrales. (Esta orientación escenográfica, el espacio como lugar de acción, lo desliga de los cuerpos contenidos pero lo somete a un dominio temporal: el de los acontecimientos).

En el Medioevo, la Escolástica otorga un carácter positivo al infinito al categorizarlo como atributo de Dios, lo que implica un espacio infinito para que un ser infinito ejerciera su acción.

Con la misma lógica explicaba la tridimensionalidad en razón de las tres personas de la Trinidad.

Es notable la noción Kabalística de Jacobo Luria que identifica al espacio con el cuerpo de Dios al extremo de concebir la creación del Mundo como una mutilación, el *Sintsum*, la amputación que Dios se infería a sí mismo para “hacer lugar a los entes”.

La imaginería medieval se mantuvo dentro de un espacio bidimensional, pero como en todo sistema bidimensional, las “crisis” son las intersecciones, y ya en el Gótico tardío, esas intersecciones implicaban “significantes de una nueva espacialidad”.

El Cosmos heliocéntrico determina la marginalidad de la Tierra, pero instala la centralidad de la Razón. Galileo permanece fiel a Aristóteles, identificando lo natural y lo racional, admite un único movimiento natural, la caída (*deorsum*), porque se dirige hacia un fin, el centro.

El movimiento hacia arriba, lo ascendente (*sursum*) no es considerado natural porque solo se asciende hacia lo indefinido, lo infinito.

Del mismo modo es inaceptable el movimiento rectilíneo como natural por tender a lo infinito y no es natural que un cuerpo se desplace hacia donde no es posible llegar alejándose cada vez más de su punto de partida evidenciando que no se encontraba en su lugar natural y por lo tanto el Cosmos no estaba en Orden.

En la armonía del Orden la movilidad de los cuerpos no puede ser sino circular.

Galileo manifiesta como ciencia, el terror no enunciado del Orden a abandonar lo cerrado y enfrentarse a la proliferación incontrolable e impensable de lo infinito.

La rotación circular es la única traslación de los cuerpos que garantiza la invariabilidad de los desplazamientos.

En los comienzos del Renacimiento aparece la necesidad de que el paradigma visual represente no sólo a los cuerpos sino también al espacio vacío que los contiene.

Lo novedoso del Renacimiento es abstraer la idea de espacio de los cuerpos, despojarlo de ser mero continente e instituirlo como “lugar de relaciones”, lo cual permite convertirlo en el elemento constructivo, organizador de una obra.

Sin embargo la abstracción del espacio renacentista no es continuo ni homogéneo, sino que presenta una estructura determinada que permite valorar a los cuerpos por su posición. En el fondo revela una estructura espiritual, un itinerario hacia el punto de fuga de la divinidad.

La perspectiva renacentista es un camino, una peregrinación.

La geometrización del espacio engendra una obra paradigmática, la cúpula de la catedral de Florencia, construida por Brunelleschi superando el empirismo del andamiaje.

El arquitecto opera la conversión de la materialidad del peso de los cuerpos por la abstracción de un espacio euclidiano.

La materialidad de la materia es sustituida por la materialidad de la Razón.

Por otra parte la perspectiva con punto de fuga central, era solidaria con uno de los movimientos oscilatorios de la materia: la concentración (*menor temperatura, mayor estabilidad*)

así los entes, el universo todo, retrocedía de la expansión a la convergencia en un solo punto.

A partir del barroco el espacio pierde su referencia, ya no es sustancial, es objetivo.

Esta objetivación del espacio lleva a considerarlo homogéneo, isotrópico, igual en todas direcciones.

Es esta homogeneidad espacial la que permite la racionalidad del cero (como conjunto vacío), las operaciones algebraicas autorreferenciales, y los comienzos del cálculo infinitesimal.

La desustancialización matemática posibilita pensar un espacio liberado de los cuerpos, un “continuo” homogéneo que lo precede lógicamente y ontológicamente.

Como consecuencia se destaca el otro polo oscilatorio de la materia, la difusión (*aumenta la temperatura, mayor inestabilidad*) y la expansión indefinida.

El Modelo cósmico de Kepler no solo implica lo descriptivo, sino que genera un nuevo régimen simbólico.

Para Kepler la figura paradigmática no es el círculo, de centro único, sino la elipse de dos focos, que opone al centro enunciable, otro igualmente operante pero inenunciable.

La elipse deriva de un conflicto entre un planeta que tiende a seguir su trayectoria rectilínea y la atracción del Sol.

La elipse genera una nueva retórica.

En la pintura se oculta un polo en la sombra para potenciar el otro, la luz.

El claroscuro es el análogo artístico del Modelo kepleriano.

El nuevo impulso expansivo de la materia, al concebir un mismo espacio para el cuadro y el observador, le permite fundirlos más allá de los límites de la tela.

Esta nueva visibilidad implica también una nueva lógica y aplica el mismo proceso de “desustancialización” al tiempo, así el paradigma formal barroco ya no es el círculo (completo en sí mismo) sino la espiral expansiva, o bien un continuo doblarse de la materia sobre sí misma.

El “pathos” renacentista se identifica con la idea de centro, el “pathos” barroco es el tránsito, el movimiento, la metamorfosis.

Estas dos sensibilidades estéticas conllevan en lo más profundo un sentimiento de lo terrible, de lo siniestro, que se expresa en dos formas muy diferentes de la Idea de Muerte.

En el espacio renacentista, como en todo espacio jerarquizado, el punto de fuga, el centro, es símbolo de lo atemporal, de lo eterno. Esta estructura espacial implica para su centro un valor temporal igual a cero. En el centro, en el punto de fuga, el tiempo es “absorbido” por el espacio; el único movimiento posible en él es la ascensión o la caída.

El espacio barroco no está centralizado, el círculo se tensa hasta el óvalo, el nudo del espacio se desata en los focos de una elipse, la materia prolifera en un proceso análogo al de la reproducción celular.

La vivencia más inmediata es la del transcurrir.

El centro inoculado actúa como una carencia organizadora.

Se siente el movimiento corrosivo del tiempo sobre los cuerpos, la vida se corresponde con la agonía. La muerte ya no está inmóvil, serena, como unión mística en el punto de fuga renacentista. Ahora la muerte está dentro de cada instante de la vida misma, permitiendo las metamorfosis. Basta mencionar las experiencias de los místicos de la Contrarreforma; se vive muriendo, o bien, se muere viviendo.

El barroco transforma los sustantivos vida y muerte en verbos.

En el Modelo clásico de Newton la idea de espacio como vacío ha sido superada por la transmisión de Fuerzas. Se reconoce una fuerza operativa en donde antes se percibía mera distancia.

Al mismo tiempo que da eliminada la dicotomía mecánica entre objeto y fuerza.

El objeto es una concentración, una fuente de Energía.

Los modelos no pueden ya ser estables, deben construirse modelos dinámicos.

El modelo cosmológico de la física clásica post-newtoniana proponía un universo mecánico infinito y predecible que permitió la concepción y aplicación de tecnologías duras, no sólo

sobre la materia sino también sobre las estructuras sociales según una concepción individualista fundamentada en un sujeto, un átomo humano, un individuo indivisible, provisto de voluntad y conocimiento independiente de la naturaleza y de los otros sujetos.

Pero la metáfora conduce a la alucinación de creerse un espejo fiel del universo; olvidando que mira desde un solo punto y que sólo puede ver lo que es visible desde él.

Desde principios de siglo esta relatividad epistemológica puso en crisis al modelo newtoniano que fue desplazado a medida que se consolidaba una imagen “cuántica” de las interacciones.

El nuevo paradigma sostiene que ni siquiera el átomo es sede de una identidad sino que cada partícula se define por sus relaciones con otros elementos de un mismo campo.

La Física ya no se pregunta por las leyes de los fenómenos sino por sus probabilidades.

La Forma del Cosmos es pura significación, carente de representación, toda sustancialidad es funcionalidad.

El Universo resulta inaprensible porque requiere un punto de vista totalizante que es el de nadie.

El temor por lo infinito permanece, nunca hay un metabolismo cultural de lo ilimitado.

Siempre resulta reprimido en la práctica. Se supone infinita la serie de números enteros, pero incluir el símbolo infinito desarticularía toda la operación matemática

Lo pavoroso del infinito es su imposibilidad perceptual.

Para los atomistas griegos el mundo no tenía centro, no podía haber centro en la infinitud, y de esta aseveración deriva su fracaso programático.

La inclusión, que hace la perspectiva, del infinito en un punto de fuga, que es un punto particular, resulta paradójica, lo infinito no puede ser incluido en ningún sistema de representación, en ningún discurso.

Además de su imposibilidad perceptual, conlleva la imposibilidad de localización de centralidad.

El infinito disuelve toda institución, toda subjetividad, todo espacio.

Exige una mirada absoluta que considera a la figura y al fondo como portadores de una misma cantidad de información.

El infinito no puede ser un percepto, no es concebible en la simultaneidad espacial, pero es asimilable en la sucesión temporal como una expansión.

Una Imagen que siempre está adviniendo pero nunca llega.

Como en un cuadro de Pollock, el fondo, el espacio de representación queda determinado por los movimientos azarosos de la materia.

Superar la crisis de la visibilidad exige el imaginario de un espacio cuyas propiedades no son independientes de la materia que lo ocupa sino que dependen de ella; en presencia de la materia, el Espacio se "*curva*" clausurándose como Imagen.

LA MÁQUINA DE SIGNIFICACIÓN FIGURA Y FONDO

La precariedad de las operaciones de apropiación de lo caótico por un Modelo de Orden y la inconsistencia de una Verdad producida mediante máquinas gramaticales o geométricas, revelan la existencia de un principio de realidad que precede a toda Idea: *lo Real es la resistencia de los fenómenos a todo régimen de significación.*

La Topología Fundamental

Las cosmogonías arcaicas representan una racionalización primaria de la estructura perceptual *figura-fondo*.

(Lo que se conoce es conocido en relación a un fondo desconocido, que es la posibilidad del conocimiento)

Estas cosmogonías no comienzan por la Unidad, por el Ser, comienzan por una separación, por una diferencia. El Cosmos se crea mediante distinciones, inclusiones y exclusiones.

Esquemáticamente: sobre un plano de representación se traza una primera línea, un signo que establece de facto una distinción, una diferencia.

El signo original es una operación que produce una diferencia y los signos siguientes derivarán de esta diferencia.

Pero, además, el signo tiene una dirección, o sea, está vectorizado.



Toda Forma es Forma de una diferencia, de una escisión donde el borde separa dos planos existenciales: *figura y fondo*.

Por lo tanto, la Forma es una frontera que marca una diferencia y su percepción se identifica con un lado de la marca, aquel hacia donde está orientada la diferencia.

Concretamente, la relación figura-fondo es una función vectorizada hacia la figura, quedando el fondo como Afuera.

Toda Forma es doble, cada Forma determina, por fuera, la Forma de lo Otro. En presencia de esta dualidad lo que se identifica como Figura, lo que resulta significante, es siempre el lado interno de la Forma.

El Modelo en tanto Forma posee dos lados, uno de los cuales, el del Orden, se define mediante una clausura operacional. El Orden es una diferencia que se produce a partir de un reingreso recursivo de la Forma en la Forma, es decir, de establecer una diferencia en lo que ya se ha diferenciado.

Esta operación solo es posible por un movimiento de recursividad en el que los efectos reingresan al proceso como causas.

La causalidad funciona como un proceso de selección. Ante la multiplicidad de causas y efectos posibles, el esquema causal se convierte en un acto de atribución.

El acoplamiento estructural del Orden se realiza a través del lenguaje, que excluye una gran cantidad de posibilidades de percepción en beneficio de unas pocas, con las que estructura su propia complejidad.

Por lo tanto, toda comunicación es siempre una información tautológica del sistema.

La memoria del Orden no tiene por función recordar lo pasado sino retener lo recordado en el presente. El recuerdo

deviene la actualización permanente de la estructura invariable de un Orden que no tiene Historia.

En consecuencia, la racionalidad del Orden participa de su naturaleza formal.

Para lo sistemático, la verdad no es la concordancia de los enunciados con los objetos, sino una recurrencia, un reingreso de la Razón en la Razón.

La Forma del Orden es la actualización continua del Orden de la Forma.

El discurso del Orden es recursivo, su Forma se repite en todas las formas y es comunicada en todos los discursos. De esta clausura autorreferencial proviene la imposibilidad del Orden de preguntarse por su propia naturaleza.

Del mismo modo que la imagen del Orden es inobservable porque el observador está situado en el interior de su estructura, el principio originante de su racionalidad no es enunciable. No es posible predicar una definición circular donde lo que se define está incluido en la definición.

Cualquier modelo de Mundo es *"tautológico"*. No se propone una correspondencia con lo Real sino un *"isomorfismo"* entre su estructura y los fenómenos que permite una inteligibilidad y un control de los acontecimientos. La naturaleza absoluta del Axioma original proviene de su potencia *"formativa"* y no de su *"veracidad"*.

Con relación a un criterio de Verdad todo sistema constituye una ilusión.

Pero la ilusión no es lo mismo que el error.

Lo que caracteriza a la ilusión es el deseo y *el deseo es la verdad de la ilusión*.

I

Todo acto es realizado como Sentido pero comprendido como significado.

El significado es lingüístico. El Sentido es exterior al lenguaje.

Los significantes señalan al Sentido como su exterioridad.

El Sentido es espacial, una Forma que se instala en un lugar. El significado acontece en una trayectoria temporal y el tiempo se experimenta como un retroceso del espacio.

En el lenguaje *lo que es* no se muestra “*siendo*”, sino “*retrocediendo*”, porque todo significado es retroactivo.

En tanto el Sentido acontece como algo dado, el significado es construido y, como resultado de un proceso de producción, la significación depende de una *máquina* que la produzca y de un motor que movilice el mecanismo.

La humanidad ha creado distintos tipos de motores: a vapor, a explosión o eléctricos; aún el ámbito abstracto del pensamiento, la “dialéctica” y la “inferencia lógica” constituyen dispositivos motorizados.

La significación no es ajena a un proceso mecánico. Los significados son producidos por un tipo de máquina algebraica: *el algoritmo*.

Básicamente el algoritmo es una formalización que procede de las matemáticas, una relación entre elementos operativos que admite ser expresada en una fórmula. O sea, un proceso de cálculo que asocia de manera unívoca un conjunto de resultados a un conjunto de datos.

Como fórmula, el algoritmo puede ser aplicado a procesos de naturalezas distintas (*químicos, sociales, biológicos, gramaticales, etc.*).

Esta posibilidad de formalizar procesos diversos depende de que la fórmula sustituya eficazmente a la experiencia.

La “*automatización*” remite a un mecanismo, y éste supone un motor, una inestabilidad que se manifiesta como movimiento. La aplicación de un “algoritmo binario” resuelve en una función “*el problema de la significación*”, produciéndola.

Los términos de la “máquina algorítmica binaria” no implican un dualismo. No son oposiciones dialécticas que se concilian en unidad superior sino *un proceso dinámico continuo entre identidades absolutas que no pudiendo coexistir, se suceden*.

Por lo tanto, el motor de la máquina de significación funciona porque sus elementos son conceptos que no se definen más que por su reciprocidad.

Cada elemento del algoritmo no es sino el imaginario del Otro.

Cada uno vive en el otro como su propia muerte.

La oposición acciona el mecanismo de la “*inferencia lógica*” según la cual una doble negación se convierte en una afirmación. De ahí que la significación no proviene del predominio temporal de un concepto sobre otro sino de la conversión incesante de uno en el otro. Esta lógica maquina, aunque funcione por el impulso de fuerzas opuestas, es legitimada por su trayectoria móvil, ya que *no hay contradicción en la extensión*.

El antagonismo que constituye a la máquina se resuelve en su movimiento.

El significado sin movimiento se convierte en sentido, y el sentido es silencio.

Sentido y significado tienen distintas dimensiones ontológicas.

El Sentido se presenta.

El significado se representa.

El Sentido es el excedente que el lenguaje (*el signo*) no puede significar.

Sentido es lo que hace que, en cada existente, coincidan en un mismo punto su origen y su fin. Y el Sentido sólo es posible porque el modelo está incompleto, agujereado por el vacío de una ausencia.

De la tensión entre la voluntad de representar y la voluntad de ocultar su grieta resulta la determinación de su Forma: un “*nudo*”, donde el “*afuera*” (*lo vacío*) está incrustado en el adentro. Ese espacio lógico vacío actúa como el Atractor que lo conforma, lo dinamiza y permite las maniobras del pensamiento.

La preservación del Sentido depende de lo oculto y este ocultamiento genera la vida porque *de lo negado emana el deseo*.

Por su naturaleza el Sentido debe estar oscurecido y su imagen negada porque su manifestación ocuparía la totalidad de lo visible obturando toda posibilidad de ver.

Por eso, contrariamente al significado, el Sentido siempre es “*anicónico*”.

Como elementos constituyentes de un sistema maquínico, Sentido y Significado están relacionados en una modalidad recursiva que se expresa en declinaciones del tipo “*lleno-vacío*”, “*figura-fondo*”, “*conocido-desconocido*”.

Su relación se formula y se conforma de este modo:

1. El Sentido (imagen absoluta-autorreferencial) constituye “*la Forma primera*”.
 2. La “*Forma primera*”, por recursividad, constituye el *Fondo* de “*la Forma segunda*”.
- La “*Forma segunda*” es el significado.

Lo que se enuncia:

“La Forma del Sentido es el Fondo de la Forma del Significado”

La dialéctica Figura-Fondo es la categorización primera del Orden, la condición primaria de lo posible, de lo inteligible y de lo perceptual.

Se las pondera como regiones de distinta densidad informativa.

El saber es un espacio positivo: *Figura*.

Lo ignorado, lo desconocido, es un espacio negativo: *Fondo*.

Pero esta estabilización se dinamiza extendiendo el concepto (y el precepto) de formalidad.

La Forma crea su afuera y sólo es comprensible desde ese afuera donde el Fondo manifiesta sus propiedades formales. El sistema formal es generado por una “iteración” que se realimenta por la oscilación de una recurrencia:

El espacio negativo, indeterminado (*Fondo*) de una Figura es a la vez, el espacio positivo (*Forma*) para otra Figura (*Figura Recursiva*).

Por lo tanto:

El Fondo de una Forma constituye, a su vez, otra Forma.

No solo lo “lleno” es forma, lo “vacío” también tiene una morfología.

No solo lo “dicho” enuncia, lo “no dicho” posee un discurso.

Concretamente las singularidades sustantivas Figura y Fondo no existen, lo que existe *es un proceso formativo continuo “figura-fondo”*.

En este punto es pertinente precisar algunos conceptos:

La *Forma* es el resultado de las determinaciones perceptivas y las capacidades formativas del observador. La definición resulta tautológica, porque la percepción misma es un proceso tautológico donde el observador contempla la estructura de su propia mirada.

Por lo tanto, en la proyección de la mirada la Forma participa tanto *de lo visible como de lo inteligible*.

Toda formalidad requiere, como principio, una discontinuidad fundamental entre “*materia*” y “*vacío*”, estableciendo una región espacial de densidad informativa máxima: *Figura*, y una región espacial de densidad informativa nula: *Fondo*.

La Forma no es una esencia sino un proceso, una función, una relación entre una variable y una constante

$$\text{Forma} = \frac{V}{K} \quad (\text{variable}) \\ \quad \quad \quad K \quad (\text{constante})$$

El carácter biológico, lingüístico, topológico, estético o lógico que se atribuya a la variable “*V*” y a la constante “*K*” determinará las diversas definiciones o derivaciones del proceso Forma.

Las epistemologías que consideran a la Forma como una esencia, como figura de clausura, como sustantivo, como cuerpo, se basan en la necesidad de que exista discontinuidad para producir significación. Llevar a la Forma a la condición de proceso implica un nuevo concepto de Materia en la cual las ideas de Vacío, Sujeto, Cuerpo y Caos cambian de naturaleza dentro de un modelo que permite producir significación e inteligibilidad sin discontinuidad.

La *Materia* es un “fluido absoluto”, un continuo sin estructura porque no hay jerarquización de elementos separables.

La Materia es un flujo y por lo tanto es *tiempo*.

Sus estados (sólido, líquido, gaseoso) son velocidades. Su extensión es la variación.

En la fluctuación no hay Modelo, hay “Modulación”, una variación constante.

La Materia es un acontecimiento continuo, una dimensión de elasticidad donde resultan indecibles lo cóncavo de lo convexo, la figura del fondo, el cuerpo de su lugar.

En lo continuo no hay vacío sino ubicuidad de lo existente.

Todas las Formas son plegamiento de un substrato continuo y lo continuo no significa la imposibilidad de agregar un tercer punto entre dos puntos sucesivos; significa la posibilidad de producir un plegamiento entre esos dos puntos.

Y el modo de plegarse de lo continuo deviene *Textura*.

Por lo tanto, el fluido absoluto, la Materia, no tiene estructura ni forma, tiene Textura, una indeterminación irresoluble de Figura y Fondo.

En la Textura no hay unidades, todas las constantes son variables, es necesario recurrir a un número irracional para cuantificar la relación entre dos series de diferencias (*una de las cuales no tiene máximo y la otra no tiene mínimo*), calcular el cociente entre dos cantidades que tienden a lo infinito.

Por lo tanto, la Materia no es estructura, ni orden, ni Forma sino Textura y la Textura está compuesta por relaciones

diferenciales. La percepción no depende de las Formas singulares de los objetos sino de los relieves, es decir, de intensidades diferenciales en el acontecer del espacio y el tiempo.

Concretamente, la percepción se produce cuando dos regiones heterogéneas entran en relación diferencial:

$$\frac{dX}{dY} = 0 ; \frac{dX}{dY} = 1$$

determinando una singularidad.

Precisamente, la diferencia es la ausencia de semejanza que constituye el simulacro de las cosas. Espacio y Tiempo no son datos puros y absolutos sino el nexo entre relaciones diferenciales. Del mismo modo, los objetos no son identidades sustantivas sino el resultado empírico de una diferencia de potencial.

No habiendo percepción posible de lo homogéneo, se experimenta como vacío al lugar donde no se producen relaciones diferenciales. La diferenciación acontece en el lugar de una conciencia y no en el fluir de una materia sin diferencias; por lo tanto puede considerarse que *toda percepción es alucinatoria porque carece de objeto*.

La significación siempre está afuera de las cosas; la relación es exterior a las variables, del mismo modo que lo constante es el afuera de la relación.

En tanto la percepción depende de la diferencia y lo percibido un plegamiento de lo continuo no se presenta como un substrato indiferenciado sino como *la fluctuación de una diferencia*.

El término “*recursivo*” señala básicamente *un sistema cuyos estados o efectos finales producen los estados o causas iniciales*.

La idea de recursividad alude a un proceso dinámico continuo donde el producto final reingresa como causa inicial del mismo proceso. En este circuito de recurrencia o iteración *lo generado deviene generante*.

El concepto de iteración retroactiva significa básicamente que *el final de un proceso se reconstituye en su comienzo*. Los

productos últimos se convierten en elementos primeros, por lo tanto, el pliegue constituye una modalidad “*recursiva*” cuyos estados o efectos finales producen los estados o causas iniciales.

La permanencia de la singularidad formal se basa en la recursividad, en la iteración.

La iteración consiste en repetir una operación, un proceso, a partir del resultado de la operación precedente.

$$\text{ITERACIÓN : } X_{n+1} = f(X_n)$$

La iteración es una función cuyo límite es un ATRACTOR.

Si la forma está en equilibrio, el atractor es un centro, un punto sin dimensión que no pertenece al espacio cuya centralidad organiza.

$$\text{ATRACTOR} = 0$$

Si la forma es dinámica, orgánica, su Atractor es un círculo o “ciclo límite” de su singularidad

$$\text{ATRACTOR} = 1$$

Ésta “iteración” de la relación funcional figura-fondo es el espacio de circulación entre el Significado y el Sentido donde la variable es el “*borde*”, y el borde no es contorno sino un lugar de transacción. Señala la inscripción de una línea sobre lo continuo y esta línea es una tangente orientada en dirección distinta de lo que separa.

El borde es una escisión que no reside ni en cuerpo ni en otro. Una línea ajena a la geometría porque *es abismo*.

II

Concretamente, la “*mimesis*” del lenguaje opera en el vacío.

Descentrada toda identidad, la representación carece de objeto, carece de referente, imita a un modelo inexistente que tiene la obligación de inventar.

En el Orden del lenguaje, la relación de semejanza padece la ausencia de un elemento referencial. Tal ausencia convierte, a toda similitud, en ilusoria y a toda representación en simulacro. El lenguaje deviene en un sistema autónomo; un régimen de representación que no representa otra cosa que su propio proceso de representación.

Un sistema de significación que carece de referente se vuelve incontrolable.

Alcanzado su límite, el lenguaje asume la representación de aquello que no existe, de aquello que no puede establecer ninguna relación de semejanza con la vida, la representación de *la Muerte*.

Un Modelo de Máquina de Significación: *la Metafísica*

El axioma inaugural de la filosofía y de todo el discurso racional es la identidad entre el Uno y el Ser que ocupa la totalidad de la Presencia.

Sin embargo, lo que se presenta a la experiencia es lo Múltiple

Lo Uno es el resultado de una operación y no de una presentación, una operación donde lo Múltiple es sumado como Uno.

La Unidad no está dada, es la Ley derivada de un efecto por el que lo que se presenta es estructurado retrospectivamente como Uno. Siendo esta estructura una operación de la que resulta lo Uno, el dominio de esta función no es el Uno sino la operatividad de lo Múltiple.

La unidad del Ser es posterior a la Presencia, a la Existencia, lo Único solo existe retrospectivamente.

Valiéndose de una estructura elemental del espacio, la Razón se instituye como Centro de un círculo cuya línea perimetral actualiza una doble operación fundante, clausura la figura del Modelo y excluye todo aquello que no pertenece al

Orden racional. Por lo tanto, el cierre del borde instaaura el Centro y legitima la Centralidad.

La imposibilidad de un Afuera no pensable, por indeterminado, es la condición para la interiorización de la racionalidad, que se apropia de todo valor de significación.

La Razón se identifica con una figura espacial cuya forma es contigua a nada porque la condición del Ser Uno es la presencia excluida de su alteridad.

Pero, si la identidad racional se constituye por un borde, por una línea de clausura, a la vez, ese borde, determina, por fuera, a la irracionalidad.

De esta aporía depende la homogeneidad de su espacio de representación.

La Razón está subordinada a las condiciones del espacio en que se instala; *su figura de inclusión afirma lo que niega.*

Para estabilizar esta paradoja, la Razón produjo un concepto absoluto, *el Ser*; y el Ser es Uno que incluye Todo, es decir, *la totalidad de lo que es*, y este Todo no puede ser exterior al Uno.

A partir de Parménides, este concepto absoluto del Ser, determina una Lógica donde la Unidad del Ser constituye el fundamento de todo proceso racional. Este estatuto del Ser determina y es determinado por la condición del lenguaje que fija la esencia gramatical de la razón, garantizando la coherencia de los enunciados lógicos.

Y, lógicamente, para que exista *el Ser es necesario que su otro sea nada, que no sea lugar su afuera.*

Consecuentemente, *el Ser es una Figura absoluta que carece de Fondo.*

Desde Parménides "Pensar y Ser" son una misma cosa.

Establecida la identidad entre el Ser y el Pensar, en tanto el Ser es Uno que lo incluye Todo, este Todo no puede ser exterior al Uno; la noción de Unidad permanece *adentro* del Pensar. En el discurso de la Lógica metafísica, preguntar por el borde no revela nada, nada que no haya sido ya anticipado bajo la forma general de el Ser.

La idea de Parménides promulga una interdicción sobre el pensamiento Occidental:

"Fuera del Ser el no Ser es Nada y por lo tanto no hay otra cosa que el Ser y necesariamente Uno.

Siendo pensar y ser la misma cosa, pensar es pensamiento de lo Uno que es."

Partiendo de esta fórmula, el devenir (*la existencia*) queda inmovilizada, sus dimensiones de espacio y tiempo, es decir, de lo vacío que permite el movimiento y de la nada, lo que aún no es y adviene, se convierten en monstruos lógicos, en predicados sin sujeto desplazados a lo Impensable.

Esta formulación de la Unidad como Identidad absoluta del Ser puede expresarse mediante una sustracción cuyo resultado es cero:

A es A en cuanto $A - A = 0$,

o bien,

$1 - 1 = 0$

la identidad no deja residuo, sustraído el Ser hay Nada.

La Ley de la estructura considera a la presentación de lo Múltiple como inconstante, caótica, y compone sus elementos como Unidad. El discurso de la Unidad se completa y se clausura, como círculo, en una Analogía General de la Cultura cuyo modelo es la perfección de la Esfera como la Imagen Absoluta del Universo.

La cultura, y el libro (que es el cuerpo de la cultura), tienden a la Unidad.

Por acción de esta fuerza unificadora el espacio textual "se curva" para cerrarse en una identidad circular absoluta.

La escritura se inscribe sobre una superficie de curvatura constante que determina que toda argumentación alcance una conclusión y que todo relato tenga un final.

EL TEXTO COMO TERRITORIO

El hombre es un animal que no marca su territorio con los rastros de sus deyecciones, se apropia del Mundo mediante la palabra.

Pero la palabra ocupa el lugar de las cosas y deviene Mundo.
El lenguaje es un territorio sin olor.

Originar el Origen

*En el Principio era el Cuerpo.
Y el Cuerpo se hizo Verbo.*

El cuerpo es un generador de lenguaje, que crea significaciones a partir de pares de opuestos en el registro de la cenestesia. La percepción del propio cuerpo genera significados.

La piel es la primera cláusula gramatical.

El cuerpo es un espacio ejemplar, alrededor del cual la extensión se sistematiza mediante oposiciones fundamentales: dentro/ fuera, cerca/ lejos, aquí/ allá; arriba/ abajo, vertical/ horizontal, y habla lo erecto por la angustia de la caída.

Sin embargo, el cuerpo no es una entidad constante sino un constante flujo de significados. *No permanece en sí mismo, porque no hay un sí mismo en el cual permanecer.*

El cuerpo posee una naturaleza fluyente que oscila y fluctúa en varias direcciones.

Este flujo viscoso posee un régimen turbulento caracterizado por los movimientos tridimensionales y aleatorios de las partículas de fluido, superpuestos al movimiento promedio.

Siendo la localización de los fenómenos exteriores una necesidad esencial para la supervivencia colectiva, es el primer sonido que se diferencia como lenguaje al ser emitido para indicar y comunicar la localización de un objeto. Por eso la distancia hace al lenguaje; un conjunto de sonidos no imitativos que, por medio de un genitivo, es capaz de señalar la proximidad de un objeto (*la presa*), sin referir, al mismo tiempo, su presencia material.

Concretamente, el hablar sólo puede acontecer en la distancia, la proximidad no da lugar a la enunciación. No hay lenguaje de lo próximo, para hablar es necesario que algo se retire en la distancia, porque la distancia es lo único que está dado como previo al lenguaje.

A su vez, la interiorización del lenguaje como pensamiento surge de la inaprehensión del cuerpo; *la palabra es la idea que el cuerpo no logra hacerse de sí mismo*.

El grito emitido ante la huella de una presa y no ante la presa misma es el germen del "concepto", la mediación espacial y temporal de una palabra-idea que permite neutralizar la inmediatez de la reacción impulsiva y "pensar" una estrategia de huida, captura o defensa.

Por otra parte, el pronombre que designa al sujeto es el punto donde se fija la autonomía del lenguaje. El "yo" gramatical es el lugar de aparición del discurso, y esa aparición es posible porque ese lugar está vacío.

La función del pronombre es impedir que el sujeto sea poseído por el espacio, que desaparezca, disuelto, en una extensión anónima.

Pero la subjetividad sólo se consolida como conciencia reteniendo la fluidez del devenir en el acto de recordar. La memoria precede al sujeto y es la posibilidad de su existencia.

De la memoria proviene la conciencia, y el recordar no es la facultad de un yo, el yo es un producto secundario de una memoria.

(Y la Memoria es aquello que repite la imposibilidad de repetir)

Al igual que no habría sujeto si no hubiera distancia y extrañamiento entre un yo y el Mundo, no habría conciencia si no existiera extrañamiento entre el yo y el cuerpo.

Simultáneamente a la emergencia de un yo como lugar de apropiación de los significados, nace la experiencia del espacio como angustia de lo desconocido, porque la extensión es la suma de todos los lugares donde no está presente el sujeto.

Además, si el sujeto es topológico, como lugar de la enunciación de la palabra, es también el operador de todo discurso, la localización gramatical primaria que rige la concordancia con el verbo. Actor diferenciado de todo hacer, es un agente, "*el que hace*", y un tópico "*del que se dice algo*".

El tiempo y el espacio carecen de sujeto, sólo los enunciados sobre el tiempo y el espacio pueden tener un yo.

Aceptar la residencia de la palabra y el pensamiento en una conciencia que se experimenta como identidad, son los efectos de la alucinación de individualidad.

Ningún yo puede pensar su origen ni experimentar su propia muerte.

Su apropiación del lenguaje es falsa.

El sujeto encarna un segmento de la trayectoria de los significados que jamás podrá contemplar la totalidad de lo dicho ni encontrarse al final de su propio pasado.

La producción de significados tiene lugar en un desplazamiento del cuerpo del lenguaje según un tipo de movimiento: "*el discurso*".

Como todo movimiento, el discurso posee dos ejes de referencia: uno espacial y otro temporal. Con respecto al tiempo, el discurso tiene una duración real, pero para comprender su significado es preciso retener todos sus enunciados en un presente.

Así como la cantidad genera cualidad, la velocidad de los procesos en un sistema no es una magnitud, sino una dimensión cualitativa.

La velocidad es una potencia formativa que determina modos de existencia de los fenómenos y establece condiciones ontológicas. La racionalidad y sus conceptos como sujeto, objeto, causa, efecto, sólo son posibles en la velocidad propia del lenguaje.

Alcanzada una magnitud crítica de aceleración, las estructuras sintácticas se comprimen, la sucesión causal colapsa en lo simultáneo, los enunciados se superponen y el lenguaje pierde todo control de los significados que siguen multiplicándose sin referir a nada.

El lenguaje nunca llega a ser lo que fue.

No puede reencontrar su origen porque éste ya lo exige como lenguaje.

El comienzo de todo nombrar, la inicialidad del principio se concibe como puntual.

El origen se representa como el vértice de un cono invertido donde toda la extensión de las diferencias y las derivaciones desplegadas resultan comprimidas en un solo punto que, aunque inextenso, contiene máxima Identidad.

Pero el lenguaje sólo puede nombrar el origen siendo un lenguaje que ya está empezado y, al decirlo, el origen retrocede. De hecho, el acto de hablar nunca es contemporáneo de su origen ni puede encontrar el comienzo de lo que ha existido siempre.

Siendo el principio del nombrar innombrable, el comienzo se revela como lo que el lenguaje tiene todavía que decir. Por lo tanto, el origen es aquello que está por volver al final del lenguaje.

Encontrar el principio es encontrar el fin y de ambos no hay memoria.

En un encuentro entre el decir y su origen, el origen sólo puede presentarse como el desaparecer del lenguaje.

El discurso del pensamiento no puede tener su fundamento afuera, sólo puede empezar a partir de sí mismo, siendo sí

mismo su propio objeto y anulando toda exterioridad en el círculo de su inmanencia.

No se puede nombrar el origen sin originarlo.

El Mito. La Identidad Narrativa

Todas las declinaciones verbales: nominativo, genitivo, dativo, acusativo, locativo, etc., derivan de una estrategia para establecer una morfología entre fenómenos cuyas localizaciones espaciales y temporales están muy apartadas; el lenguaje pretende lograr la representabilidad de la invisibilidad de la "acción a distancia".

Concretamente, se percibe la simultaneidad de los sucesos antes que su causalidad, y la simultaneidad sólo puede representarse en la verticalidad de una Imagen.

El Mito depende de una Imagen, como principio analógico que gobierna el funcionamiento del Mundo. La analogía toma posesión de ese mundo borrando todo desorden, toda pluralidad autónoma. El núcleo de este principio analógico corresponde a obsesiones cognitivas que buscan una comunión ontológica y un sentimiento de amparo ante el devenir.

El Mito es una analogía estabilizadora de la totalidad de lo existente.

Es una trama de símbolos que no tiene un discurrir discursivo, sino la fijación de una estratificación transversal, que resiste a la conceptualización y puede ser indefinidamente reinterpretado.

Lo analógico se contrapone a lo lógico, lo semejante a la identidad.

Carente de causalidad, en la analogía del Mito, explicar es implicar.

El pensamiento debe traducir en lenguaje una realidad sin lenguaje.

Al describir un dominio desconocido, lo Real, en función de un dominio ficticio pero conocido, el Relato, se incorpora al

Mundo en la interioridad de una subjetividad que deviene una “identidad narrativa” habitable.

Todo relato mítico obedece a ciertos principios invariables:

- 1-Inteligibilidad por lo vivo y no por lo físico, por lo singular y no por lo general, por lo concreto y no por lo abstracto.
 - 2-Proliferación (densidad) semántica, todo lo que ocurre tiene significación, no hay seres ni eventos contingentes. Todo es signo.
 - 3-Inclusión: reciprocidad analógica entre lo humano, lo natural y lo cósmico.
 - 4-Principio Hologramático: la totalidad está inscrita en las partes, que a su vez están inscritas en la totalidad.
 - 5-Principio de Continuidad: la textura analógica del universo mitológico no admite discontinuidad entre todo lo existente, por lo tanto, no hay principios ni fines, nacimientos ni muertes, todo acontecimiento, todo devenir es Metamorfosis.
- La Metamorfosis es el proceso por el cual se trata de asimilar lo cambiante a través de una invariable narrativa, otorgando al concepto de identidad una extensión universal.

El Mito tiene tres dimensiones.

-Sacrificio: el sacrificio es la categoría económica de lo mítico.

Permite la conservación de las fuerzas de la vida, asegura la fecundidad mediante un valor de intercambio cósmico: *la sangre*.

Asegura la transferencia del Mal, la comunidad es purificada por la víctima.

Pero fundamentalmente, la Muerte es una función lógica del Mito, una cláusula de cierre que exige que para que el relato quede clausurado y permanezca inalterable, su protagonista debe morir dentro del mismo relato. La posibilidad de repetición infinita del Mito depende de una muerte, de una metamorfosis, y a su vez, la repetición del relato impide la muerte definitiva del protagonista y del Mundo.

En su forma extrema, el Mito es un hablar para no morir, un hablar para que no cese el Mundo.

-Transversalidad: a pesar de la linealidad temporal que implica una horizontalidad del relato, el principio formal del Mito es la Transversalidad, transversalidad de una analogía que captura e inmoviliza en un eje jerárquico cualquier desplazamiento horizontal de la inferencia. Esta verticalidad morfológica está asegurada, dentro del transcurrir temporal del lenguaje, por un Ritmo, una relación invariable del acento con la métrica.

-Olvido: contrariamente al saber científico que trata de retener lo aprehendido, el saber mítico conlleva una ficción de olvido, para que el relato sea siempre contemporáneo y suceda por primera vez.

El relato mítico se clausura para evitar una pérdida de Sentido, negándose a la argumentación y al suministro de pruebas.

En la economía del Mito, el lenguaje mismo es víctima de un sacrificio propiciatorio para conservar y mantener al Tiempo en una vigilia inmóvil.

Lo que permite a cada palabra de la narración mítica ser *Signo* es su localización invariable dentro de una forma regida por la transversalidad de una Imagen.

El Mito no es concepto ni idea, es una forma.

No se define por lo que enuncia sino por la figura que lo contiene, sus límites son formales, no conceptuales ni cronológicos, y esa forma que lo constituye es la Forma, el Orden del Mundo. Lo mítico no pertenece al discurso temporal del lenguaje, sino al régimen de la presencia total e inmediata, al régimen de la Imagen.

La trama del Mito depende de los “*mitemas*”, unidades constitutivas que se combinan según reglas funcionales de las que son variables.

La inclusión de sus elementos en una función descronologiza al relato y devela una forma, una figura lógica que subyace y contiene al tiempo en su simultaneidad.

Los sucesos que protagonizan los “actantes” se encuentran formalizados, y estos “actantes” no se individualizan como personajes sino que resultan emergencias de la predicación de sus actos. El texto mítico es un operador lógico entre dos Acontecimientos absolutos: el principio y el fin.

El Cuerpo Opaco. La Escritura

El habla está siempre expuesta al afuera, no hay ficción posible del acto mismo de hablar. Así como la visión refleja, el habla refracta.

Libera al pensamiento de la exigencia óptica mediante dos desvíos, dos fenómenos de refracción:

Se habla sobre un fondo de silencio, pero el silencio es una palabra dentro del lenguaje.

El habla devuelve la presencia diciendo la ausencia. Nombra lo posible para responder a lo imposible.

El nombre nombra a las cosas como diferentes de las palabras y esta diferencia hace el lenguaje. El habla es el regreso a la presencia diciendo lo ausente.

Hay hablar porque ha desaparecido *lo que es* en lo que lo nombra.

El pasado de los acontecimientos es el presente del lenguaje, un presente diferido que nunca dice lo que las cosas “son”, sino lo que las cosas “fueron”.

El lenguaje no limita con su ausencia, el silencio, sino con lo imposible: *la existencia de una realidad afuera del lenguaje*. Lo nombrable es todo lo existente; no se puede matar a Dios sin dar muerte a la gramática.

La gestualidad de la escritura que evoca al movimiento de rasgar una superficie, de hendir con un tajo, remite a un acto de violencia.

Los primeros hombres que escribieron haciendo escisiones en la piedra o en la madera, no respondían a una exigencia de la vista sino de la memoria.

Históricamente, la protoescritura es la escritura cuneiforme, que se inscribe mediante un hueco, haciendo un vacío sobre una superficie. Esta “*sustracción de materia*” determinará para siempre la naturaleza de la escritura.

Escribir es circunscribir el contorno de un cuerpo opaco que interfiere entre lo visible y lo presente.

La escritura se materializa como cuerpo, y su corporeidad y su legibilidad dependen de su opacidad, de su propiedad de interrumpir el flujo luminoso. Lo escrito se interpone entre la mirada y el mundo, es la presencia de una opacidad que no agrega ni media entre lo visible y lo presente.

El trazo escriturario conlleva la propagación de una cualidad fugitiva cuya presencia está implícita en todas sus figuras pero no puede ser verificada en ninguna.

Un movimiento sin transitividad donde si A implica a B, B implica a C, y C implica a D, no significa que A implique a D.

Como sujeto que elude ser objeto de otro sujeto, lo escrito no representa, es un signo que solo se remite a sí mismo, una antimateria, un cuerpo negro que absorbe toda luz, todo significado.

La escritura alfabética, como un conjunto finito y cerrado de signos, prolifera repitiéndose en su posibilidad infinita de representarse a sí misma. Lo escrito se repite como si lo mismo, al repetirse, se desplazara generando una alteridad y un Sentido en el espacio engendrado por el traslado.

Sin embargo, en el espacio curvo del texto, avanzar es regresar.

Así como leer es el ausentarse del mirar en el ver, entrar por la vista en una superficie de significación, escribir es la operación del lenguaje sobre sí mismo para captar, en lo escrito, su inconclusión, su situación insostenible, que se apoya en una ausencia: *el sujeto*, y su naturaleza interminable porque habla de algo inagotable: *el objeto*.

En el texto acontece el movimiento infinito de la escritura que prolifera contra la atracción irresistible de su exterioridad, por la atracción del espacio en que se inscribe.

Para Hegel el Mundo se completa cuando la escritura agota todo lo legible.

Sin embargo, el texto nunca concuerda con las cosas, siempre es divergente, porque no representa al Mundo, sino que lo interpreta. El devenir neutro de la interpretación sólo es posible porque la escritura difiere del Mundo.

Un Mundo que es un afuera cuya exterioridad no está significada como legible en lo escrito.

En los textos las palabras se suceden, pero su legibilidad depende de grafos ilegibles, intervalos de espacio que determinan relaciones de tiempo: los signos de puntuación.

Su valor no es representativo, no figuran nada, articulan la diferencia por la ausencia, la cesura donde lo vacío se lee como ritmo.

Los signos de puntuación no retienen lo inscripto sino que indican su discontinuidad, la pausa por la cual lo interior de la escritura regresa continuamente al exterior y este apartamiento es el que tiene poder de dar sentido al revelar que la opacidad es la no identidad de la escritura con el mundo y que hablar es hablar siempre de esa diferencia.

Son signos de espacio que articulan lo vacío por lo vacío, afirman el Ser negándolo.

Mediante la puntuación, *el diferir de la diferencia entre lo que es y lo que no es*, se expresa en la escritura bajo la exigencia de no estar inscripto.

Así como lo no dicho es el porvenir de la palabra, lo invisible es el porvenir de la escritura.

El lenguaje acontece en la distancia que lo separa de sí mismo, y esa distancia es lo que le permite decir.

La función del lenguaje no se agota en designar acontecimientos y objetos ubicados fuera y lejos de él. Conduce a una experiencia abismal del espacio que se duplica en el espesor de la escritura como un intervalo vacío donde se

exterioriza el pensamiento que la palabra piensa en el interior del lenguaje.

Lo que dice el lenguaje en tensión extrema, es que el hombre está "terminado" al llegar al límite del lenguaje. Pero en el final de las palabras no se acaba el hombre, se acaba el decir que dicen las palabras.

En ese fin del lenguaje, que no es el fin del hombre ni del movimiento del pensamiento, se da la escritura como experiencia de la muerte, en tanto lo humano desaparece al llegar al término del lenguaje. El hombre sólo es contemporáneo de la finitud del lenguaje si el fin del pensamiento coincide con el fin de la representación.

El lenguaje del pensamiento dice el límite del lenguaje, después del cual es posible la continuidad de un pensamiento que piensa sin memoria.

En la escritura, la nada, que no es, está presente como signo.

Si dentro del lenguaje hay una ausencia, el lenguaje no encuentra el lugar donde enunciar esa ausencia, y remite a otro lenguaje donde inscribir esa falta.

Consecuentemente, lo inenunciable permite el movimiento del lenguaje y determina que todas las posibilidades del habla no pueden constituir una totalidad.

Por otra parte, se debe señalar otra carencia estructurante: no existe posibilidad de negación en el lenguaje; la acción de hablar, de escribir, aún negando afirma el acto del lenguaje. Una vez que se ha empezado a hablar se habla para siempre, ni aún callando es posible liberarse de la afirmación original de haber comenzado a hablar un habla que dice siempre la imposibilidad de negar que hace al lenguaje.

Por ser siempre performativo, y por hablar sólo de sí mismo, el lenguaje carece de toda posibilidad ontológica de negación.

A pesar de contar con vocablos y formas de enunciación negativas éstas son incapaces de enunciar una inexistencia.

Dada la aseveración:

Este papel no es blanco.

Inmediatamente se advierte que al otorgarle al papel la carencia de una propiedad esta misma carencia se convierte en propiedad.

Negar la inexistencia de blancura en un objeto particular afirma la existencia general de la blancura. Lo blanco negado del papel, o la negación de la existencia del papel mismo, exigen la afirmación en la representación, de la existencia de lo blanco y del papel.

Negar la blancura del papel es afirmar lo blanco, la negación siempre se refiere a lo que de alguna manera está dado en la representación.

La blancura, ausente del papel, esta presente en su negación.

Lo que no está representado no puede ser negado.

El lenguaje no puede negar lo inexistente, que es decir que un enunciado negativo no puede afirmar la inexistencia. Los juicios negativos son manifestaciones de la performatividad interrogativa del lenguaje. El lenguaje sólo es capaz de interrogar, y mediante la pregunta se enuncia la carencia de un objeto y se da la distancia vacía para que perviva como deseo.

Hay interrogación porque *la pregunta es el deseo del pensamiento.*

El pensamiento, que se articula como pregunta, no hace uso de la interrogación como un habla incompleta, sino que se cumple plenamente en la pregunta declarándose incompleto. Lo que mueve al pensar es la pasión de lo desconocido.

El pensamiento finito que piensa lo infinito piensa lo que no puede pensar.

Esta incapacidad de poder, declarando una imposibilidad, afirma la posibilidad de que el pensamiento tenga lugar en una dimensión distinta a la del poder.

Esta dimensión es la de la interrogación que no es otra cosa que la pasión del pensamiento por su Afuera.

La relación de la palabra interrogativa en que se articula el pensar y lo desconocido es una relación que tiende a lo infinito, un discurso con un índice de curvatura tal que la relación entre A (*conocido*) B (*desconocido*) no es nunca sistemática, ni unívoca, ni reversible, no forman un conjunto, no son contemporáneas ni conmensurables.

Si lo propio del pensamiento es pensar lo desconocido a través de una forma interrogativa del lenguaje, *lo más profundo del pensamiento no reside en la enunciación sino en la audición de la pregunta misma.*

La pregunta es el desvío del texto, la huida que engendra un espacio sin refugio, y la escritura se refugia en la fuga.

La huida del desvío genera una Imagen de una ausencia sin sujeto: *la letra*

El borde de la letra escrita es el lugar de desaceleración. En el trazo de la escritura, el tiempo es el borde común de la sombra y la luz, el punto de bifurcación de una trayectoria ante una resistencia. Y, precisamente, es la configuración de las bifurcaciones, de las intersecciones, lo que hace de la escritura una trama opaca, una tela que al cubrir un cuerpo invisible, permite verlo.

El destino de la escritura como cuerpo es la Imagen que sobre el signo y lo significado extiende una figura de lo infigurable.

La Imagen está fuera de sí y es, a la vez, el adentro de ese afuera que es la posibilidad de la escritura.

De hecho, en la escritura, el lenguaje toma conciencia de sí.

El texto se designa en su propio interior, la repetición del lenguaje por el lenguaje.

La repetición lleva pensar en el espejo pero, por su naturaleza, el espejo no puede ser signo porque sólo representa a un referente que no puede estar ausente.

Esta situación que obliga al espacio vacío y a la escritura a estar perpetuamente atrapados en el espesor del reflejo de una analogía, constituye la ficción del texto.

Si el texto participa de la realidad se inscribe en lo continuo.

No es concebible una ausencia en la totalidad de lo existente pero es una discontinuidad, que señalan los signos de puntuación, lo que se da a leer en la escritura.

Aquí es necesario definir:

Lo *continuo* es un elemento no marcado, entre dos elementos A y B, distinto de A y de B pero que pertenece al conjunto cerrado AB. Lo *continuo* no es cuantificable, carece de relaciones y conectores lógicos, lo continuo acontece como una disyunción sin exclusión.

Tierra de nadie, la escritura teje una trama, un nudo cerrizado que no se puede desanudar por que anuda un vacío.

La escritura es ese nudo, ese círculo en el que al entrar se entra siempre en su afuera.

El Cuerpo sin Sombra. El Libro

La cultura se vincula a un artefacto, el libro, que produce lo real, que produce el saber, y el libro carece de anterioridad y de origen.

La palabra precede al mundo y, bíblicamente, a la luz misma.

Lo escrito como lugar donde se presenta un ausente, el escritor, ocupa un espacio específico, materialmente tridimensional, un volumen: *el libro*.

La página es una superficie, un plano bidimensional, donde opera un régimen perceptual *figura/fondo*, es decir, *lleno/vacío*, y el vacío se lee como silencio.

La superposición de páginas crea un cuerpo escritural, el cuerpo del libro sustituye al cuerpo carnal que sustenta la oralidad.

El advenimiento del libro señala el predominio de lo escrito sobre lo oral, la memoria sobre lo actual, codifica la relación de ausencia entre el escritor y el lector.

El triunfo de un determinado cuerpo de lectura, el "*codex*"(libro) sobre el "*volumini*"(rodillo) se debe el deseo de encerrar en un espacio compacto, en un cuerpo inviolable, la

Palabra Divina. Un cuerpo eterno donde el principio y el final se superponen en un instante que acontece en el tiempo.

La letra es la huella de algo ausente y esta ausencia es lo que se da a leer, en el libro, como presente.

Es necesaria la escritura para que el lenguaje tome conciencia del lenguaje, se perciba y tenga un final en razón de su infinitud.

El texto, determinado por una relación inagotable entre un comienzo y un fin, hace de esa relación una distancia, y del libro un espacio que se despliega siempre a partir de un centro que se proyecta hacia un origen y hacia un final.

Lo que existe en el libro como necesidad, está afuera del libro como azar.

El libro difiere del Mundo, aleja su referencia hasta ocultarla y el Mundo se ausenta en el lugar del texto.

Cerrado, clausurado, *el libro es un cuerpo sin sombra, un cuerpo sin exterioridad.*

El libro es un lugar antes que un enunciado, un cuerpo antes que un discurso.

La existencia física del libro implica un peso y una masa, la fuerza de resistencia que interfiere todo movimiento. El plano sobre el que se desplaza la escritura se condensa en *un volumen*.

Un libro no es un texto, es un cuerpo, un cuerpo sólido en reposo cuya materialidad clausura la escritura. El final del libro no da término a su principio.

El libro es un objeto concluido, su identidad está completa. Sólo admite su repetición, es decir, su relectura. Por lo tanto asume la forma temporal del eterno retorno.

Sin embargo, el retorno de lo mismo se altera por el volver a lo mismo.

La iteración, la retroalimentación, tanto en la escritura como en los fenómenos físicos, acumula una energía caótica que trabaja para la ruptura.

La pura repetición, aunque no cambie nada, contiene una potencia ilimitada de dispersión. Lo que desaparece en la

repetición de la relectura es la identidad del presente consigo mismo.

El retorno no vuelve a apropiarse del origen. El principio ya no está allí.

En la repetición algo se ausenta, en la relectura falta algo.

Y esta carencia determina la ausencia de presencia en su presente.

Existe un libro previo a todos los libros: la Biblia, que enuncia en su encierro la totalidad de la Verdad. Toda escritura, todo texto no puede entonces menos que transcribirlo, repetirlo, restituirlo.

La Biblia es la escritura inmóvil, donde la eternidad de Dios absorbe toda sucesión narrativa, toda enunciación posible, es un signo absoluto que abarca la totalidad de lo significable. Es un libro eterno, y la eternidad es la omnipresencia de una temporalidad que no depende del olvido ni de la memoria.

Todos los libros son contemporáneos a la Biblia

La Biblia es el monólogo de la Ley.

La escritura no se recibe como un don, se recibe como Ley que dictamina:

“No harás ídolos”, es decir, no aceptarás la presencia por la semejanza, la prohibición del signo como modo de la presencia determina la interdicción del signo como Imagen, como mimesis del mundo. Esta Ley obliga a que ni las letras ni las palabras se parezcan a las cosas y nos destina a los alfabetos fonéticos.

Y para que las Tablas de la Ley no se tomen por la Ley deben ser destruidas.

El significado del libro no tiene lugar sino en el lenguaje, y ese significado es enunciado mediante un acto de lenguaje. La fijación del lenguaje en la escritura escinde al discurso del habla; en el texto escrito no hay diálogo, ni interrupción, sino una apropiación mediante un acto de lectura.

La relación escritura-lectura no es una interlocución.

El que lee se encuentra ausente en la escritura, el que escribe, ausente en la lectura.

Es una relación lingüística donde el diálogo no ha tenido lugar.

Existe un dispositivo de lectura, una máquina de leer, que lee de un modo determinado entre todas las posibilidades de lectura. De hecho, *es un modo de leer, un saber leer, lo que se lee en la lectura.*

La escritura no es descriptiva ni argumentativa, es transitiva, se identifica con un acto, y el acto es la lectura. La lectura está inscrita en el texto y constituye su reescritura.

Lo que acontece en el texto es la apropiación de la escritura por la lectura.

El autor es el primer lector, y para leer debe distanciarse, ausentarse de la escritura, por lo que el acto de escribir es la inscripción de una ausencia que será traída a la presencia por la lectura. La materialidad esencial del libro no es la enunciación ni el relato sino permitir el acontecer de la lectura.

En tanto el lector está implicado en la escritura, solo la lectura es el presente del texto.

Su anterioridad, su condición pretérita, hace del texto un objeto de lectura.

Si el relato implica una ficción, esa ficción está siempre diferida a la subjetividad de un lector. En tanto la legibilidad adviene en el acto de lectura, y no en la escritura, todo texto es ficción hasta tanto sea revertido por el signo opuesto de la ficción de la lectura.

Un libro es lo escrito por un autor desde una localización externa al texto, esta localización está determinada por otro, el lector, que es su referencial tropológico.

El texto es la representación de un *uno* dirigida a un *otro*, que está inscripto en la representación.

Por una estrategia de traslación espacial, la localización de un autor en la dimensión de la escritura es una posición determinada por otro, que al leer se instala en el lugar del autor.

Existe una tradición normativa de la práctica de lectura con respecto a la cual ningún libro es original, está constituido por todos los libros anteriores.

Dado que en el texto, el significante no puede responder por un significado, sino restituirse continuamente como significante, la escritura tiende a una dispersión infinita.

Esta proliferación monstruosa de significantes afectó a la práctica de la lectura en La Edad Media. Para el hombre medieval el Mundo asume una naturaleza legible, la Naturaleza es un libro que comenta otro libro absoluto, la Biblia, cuyo autor es Dios, un autor que se ausenta y solo puede ser reencontrado por la lectura.

Duns Escoto afirma: “*No existe nada que no sea visible y corpóreo que no signifique algo incorpóreo e inteligible.*”

Para evitar la *pansemiosis* infinita del Mundo, la escolástica determinó un régimen de lectura conformado por cuatro niveles o sentidos:

- Sentido Literal: enuncia los hechos.
- Sentido Alegórico: aquello en lo que se debe creer.
- Sentido Moral: aquello según lo cual se debe obrar.
- Sentido Anagógico: aquello a lo que se debe tender.

La Biblia misma es objeto de esta práctica normativa.

Dividida en Antiguo y Nuevo Testamento, se llega al primero como alegoría y al segundo como literalidad; el Antiguo Testamento es una expresión retórica, *la materialidad de la letra*, el Nuevo es el contenido, *el espíritu*.

En el Renacimiento aparece una segunda “*Lectio*” normativa, basada en el neoplatonismo. Según esta preceptiva, Dios, lo Uno, al no ser determinable, contiene todas las determinaciones y el lugar donde convergen todas las contradicciones.

Por lo tanto si Todo lo escrito tiene un significado ese significado siempre remite a lo Uno. Concretamente la infinitud de significantes existentes remiten a un único Significado.

Esta “*Lectio*” normativa aún persiste como modelo ejemplar de la cultura y, por efecto de esta vigencia, la cultura, y el libro que es su cuerpo, tienden a la Unidad.

La Kábala

Entre todas las normativas de lectura y usos el lenguaje, la Kábala, que se aplica sobre el texto hebreo de la Torá, es absolutamente singular.

La naturaleza y propiedades que allí se atribuyen a las letras contradicen toda idea de signo en tanto representación de una referencia ausente. En ella, el signo, la letra y la palabra adquieren una materialidad y eficiencia extremas.

Como en todo discurso la estructura del lenguaje asume la estructura de la Realidad. Pero en la Kábala la palabra no es un signo que *representa* al Mundo sino que lo *produce*.

En esta tradición se afirma que Dios ha creado el Mundo por medio del lenguaje y que el hombre puede acceder al Creador operando sobre las letras vivas de la Escritura.

Estas operaciones son de tres tipos:

Notaricón: práctica del acróstico y la combinatoria.

Gamatrya: relación entre las letras y valores numéricos.

En el hebreo, una lengua de escritura defectiva sin notación de las Vocales, uno de los nombres de Dios Y H V H corresponde al número 72, al que se atribuye toda potencialidad.

Temurá: práctica del anagrama, de la permutación de letras.

La lectura de estas permutaciones, asociando la voz a técnicas respiratorias, conducen a un trance místico.

Para la Kábala, la Lectura no implica la representación sino la recreación del Mundo mismo, encontrando, en el texto sin clausura, el nombre Único del que se han originado todas las criaturas y todas las cosas. Este nombre es una palabra “*que la boca no puede decir ni el oído escuchar*”, cuya imposibilidad sostiene todo lo posible.

De este modo peculiar, que atribuye a las letras la potencialidad material de causas, la Kábala es, sustancialmente,

una relación de eficacia con lo Innombrable, que no se niega a dejarse decir como horizonte de lo nombrado.

Esta práctica se apoya en un riguroso sistema teológico que es, al mismo tiempo, un sistema lingüístico, *tal vez el único que no presenta una anacronía en su presente.*

La lectura cabalística es la lectura de *un texto sin contexto* y en el que la diferencia entre el ojo y la voz permanece indecible. Un texto que la voz rescribe cuando lee de acuerdo a una legibilidad que no implica una repetición.

Por otra parte, la Torá carece de trascendencia, de un “*más allá*”, es una escritura inmanente que no informa ni argumenta, sino que actúa. El lector de lo escrito en un alfabeto no fonético no busca conocer ni saber sobre el Mundo, pretende *crear o afectar* al Mundo mismo.

En este sentido, la Kábala carece de una metafísica, se ubica en una primordialidad pre-discursiva, en una materialidad pre-lógica que la aproxima a la Magia.

La conjunción indiferenciada de la voz, el aliento, el verbo y la imagen de la letra, orientadas por una eficacia pragmática operan según una materialidad sensible que pertenece a las relaciones concretas de la economía de lo mágico.

Su pensamiento no construye enunciados racionales pero no cabe atribuirle la irracionalidad. Adopta ese modo de pensar no conceptual e incompleto que se designa como *Misterio*, una modalidad de enunciación no discursiva frecuente en la teología cristiana y considerado legítimo aún por la más rigurosa escolástica.

Dios no se manifestó como Idea, Dios habló con su voz a Moisés y a los profetas.

Que lo Innombrable hable genera una particular trayectoria del Sentido.

A pesar de que la cultura judía se fundamenta y se construye sin apartarse del Libro, del Antiguo Testamento, conserva una fuerte tradición oral que privilegia la voz y la recitación del texto; este comprometer al cuerpo en la lectura no dejó lugar a la oposición entre lo sensible y lo inteligible propia del logos

griego y occidental y por ese motivo no elaboró un discurso metafísico. Ninguna abstracción lumínica despojó a la voz y al sonido de sus propiedades sensibles, de su condición concreta de Acontecimiento ni de su poder, como fenómeno, de ser causa de otros fenómenos. De alguna manera, la recitación salmódica remite a las propiedades curativas del sonido que persisten en los cantos “*chamánicos*”.

El Verbo creador del Génesis fue sonoro, correspondió a la Ley estar escrita.

En el ámbito de la “Kábala” la palabra es el intermedio entre lo que crea y lo creado.

Oscila entre lo que crea, porque apenas lo vislumbra y lo creado, porque apenas lo define.

Dentro de la cultura judía, Dios, con los silencios que esta palabra encierra, está señalado (en primera instancia) por tres formas que permiten designarlo, es decir, atribuirle una presunta corporeidad a través de letras.

Dios es la letra Alef, es la duplicidad de Iod y es el tetragrama Iod, Hei, Vav, Hei.

En términos matemáticos es una proyección correcta: 1,2,4.

Dios es Alef, porque la letra alef significa *el silencio del nombre.*

Lo que se esconde detrás del nombre y no se puede nombrar porque carece de sonidos.

El nombre de Dios está en el silencio. Y cuando El rompe ese silencio, aparece la Creación. En el *Tanaj* (el antiguo testamento), Dios se manifiesta con sonidos.

Habla y las cosas se crean.

Esta primera idea de un Dios que brota del silencio, que nombra, le da razón a Filón de Alejandría para crear su teoría sobre el poder del nombre.

Para Filón, la virtud del nombre no es otra cosa que generar una existencia. Cuando las cosas se nombran, existen. Si no hay un nombre para designarlas, no hay existencia para ellas y no existe una comprensión de esa cosa.

El nombre que designa algo, lo limita y, esta limitación, lo hace comprensible.

Por eso, Dios se manifiesta en la Creación, pero no se nombra ni habita en ella.

Dios está presente en Alef, porque la letra Alef no tiene sonido y lo silencioso no puede ser entendido. El silencio divino carece de límite, es un silencio eterno, infinito, que se puede percibir pero no ser entendido.

La Divinidad está detrás de las cosas que nombra (*que crea*) y, en esta condición, sigue sumido en el silencio, en la imposibilidad de nombrarlo y, por lo tanto, de definirlo o de asignarle alguna Imagen. Es representado por una letra silenciosa que, al manifestarse, produce todas las otras letras que nombran lo creado dándolo a entender.

Si se suman todas las palabras y todos los números y se logra una síntesis de todo lo nombrado y contado, es posible acceder a una idea de la manifestación creadora de Dios, pero aún así no se sabría qué cosa es Él ni qué nombre tiene.

Los cabalistas de Girona hablaron de acercarse al nombre (*al Shem Hameforash*), de percibirlo de cerca, pero no de encontrarlo porque, sabidas todas las palabras y cosas creadas, y entendidas sus definiciones, existía un gran resplandor que los dejaba sin capacidad de nombrar y sin entendimiento.

Para los rabinos, Dios existe. Y siendo imposible nombrarlo, también es imposible negarlo. Si se lo quisiera negar, habría qué saber qué es. Y como no se sabe qué es, todo intento de negación es vana.

Lo único que asegura el *Tanaj* es que Moisés *vio la parte posterior de Dios*, lo que significa, percibió que detrás de la cosa nombrada había algo más, pero en silencio.

Cabalistas como Abraham Abulafia y Moisés Cordovero afirman que existe un Nombre de Dios que está oculto en la Torá y que sus consonantes son Alef, Hei, Vav e Iod y su pronunciación sería *Eaví* o *Ejví* o *Aheví* etc. Este nombre, que integraría a los tres iniciales de Alef, doble Iod y el tetragrama, sería la síntesis de los 72 nombres de Dios, cada uno con 72 letras.

En el Principio sigue habiendo una Palabra, *pero esta Palabra es inseparable de una Voz*.

Lo Ilegible. El Tiempo

La temporalidad no es lo que se significa en el signo; el Tiempo es la marca de la marca, *el signo del borrarse del signo*.

Así, el lenguaje hace signo con la propia trasgresión del signo.

Y por este ausentarse del signo en el signo el lenguaje nombra a lo que es Tiempo, *olvido*, aquello que no existiendo se manifiesta como una falta. La forma de lo Innombrable que permite decir.

En la experiencia de los fenómenos, la tradición racional experimenta que los fenómenos fluyen pero el Todo permanece estático. Al movimiento se contrapone una disposición ontológica de lo inmóvil, de lo inmutable que da fundamento a lo móvil.

El movimiento resulta inteligible en la asimetría de una diferencia: *tiempo/eternidad*.

Sin lo estático no se pueden percibir las mutaciones del movimiento, desde el discurso de la Metafísica el movimiento se explica por lo inmóvil, lo inmóvil resulta la unidad del movimiento.

El tiempo es un elemento de la operación del percibir como diferencia, en tanto es la utilización performativa de una distinción. La diferencia opera sobre una simultaneidad pero exige que acontezca asimétricamente, designando un elemento de la diferenciación como figura, y este proceso requiere tiempo.

Por lo tanto en la temporalidad se manifiesta una *distancia* que permite definir al Tiempo como posibilidad de la diferencia.

Hay un modo de percibir el Mundo bajo la doble forma de lo simultáneo como presente y lo inactual como pasado y futuro.

Esta dualidad conforma a la conciencia, donde lo actual, el *ahora*, es el punto ciego de la reflexión.

(El Tiempo no pasa por el ahora)

Si el presente aparece como punto ciego, como Afuera de la percepción temporal, según la operación binaria de la diferencia, pasado y futuro se dan simultáneamente, y en esta simultaneidad el tiempo desaparece.

Al continuo espacial indiferenciado le corresponde la misma indiferenciación de la simultaneidad temporal. Sin la atribución temporal de un discurso causal todo lo que acontece acontece simultáneamente.

El presente es un *no momento* temporal desde el cual se percibe, es decir, se diferencia, el pasado y el futuro.

Siendo el tiempo *rotura de simetrías*, el presente es el diferencial de la función pasado/futuro, la ubicación donde la conciencia se hace consciente del Tiempo en el instante donde no hay Tiempo y, por eso, el *ahora* no da lugar a lo pensable ni a lo enunciado. Su afección es la pasión del instante, la angustia ante la velocidad con que el futuro se convierte en pasado y ya no puede ser cambiado.

El estrechamiento del instante lleva a un valor infinitesimal la dimensión del Sentido e incrementa a valores monstruosos la contingencia de toda acción.

El ahora es el punto en que *el no ser del pasado y el no ser del futuro* se identifican para que emerja *el ser del presente*.

Considerar al Tiempo según la ontología del Ser lleva a determinar como lo que todavía no es o lo que ya ha dejado de ser.

El devenir de la forma adverbial del *“ahora”* a la forma sustantiva de *“presente”* ocurre en el pasaje del lenguaje oral al escrito, y de este presente se infiere la Presencia pero no el presente de la sucesión temporal.

Sin embargo el devenir tridimensional de la sucesión (pasado-presente-futuro) no está dada como evidencia en la Naturaleza, donde siempre es *ahora*, sino en la interioridad de una subjetividad.

En esa interioridad se padece la angustia de lo *efímero*. De esta experiencia proviene la metaforización siniestra del Tiempo como una fuerza devoradora que erosiona la vida generando la corrupción y la muerte.

Estar afectados por la temporalidad impide a los seres mostrar la verdadera identidad de su esencia, por eso sólo serán plenamente lo que son en *el fin de los tiempos*, en el momento del Juicio.

Con respecto al Tiempo, la escritura se revela como un dispositivo que tiende a eliminar el presente del que escribe.

Lo dicho en el texto no agota la capacidad del decir para figurar el tiempo.

El libro no puede representar su tiempo ni designar el tiempo del lector como Otro.

El elemento ilegible del texto escrito reside en la imposibilidad de organizar el tiempo del Otro. Un Otro que no es el opuesto del Sí mismo, sino su constituyente esencial más íntimo; la autodenominación del agente de la acción no puede separarse del Otro que lo designa, mediante el acusativo, como el autor de las acciones.

El tiempo del relato depende de la estructura narrativa que organiza la secuencia de los hechos. La temporalidad es una atribución predicativa categorizada por las lógicas de la narración.

No es posible una mimesis discursiva, gramatical, del tiempo, mimesis inconcebible de una interacción recursiva pasado-presente-futuro, con el acto de la lectura que exige una presencia ubicua de la memoria. La constitución temporal del relato resulta indecible por la acción retroactiva de su final.

A su vez, leer depende de una memoria que obliga a retener siempre presente el comienzo, el origen.

Una memoria que no puede ser secuenciada, que es omnipresente, que ocupa la totalidad de los instantes, impide toda legibilidad. El presente perpetuo de la memoria exige otro modo de escribir, es decir, otro modo de leer.

La determinación lógica y gramatical del tiempo como pasado-presente-futuro, no se corresponde con la pasión existencial del presente en cuanto presente de lo pasado, presente de lo presente y presente de lo futuro.

La configuración textual implica una estática narrativa, leer el final en el comienzo y el comienzo en el fin, donde el tiempo es una trayectoria circular en el espacio de la cual la lectura retiene, no la serie de sucesos sino la imagen simultánea de las posibilidades del relato. Esta figura se interpreta como destino.

Aunque la escritura se relaciona culturalmente con el tiempo, esta relación conlleva una neutralización, el texto es el que lee al Tiempo y esa lectura no transcurre en el Tiempo, es el Tiempo lo que transcurre en una lectura que asume la temporalidad.

Pero la superficie escrita es una estrategia espacial de la duración.

El *logos* "ilusiona" conservar el tiempo pasado y prometer el futuro, pero el lenguaje no acontece en la sucesión sino en una vigilia inmóvil del instante presente.

En el lenguaje el Tiempo no transcurre, el Tiempo es dicho.

Si la escritura "funciona" en el Tiempo es porque su esencia material es espacial.

El texto es espacio porque cada elemento sólo tiene sentido en red sincrónica de una sintaxis, esquema estructural que exige la espacialidad.

Lo que permite a un signo ser signo es el espacio, es la localización espacial lo que permite enunciar.

El presente sólo se presenta cuando la escritura está terminada.

La línea de lo escrito se contrae en punto (*final*) y este punto deviene en vértice.

El vértice es un límite cuya naturaleza se comprende por una analogía con la aguja donde, en su punta, el punto de extrema agudeza debe carecer necesariamente de toda materia.

Existiendo una identidad narrativa que se orienta según una primacía del futuro sobre el presente y el pasado, resulta incomunicable la experiencia de la mortalidad.

La memoria herida, obsesionada por aquello de lo que no puede haber recuerdo, no puede ser desplazada al pasado de la secuencia narrativa.

Por eso la muerte, en tanto fin, nunca puede ser objeto de una narración por un sujeto. *En el lenguaje no hay mimesis de la muerte.*

Con respecto a la gramática, *la muerte es un accidente del lenguaje.*

La fascinación mágica que provoca la escritura le otorga la condición de un talismán, de un conjuro. Se atribuye al texto el poder de detener el tiempo fijando una letra imborrable en el espacio.

De lo profundo emerge el motivo primario y oscuro que impulsa a la escritura:

se escribe para no morir.

Para eludir la muerte el lenguaje se duplica en la escritura donde le es posible representarse eternamente. Desde su invención la escritura pretende proseguirse al infinito inscripta en trazos imborrables.

La escritura alfabética opera una duplicación en tanto no representa lo significado sino los elementos fonéticos que lo significan. Para la cultura occidental, escribir es ubicarse en el espacio de una autorrepresentación y del redoblamiento; la escritura, no significando las cosas sino la palabras genera un doble de ese doble que es el lenguaje donde la palabra, duplicada en lo escrito, perdura más allá de la muerte a la que el habla está condenada.

La presencia de la palabra repetida en la escritura da origen a un texto, un cuerpo inmortal liberado del Tiempo.

En cuanto hablar consiste en provocar la desaparición de *lo que es* en la palabra que lo nombra, el acto de dar nombre a la muerte no tiene otro significado ni otro efecto que el suprimirla.

El Territorio del Texto. Cartografía y Retórica

La operación de la escritura consiste en obtener una configuración, una Imagen estática de la sucesión.

La escritura es un habla espacializada, y el espacio no se deja individuar pero es reductible a la unidad. El texto posee una espacialidad representativa que nunca es representada

Lo Uno engendra lo múltiple sustrayéndose, $(n-1)$; Uno que no resulta la unidad sino la parte de la sustracción que construye lo múltiple instituyéndose como ausencia, como carencia que debe satisfacerse.

La Ley de lo Uno, que es la Ley de la Cultura, excluye lo múltiple como múltiple devolviendo lo Otro hacia lo Mismo y reemplazando la diferencia por lo Diferente.

Lo uno no es un número, ni la síntesis de lo múltiple, lo Uno es lo que se opone a toda unidad. No tiene horizonte, supera toda singularidad.

Su sustracción a la alternancia dialéctica le otorga un poder fascinante sobre el pensamiento que hace del pensar un encaminarse a lo Uno, que escapa a todo pensamiento.

La unidad es el don nunca dado de lo Uno que difiere el pensamiento de lo múltiple.

El texto, espacializado como literatura está afuera de la Ley de lo Uno.

El campo literario se extiende de 0 a 2, y en ese intervalo Dios, la Verdad, la Ley, es decir, lo Uno no tiene lugar.

La territorialización del texto exige dos coordenadas, su unidad mínima es doble, doble no en la función significante-significado sino en el sentido de lo Mismo y lo Otro.

El sistema lógico de base 0-1 (*verdadero-falso*) es incapaz de dar cuenta del dispositivo del texto donde 1 no es un límite.

El texto espacializado posee una "*potencia del continuo*" que significa que toda nueva secuencia es inmediatamente superior y no derivada casualmente con respecto a todas las secuencias anteriores. Esta propiedad recorre el espacio 0-2 donde el cero denota y el Uno es transgredido.

El texto no se somete al código teológico del Uno. En el continuo 0-2 la misma trasgresión establece una Ley según la cual el devenir se impone al ser, y donde toda oposición resulta inclusiva.

El discurso del Uno sólo da cuenta de lo inmutable, de lo que permanece, y no enuncia lo que desaparece. Por oposición la escritura literaria es la acción en la cual *nunca/siempre* se hace Nada del Ser.

Así como la geometría proyectiva libera de la angustia de lo extenso, las determinaciones topológicas de la escritura otorgan un Sentido al texto.

El texto no dice otra cosa que las posibilidades de su propio decirse, y esas posibilidades son, ante todo, dimensiones espaciales. El espacio es quien habla en una lengua absoluta donde la espacialidad, en tanto continua, es a la vez significativa y significado.

Lo continuo debe entenderse como un elemento no marcado entre dos elementos A y B, distinto de A y de B pero que pertenece al conjunto cerrado AB.

No es cuantificable, carece de relaciones y conectores lógicos. Lo continuo acontece, es decir, el acontecimiento es lo continuo, y lo continuo es la disyunción sin exclusión.

El espacio está implícito en el lenguaje como condición de todo contenido.

Los objetos, los signos, son las variables del discurso en tanto significantes.

El espacio es la constante del discurso en tanto significado.

Por el hecho de haber "figura" en el lenguaje, es decir, transferencia de expresión, el objeto nominalmente designado está contenido en otro objeto connotado, más manifiesto que designado, el espacio, hablante antes que hablado, donde todo lo dicho se traiciona en la univocidad de la extensión.

Una palabra, una idea, son significativas no por su relación vertical con un objeto sino por sus relaciones laterales, extensas con otros elementos del "campo" discursivo.

El lenguaje no es una nomenclatura inextensa y amorfa, ni una colección de conceptos, sino un sistema formal de figuras que operan mediante determinaciones espaciales.

Entre un conjunto de elementos, dados simultáneamente en un espacio determinado, no hay relación de causalidad sino de implicación.

Por lo tanto la derivación de las series lógicas se desarrolla en el tiempo pero su índice de racionalidad depende de una Forma, de un número restringido de figuras.

Siempre hay espacio en el lenguaje, por lo tanto siempre hay “figura” de lo que se dice, que se dice según el léxico de la extensión.

El discurso de un Orden expresa en todo momento una imagen “totémica” de su espacio que es a la vez su propia racionalidad, su propia inteligibilidad.

Espacio nunca enunciado, que por ser indecible es lo que permite decir.

La capacidad enunciativa del lenguaje depende de la existencia de un espacio común de representación entre los interlocutores. Los “*deícticos*” (ego, hic, nunc,...) son las invariantes topológicas de ese espacio. La distancia entre estos deícticos es el motor que genera todo discurso, la distancia que permite la circulación del Sentido.

La escritura no es la materialización de un pensamiento, es un deslizamiento, un movimiento que engendra un cuerpo, *el texto*.

Un relato no es otra cosa que la categorización verbal de lo extenso, recorrer la distancia entre las localizaciones deícticas; por eso, en esencia todo relato es mítico, la trayectoria recorrida como enunciado engendra un espacio de lo posible, de lo Real.

(Las primeras manifestaciones de la literatura han sido crónicas de viajes)

Todo texto, como una “*cadena de Markov*”, adviene de las combinatorias de un “*espacio de probabilidades*” cuya sumatoria conforma una figura cerrada.

Lo que se dice es la dicotomía entre la contingencia progresiva de las palabras y la necesidad regresiva de la figura; lo que resulta expresivo es la tensión entre la secuencia y la estructura.

Dentro de este esfuerzo por levantar puentes que unifiquen los deícticos del cual resultan todos los textos, las argumentaciones, los razonamientos, las demostraciones, son trayectorias enraizadas fuertemente en lo biológico, y resultan asimilables a determinadas “*taxis*” o conductas de orientación espacial de los animales.

“*Fobotaxia*” desplazamiento hacia zonas donde las condiciones ambientales son más favorables.

“*Tropotaxia*” movimiento hacia el punto de mayor intensidad de estímulo.

“*Menotaxia*” el animal se orienta manteniendo un ángulo constante respecto de la fuente del estímulo.

Estas conductas espaciales de orientación resultan fácilmente homologables a los diversos “paradigmas” culturales que determinaron la construcción de los diversos saberes científicos, filosóficos y las diversas prácticas artísticas en el contexto histórico del hombre.

La escritura alfabética occidental es una combinatoria y un código de notación abstracto, alejado de toda mimesis de los objetos.

En Occidente los espacios figurativos y los espacios lingüísticos se diferencian sin relacionarse particularmente desde la Modernidad que instala el modelo de espacio cartesiano.

A pesar de su interdicción la materialidad fonética y tipográfica del código han generado y permitido determinados fenómenos miméticos más o menos autónomos.

Estos fenómenos miméticos comprenden las “*figuras de sonido*”: rima y aliteración, y las alteraciones de la trayectoria de lectura: anagrama y acróstico que obligan al ojo a dejar de leer para mirar.

En la Antigüedad clásica, existieron obras en las que ambas dimensiones operaban el proceso de representación.

Tal es el caso de las tecnopaegñas, breves poemas griegos de carácter visual que representaban a partir de sus letras la figura de los objetos que ellos mismos describían, eran frecuentes durante la época helenística y se relacionaban con un impulso lúdico.

La más célebre tecnopaegña, *El huevo*, de Simias de Rodas (siglo III dC), es tanto un poema visual como un juego de palabras. Su lectura debe realizarse comenzando por el primer verso y continuando por el último, luego retomando el segundo y el penúltimo, y así sucesivamente. Este poema es tanto una metáfora del huevo como el huevo una metáfora del poema.



Una manifestación particularmente refinada de ésta práctica son las “*Carmina Figuratas*” del Medioevo tardío, poemas figurativos diagramados de tal forma que las líneas del texto componen una Imagen mimética y alusiva de su contenido.

Las “*Carminas Figuratas*” representan figuras geométricas simples, cuya evidencia perceptiva supera a la de la letra generando un espacio escriturario no discursivo de aprehensión óptica inmediata como en los poemas pentacrósticos en los que las palabras dibujan la forma de una cruz.



Con el advenimiento de la modernidad, se desactivó toda relación entre la letra y su espacio de inscripción dentro del proceso de categorización de los discursos que circulan en el interior de una cultura (sagrado-no sagrado, artístico-no artístico, etc.)

Esta normativa persiste hasta los comienzos del siglo XX, cuando estos planos escindidos vuelven a aproximarse y la dimensión visual de la palabra cobra una importancia tan relevante como la propia dimensión lingüística.

En la obra de Mallarmé las palabras recuperarán su condición material de objetos.

A partir de los diferentes juegos tipográficos y las particulares diagramaciones en las páginas, Mallarmé cuestiona la naturaleza meramente representacional de la escritura y reivindican su capacidad de “*ser vistas*”.

Esta Pluridimensionalidad es a lo que aludía James Joyce en su concepto “*verbivocovisualidad*”.

De hecho, entre la letra y la página siempre hay una distancia, un espacio, que como tal posee una forma. Este espacio nunca está vacío, la ausencia de figura, de inscripción, determina el umbral de la escritura; el espacio en blanco de la página es un signo definido por la ausencia de signo.

La escritura refiere el modo por el cual se trazan las coordenadas de ese espacio no inscripto que engendra a la propia escritura. La operatividad del texto, basada en la funcionalidad de la relación “figura-fondo”, implica una compleja determinación ontológica que consiste en, “*leer lo continente como ausente*”.

En términos geométricos, una palabra es una sucesión de signos, de letras propias incluidas en una letra impropia que es el espacio.

La ausencia de significante designa fatalmente un significado omnipresente, es decir la existencia de un sistema, donde ese significado sin significante, ese cero, la ausencia, es el máximo valor estructural.

La Cartografía es una geometría simbólica donde cada objeto, cada fenómeno ocupa una localización topológica y una jerarquía moral por la que se relaciona ontológicamente con el Todo. El mapa no describe, reencuentra, es la posibilidad de comprobación de una analogía, que no se coteja con el mundo sino con las posibilidades figurativas del plano de representación.

Por su naturaleza instrumental la imagen cartográfica es una imagen anómala que no es objeto de la contemplación sino de la lectura.

Toda sociedad necesita la oposición de un otro para perseverar en su ser.

En la época de las primeras travesías, el Otro queda determinado por su alteridad espacial.

El Otro es Otro lugar, el allá niega al aquí y lo cercano es amenazado por lo lejano.

En el espacio ignoto sólo se percibe lo diferente y se instala el terror a la semejanza, *el terror del yo a ser el otro*.

Lo diferente es lo monstruoso, la teratología es una estética, una retórica de lo diferente, un discurso inverosímil que, para poder ser verosímil, desplaza la imagen de lo monstruoso hacia el margen de los mapas.

El número de los arquetipos narrativos coincide con el número de las direcciones espaciales, la estructura del texto depende de la topografía.

La Divina Comedia no es una abstracción inextensa, es el recorrido espacial de un cuerpo por una geografía concreta que estructura al poema. La Utopía de Tomás Moro, concibe una isla circular que no viene dada en el mundo sino que debe ser construida contra el desorden del Universo.

La imaginación se apodera del espacio y lo organiza en un texto, el lugar es creado por la escritura.

Históricamente, la cartografía precedió a la escritura.

La marca, gráfica o biológica es el pasado del signo, el índice del deseo de establecer la pertenencia, la apropiación de un espacio. El mapa iconiza al espacio creando otro espacio, el de la imagen en el plano de la página, que establece una relación formal, una jerarquía, un esquema donde cada punto contiene la información de la totalidad.

Los primeros mapas occidentales llenan la extensión dispersa, la estabilizan según la tradición bíblica.

La cartografía formaliza lo informe superponiéndole una trama de lectura.

El mapa es bidimensional, proyecta el espacio en una superficie determinada por sus bordes que lo explicitan como un Todo. (*Orbis*) que representa el espacio de un conflicto entre la Imagen y la Ley, entre lo legible y la topografía.

Desde el comienzo, el mapa es un signo que no remite a la exterioridad sino a una representación proyectiva de una interioridad subjetiva.

La codificación alegórica implica una pérdida de información en favor de un incremento simbólico que lo convierte en una ficción cartográfica.

Híbrido de imagen y texto, el mapa refleja un imaginario que no informa sobre la geografía sino que retrata al cartógrafo y su tradición cultural.

El mapa describe una representación ideal del Mundo: la “*ecumene*”. Y la “*ecumene*” es circular, infranqueable.

La cartografía ilustra el espacio de la Revelación bíblica, las localizaciones en el plano implican un enunciado jerárquico y un enunciado moral. Siempre es cualitativo, es una

peregrinación interior por un espacio teológico.

No se preocupa por el objeto un deseo, una nostalgia de unidad cósmica, estabilizando al espacio según una geometría sacralizada. Son a la vez imágenes y relatos, su denominación como *"Theatrum"* resalta su condición de espacio de representación mixto.

Desde los mapas T-O al Mundo inscripto en el cuerpo de Cristo, conforman una enciclopedia visual que contiene todo lo conocido como Real y lo desconocido como monstruoso o vacío.



El mapa no está nunca fuera del mapa.

Como bordes entre lo visible y lo legible, los mapas son, naturalmente, imágenes pero imágenes de un discurso en el que la localización resulta narrativa.

Cerrado como un texto y carente de vacío, el espacio imaginario posee estructuras, dimensiones y leyes autónomas con respecto a la exterioridad.

Ante que nada, el mapa es la cartografía de una subjetividad colectiva.



La cartografía y la escritura comparten la apropiación y el dominio de un espacio.

Asumen la distancia, el tamaño de los objetos, mediante una escala, ejemplifican al tiempo transmutándolo en distancia. Como el pintor pretende una ilusión de tridimensionalidad a través de la perspectiva, el escritor pretende una ilusión de tiempo por la correspondencia verbal.

Ambos sistemas exigen un observador inmóvil, exterior y fijo en un punto de vista o en un presente absoluto. Pintura y lenguaje son juegos de diferencias.

El volumen del libro y el marco determinan un espacio específico, clausurado. Dependen de una energía centrípeta, sus límites no pueden ser traspasados.

La escritura habla por sus bordes.

La Retórica clásica, utiliza una nomenclatura espacial, que alcanza su punto más alto en el concepto de *"desvío"*.

La *"Tópica"* misma es una topografía, donde los *"lugares comunes"*, los *"topoi"*, señalan la intersección entre el enunciado actual y el enunciado tradicional.

En el *"topoi"*, en el lugar común, aquel que habla es hablado por el lenguaje.

Las relaciones de oposición, contigüidad y semejanza, que definen a las figuras retóricas, actualizan las operaciones analógicas, de contagio espacial que rigen al régimen arcaico de la Magia

La “Dispositio” del discurso retórico opera como una red autómeta, donde se introduce el material que al recorrerla se convierte en discurso.

El tema transita por una retícula de localizaciones, género, diferencia, definición, enumeración, comparación, etimología, etc., y por este recorrido produce significaciones y adquiere Sentido.

Lo Metafórico

Metáfora es ver una cosa en otra.

Es una forma de percepción o captación imaginaria basada en la semejanza.

La definición clásica está inmersa en el pensamiento aristotélico, según el cual la operación metafórica es una percepción de las semejanzas.

Una operación fundamentada en el “*ver como*”.

Pero por su etimología, la metáfora, alude tanto a un movimiento, a un transporte, a una traslación. La idea de metáfora es en sí misma una metáfora.

Los hombres, en tanto habitantes de un lenguaje que constituye un ambiente, son el contenido y la materia de un vehículo, son comprendidos y transportados por una metáfora. La metáfora transporta según una trayectoria, el “*Tropos*”, el giro, figura que modifica el significado de las palabras basándose en el espesor polisémico de éstas y transforma el significado literal en Otro.

La “figura”, la “imagen” es el *modificador*, el sustituto del término literal.

El sujeto es el *destinatario* de la nominación “*desviada*”:

Los tropos, los lenguajes figurados, provocan un excedente

de Sentido que transforma el concepto en la presencia de una Imagen.

Para la existencia del transporte y del movimiento de desvío metafórico, es necesario aceptar la existencia previa de un nivel literal primario en los lenguajes.

La trayectoria del Desvío

La exigencia de literalidad surge de considerar al lenguaje como una manera trascendente y absoluta de ver, capaz de tomar las cosas por donde no se ven, que supone además el poder de ver las cosas por todos sus lados y aún su interior.

A pesar de su apariencia rectilínea, todo discurso está inscripto en una superficie curva que asegura la clausura final como significado, el movimiento de retorno que borre la partida.

Este movimiento circular compromete a un centro imposible de encontrar.

El lenguaje literal *es una trayectoria errante* con respecto a un centro que es *el error*.

De la clausura circular del lenguaje sólo el desvío se abre hacia afuera.

El habla del desvío es un diferir del hablar, un lenguaje liberado de la necesidad de mostrarse al liberarse de la necesidad de esconder. El lenguaje metafórico ni cubre ni descubre. Nombra las cosas como diferentes de la palabra y habla a partir de esa diferencia.

El desvío pone en relación con un afuera.

La metáfora es ese desvío del lenguaje que habla como desvío del hablar.

El desvío tiene un momento angular de mayor o menor separación de lo literal y un movimiento propio que ya no depende del discurso. El valor del ángulo de desviación está determinado por la separación con respecto a la frontalidad significativa, de la torsión hacia el sentido.

El movimiento del desvío es un movimiento centrífugo con respecto al sujeto que habita el lenguaje, es un movimiento de fuga que arrastra a la totalidad del lenguaje y por lo tanto no hay posibilidad de evasión. Se huye de la imposibilidad de huir, se desvía de la imposibilidad de desviarse.

Pero la huida engendra un espacio abierto, un afuera, por eso el habla del desvío se refugia en la fuga. El desvío metafórico arrastra en su fuga a la totalidad del lenguaje.

La metáfora es la desesperación de la idea ante el afuera del lenguaje que es la muerte.

La muerte es lo que habla en el desvío, en el afuera, quitándoles a las palabras cualquier otro sentido que no sea el de su desaparición. El desvío es metáfora cuando revela que aquél que la designa, aquél que la trae al lenguaje está ausente para siempre.

La negación del sujeto es el poder que irradian las imágenes representando, a la vez la distancia de las cosas y la desaparición del sujeto hablante.

En la metáfora el sujeto habla y habla retrocediendo hasta desaparecer en lo que dice.

El lenguaje es un sistema en equilibrio inestable, las metáforas son sus puntos críticos, sus puntos de bifurcación, aquello que cuando se lo nombra obliga a pensar en otra cosa.

Cada punto crítico, cada metáfora es una variable.

Pero el lenguaje sólo puede decir, hablar, en situaciones alejadas del equilibrio, donde tiende hacia un límite que ya no es en sí sintáctico ni gramatical sino la función variable del lenguaje desequilibrado cuyo límite es lo gutural, la unidad de exhalación.

Este límite no es el borde exterior del lenguaje, lo asintáctico no es un afuera indeterminado, es un exterior que es lo exterior del lenguaje.

El afuera es el afuera del lenguaje, el afuera que es el murmullo del lenguaje donde el pensamiento sólo puede hablar a distancia de sí mismo. El desvío es hacia un Sentido siempre futuro, cuya unidad está en lo infinito.

En su desvío hacia el Sentido, el lenguaje habla con su dispersión, habla con su desaparición, es decir, *habla con la muerte*.

La Tierra de Nadie

El Sujeto de la Escritura

Es imposible determinar quién habla en la escritura. Imposible saber quién dice, ubicarlo, situarlo, porque la escritura es la destrucción de toda voz, un lugar neutro, oblicuo, donde se enrarece, desaparece, el cuerpo del que escribe.

Cuando un acontecimiento es "relatado" con fines intransitivos, y no con la voluntad de actuar sobre el mundo, sin otra función que el ejercicio del signo, se produce la ruptura del habla, se pierde la voz, el autor es autor en tanto desaparece en la muerte.

El lenguaje inscripto en la letra rompe toda relación de propiedad con el enunciante, y es el propio lenguaje y no el autor, el que habla. La escritura performa, actúa por sí misma. El autor no es más que un escriba, el lenguaje escrito tiene un sujeto pero carece de persona.

Escribir es el tránsito de un Yo a un Él, un Él que no designa a Otro sino a una tercera voz neutra.

En la escritura, esta tercera voz es el acontecimiento no relatado que acontece cuando se relata.

El escritor aparece con el texto, no lo precede ni lo excede, no es un sujeto cuyo predicado es el libro, no hay otro tiempo que la enunciación inscripta, el texto está escrito en un aquí y en un ahora.

Escribir no es una operación de representación, el texto es un acto performativo, una forma verbal que siempre se da en primera persona y en presente, en donde la enunciación no tiene más contenido que el acto por el que ella misma se proclama.

La mano, deshabitada de voz, impulsada por un gesto de inscripción y no de expresión, determina, marca un territorio sin origen, es decir, se instala en la extensión de un comienzo que no tiene otro origen que el lenguaje, el lenguaje que es interdicción de todo origen.

El principio no es el origen del texto ni del lenguaje, el origen es una posibilidad del lenguaje que está siempre en el interior del lenguaje.

No hay origen si el origen supone una presencia original.

Siempre pasado, el origen acontece sin estar presente.

En el origen del lenguaje no hay una presencia sino una ausencia, la ausencia de las cosas.

El género neutro

Todo aquello que permanece indeterminable para la Razón queda, precisamente, determinado en el lenguaje mediante dos marcas que actúan como un sistema de coordenadas:

El eje de la negación operada por el prefijo *in* en los términos Innombrable, Impensable, Infinito, etc..

Un artículo deslocalizado: *lo*, que pretende indicar la pertenencia de lo Innombrable a un tercer género de significados, significados a los que se atribuye la condición de ser “*neutros*”.

El sistema del lenguaje cuenta con un espacio gramatical para ubicar como neutro todo aquello que presenta alguna forma de indecibilidad. El Ser se predica por el indicativo, lo Otro se predica por lo neutro.

Lo Neutro adviene al lenguaje como género gramatical, pero a la vez es un modo anómalo del lenguaje. Neutro es el hablar que no interviene en lo que dice.

Opone resistencia tanto al sujeto como al objeto.

Este decir es un decir ubicado afuera del lenguaje y por su exterioridad carece de dialéctica. El discurso ejercido y enunciado bajo el modo de la neutralidad habla por la oquedad que queda donde había un concepto y representa la dispersión de

una cadena de significantes.

Hablar en Neutro es separar el motor, *lo motriz, de la idea de máquina*.

Lo inscripto por la neutralidad no carece de una lógica pero, ante todo, tiene un deseo y sólo puede ser leído por el movimiento de ese deseo: pensar lo desconocido para que permanezca desconocido.

Escrito o pensado como atribución de lo que no es ni esto ni aquello, lo neutro carece radicalmente de neutralidad, es decir, si la neutralidad se entiende como una inmovilidad significativa, como la pasividad ante la nominación.

Mediante el género neutro no se pretende calificar sino desactivar, “neutralizar”, mantener impensada la acción de ese tercero entre los dos términos inteligibles de la relación dialéctica que no se presenta como síntesis.

Por lo tanto es en Neutro como se significa lo Desconocido.

Confinado como un sustantivo sin sustancia, lo neutro no permanece inoperante. Precisamente, por ser un sustantivo sin sustancia engendra las relaciones con lo Impensable en el espacio propio de la neutralidad que se manifiesta como una tercera dimensión del lenguaje, aquel espacio impropio a la superficie del discurso que irrumpe como un hueco que, neutralizando las determinaciones, borra lo Propio de lo Mismo.

Por lo neutro, la exterioridad del lenguaje adviene a su interioridad contaminando su indecidibilidad a la totalidad del lenguaje mismo.

Y la indecidibilidad indica tanto la imposibilidad de decidir sobre lo verdadero y lo falso como la imposibilidad de decir; de hablar a través de esa voz impersonal sin nombre propio por el que pueda ser interrogada.

No se puede preguntar a lo neutro por lo neutro.

Nada responde como referente de la neutralidad.

Hablar en neutro implica decir sin decir lo que “*es*” ni lo que “*no es*”, porque lo neutro escapa a la Ley doble de lo Uno y de lo Otro; siendo un tercero, resulta impensable por su imparidad.

El habla es una complicidad entre dos para impedir la manifestación de un tercero.

Complicidad entre dos diferencias para no dar lugar a una indiferencia tercera que las suprima.

Lo neutro implica una “*doble denegación*”, expresada como “*ni A ni no A*”, que no niega en favor de una presencia excluyendo a otra, niega, denegando, la Identidad de lo Mismo. Resulta la operación no operante por la que el lenguaje vacía la Unidad de la Identidad, denegando la posibilidad de una Presencia *en ese espacio original que es la continuidad del adentro y el afuera* que no da lugar a ningún discurso.

Lo Neutro es un modo del silencio.

Decir que *X ni es X ni es Y* es decir nada.

Lo dicho o escrito en género Neutro no afirma ni niega, porque neutralizada la duplicidad, ni se escribe la palabra escrita que tacha como visible la que no se escribe, ni se deja de escribir la palabra no escrita que tacha como invisible a la escrita.

De esta doble tachadura sin salida, de la doble negación no resulta la afirmación de una trascendencia como pretendía la Lógica del discurso metafísico.

El tercero Neutro no restaura lo Uno a partir de lo doble.

La oscuridad de estas frases revela lo inadecuado de la relación entre lo Neutro y el lenguaje cuando se pretende explicitar la neutralidad. Inadecuación que, consecuentemente, afecta también al pensamiento de lo Neutro.

Esta dificultad atañe a la naturaleza misma del género.

En la dimensión de lo Neutro no hay movimiento de un discurso dialéctico. Tesis y antítesis no se resuelven en una síntesis, de la oposición entre lo Mismo y lo Otro no resulta lo Uno, de ni lo Mismo y de ni lo Otro resulta la sucesión infinita de la serie *ni* (esto) - *ni* (aquello), en otras palabras, el resultado de la doble denegación es *cero*.

Aquí, una digresión sobre el cero puede revelar algo sobre lo Innombrable en tanto Impensable.

En el lenguaje matemático, que no es el de gramática, el signo cero señala la neutralidad en tanto no es positivo ni negativo y, a la vez, significa, por una relación referencial imposible, a Nada.

Pero paradójicamente, esta Nada posee concretas propiedades matemáticas.

Cabe preguntarse si el cero es número no existiendo ninguna cantidad cuya magnitud sea cero, ni hay ninguna derivación ni contigüidad entre el cero y el uno.

El cero no indica que algo falta sino que es signo de lo que nunca hubo. Emerge de una pausa lógica por la que un sistema arriesga su consistencia en favor de su operatividad.

De ahí la imposibilidad de establecerlo como teorema y remitirlo a la axiomática del “*conjunto vacío*”, vacío al que nada le falta.

Dentro de la lógica del Álgebra de Clases de Boole, Frege define al cero como el concepto “no idéntico a sí mismo” lo que permite al cero ser el producto de la contradicción de la no identidad consigo mismo.

Pero si la contradicción implica lo indiscernible no implica la inexistencia.

El cero existe como número aunque su referente sea Nada.

Además, esta Nada no viene como dada en las matemáticas sino que puede ser producida, admite tanto una producción axiomática como:

$$5 \times 0 = 0 \text{ ó } 1 - 1 = 0$$

o una producción derivada del tipo

$$2x + y = 0$$

en la que el cero es el resultado de una ecuación que relaciona números.

Lo cual demuestra que el cero es funcional dentro del sistema de las matemáticas, y su funcionalidad no implica que

su vacuidad esté ocupada por elementos que sustenten propiedades, sino que lo vacío del cero conlleva la propiedad de dar lugar a la operación de magnitudes cuantificables.

No siendo una cifra, el cero descifra la relación entre las cifras.

Por otra parte, siendo producto o resultado de una operación, la Nada significada en el cero resulta contingente ya que lo necesario no puede ser producido. Siendo contingente, la Nada matemática carece de toda trascendencia metafísica.

En resumen, la neutralidad matemática del cero no indica indiferencia, ni su vacuidad inexistencia. La Nada a que refiere posee una funcionalidad.

Por lo tanto, no resulta absurdo pensar esa misma condición para lo Innombrable que el lenguaje designa bajo la modalidad de lo Neutro.

El cero matemático puede ser traducido al lenguaje de la gramática como lo Innombrable que se asume como signo de la neutralidad del silencio.

En ese sentido, lo Neutro es la posibilidad de decir lo que es sin decirlo y sin tampoco negarlo.

Lo Neutro desarticula la exigencia sustancial del lugar y el sistema de jerarquías, instalando un espacio indeterminado donde transcurre la pura errancia del pensamiento sin que se instale en él ninguna oposición.

Lo que está en ese espacio es el estar de la imposibilidad de estar.

El éxodo de la esencia revela una neutralidad vacía en una extensión donde nada ocurre.

Neutralizado lo Uno de lo Mismo es posible pensar, al margen de lo visible, sin tener que pensar en dirección de la Unidad. Frente al Ser Uno que se consume rechazando fuera de él todo lo que no es él, lo Neutro acoge la multiplicidad de lo Otro.

Por otra parte, lo Uno, dicho en modo neutro se vacía:

ni todo ni parte,
ni comienzo ni fin,
ni idéntico ni diferente,
ni en reposo ni en movimiento,
ni semejante ni desemejante,
ni pasado ni presente ni futuro,
y en consecuencia ni Ser ni Nada, de manera tal que no hay Uno.

Lo que la metafísica denomina como Ser nombrando a lo Uno, no es ni Ser ni Uno, es una pura indiferencia que podría ser llamada Nada o no llamarse ya que deja de expresar un sustantivo para expresar un adjetivo sin objeto.

Lo neutro, que no tiene comienzo ni fin, mediante la regresión infinita de la serie de conjunciones negativas *ni...ni...*, acaba neutralizándose a sí mismo por lo que devendrá ni Neutro ni Ser, por lo que no tendrá ni nombre, ni definición, ni conocimiento, ni sensación.

En el nombre de lo Innombrable, que no deja de ser un nombre, no hay nada que nombrar.

La neutralización del Ser no es una estrategia gramatical, es una revelación inesperada que acontece en algún momento indeterminable de la prosecución denegativa que representa al Mundo como la expansión de la dispersión.

En algún punto la denegación alcanza una masa crítica y se fisura el núcleo rígido y único del pensamiento que es el lenguaje. Lo Neutro desorigina lo que es, agotando al Ser por lo inagotable, por la banalidad de lo incesante, por la repetición de lo interminable.

Establece la imparidad entre los contrarios, pero su imparidad no es la del Uno del Ser, sino la imparidad de un tercero ajeno a la relación de lo doble.

Ciertamente, los contrarios lógicos no son contrarios sino bajo la condición de ser algo con respecto al Ser que, como Uno, los resuelve unificándolos. Pero lo Neutro, irrumpiendo como tercero no implicado en la relación, no unifica la oposición, sino

que manteniéndola doble, la multiplica al infinito. Lo Neutro constituye la "potencia del continuo" referida en la Teoría de los Conjuntos, que eleva la continuidad a la infinitud (*la infinitud es un género del cual lo continuo es una especie*).

Entonces se descubre que lo Impensable de lo Infinito no es su inconcebible infinitud sino que lo Infinito, siendo esencialmente infinito debe ser necesariamente *impar*.

Y esta necesidad, aunque impensable, admite ser formulada por un razonamiento:

Es imposible identificar al Ser con una dualidad, la de lo Mismo y de lo Otro, ya que el Ser interviene como Unidad sobre ambos, o lo Neutro como un tercero que los multiplica.

Pero la imparidad es lo que siempre rige.

Esta hegemonía de la imparidad es la raíz de donde deviene la estructura de Razón Occidental, caracterizada por un pensar que pretende ser saber de la Totalidad, del Todo como Uno y del desarrollo "*triádico*" de sus discursos donde impera la tridimensionalidad geométrica, la Trinidad teológica, los tres tiempos verbales y las tres personas gramaticales, la figura triangular de la dialéctica, la relación masa-fuerza-velocidad en la materia de la Física y hasta la triple división del psiquismo.

En todo pensar, discurso o imagen del Mundo, el factor estructurante es la imparidad.

Una imparidad que no cifra la Unidad sino la multiplicidad infinita de la extensión del espacio.

El Sistema de la Literatura

La escritura es la huella de un diálogo de un autor consigo mismo en tanto otro, la distancia del escritor con respecto a sí mismo desdoblado en sujeto de la enunciación y sujeto del enunciado. El sujeto de la narración, por el acto mismo de narrar se dirige a otro, y es la relación con ese otro la que estructura la narración.

El sujeto de la escritura es a la vez sujeto de la lectura.

Atrapado en esta ambivalencia es arrastrado al anonimato, el sujeto de la enunciación se mediatiza en un él: el personaje, sujeto del enunciado.

El autor resulta el sujeto de la narración porque se ha incluido en el sistema del relato, no es nada ni nadie, sino la posibilidad de permutación del emisor al destinatario.

En el origen mismo del texto, el autor se ausenta para permitir la textualidad que se inscribe en ese vacío donde va a aparecer el del personaje.

Esta desaparición elocutoria, este negarse como sujeto, lo instituye como autor.

El que escribe es autor del texto en tanto el valor de su identidad es igual a cero.

El lector, inserta al autor en el sistema de la escritura como una ausencia.

El sujeto del enunciado es, a la vez representante del sujeto de la enunciación y representado como objeto del sujeto de la enunciación, resultando conmutable con el anonimato del autor.

Esta generación de un doble a partir de cero, de nadie, es lo que constituye al "personaje". El dispositivo de enrarecimiento de las identidades que instauro el texto, destruye la funcionalidad de la relación codificante significado-significante en una sucesión de puros significantes, lo que demuestra que todo texto literario no puede, por naturaleza, comunicar ningún mensaje.

El texto es un territorio extenso, un espacio siempre anterior, donde transitan diversas escrituras, ninguna de las cuales es la original, una trama de citas provenientes de otras dimensiones discursivas, de otros usos de la inscripción.

No habría texto sin un espacio de posibilidad de texto que lo precede y en donde inscribe su posterioridad. Imita un gesto siempre anterior, nunca original, donde las palabras del texto sólo significan como continuidad de otros textos.

El espacio de la escritura es una superficie que carece de fondo, sólo puede recorrerse, jamás se puede atravesar. La proliferación espacial de la escritura sólo se detiene, se condensa en una localización que no es el autor sino el lector.

En el lector reside la posibilidad de unidad del texto, unidad también enrarecida, porque el lector tampoco condensa un sujeto, el lector no tiene historia, no tiene biografía.

El lector no es una persona determinable, sino un alguien, un alguien que asume todas las dimensiones del texto.

La literatura no es posesión del que escribe, el texto reside en el porvenir.

La posibilidad de la escritura depende de un advenimiento en el espacio, *la localización del lector en el lugar donde acontece la desaparición del autor.*

¿QUÉ SIGNIFICA PENSAR EN CASTELLANO?

Centro y Periferia

En los últimos años, a través de todos los discursos, de todas las tecnologías de los medios de comunicación, se instala la “globalización” como la Imagen del Mundo propia de la humanidad contemporánea.

Pero la falaz homogeneización de lo global no tiene otra consistencia que la de encubrir la permanencia de la estructura arquetípica clausurada y centralizada de cualquier Poder hegemónico.

La configuración geométrica del centro y la periferia describe la oposición entre dos tipos fundamentales de lugares en un *sistema espacial*: el que lo domina, el centro, y el que se subordina, la periferia.

Este modelo conceptual como estructura del Mundo de la Modernidad se remonta a Werner Sombart (*Der moderne Kapitalismus*, 1902), y luego es utilizado por los teóricos del imperialismo. Los economistas de las desigualdades de desarrollo son los que legitimaron su forma contemporánea. (Samir Amin, *Le développement inégal*, 1973).

Centro - Periferia no alude, en primer término, a la relación entre lo que está en el medio y lo que se ubica en el exterior perimetral sino a una oposición entre lugares dominantes y dominados.

Es el Modelo - Imagen que permite inteligir como relaciones de distancia, como situaciones espaciales, un complejo de relaciones "inextensas" (políticas, económicas, lingüísticas) entre pares asimétricos: mundo desarrollado/mundo subdesarrollado, o Norte/Sur.

Configurar como Centro/Periferia establece una analogía de cuyas propiedades geométricas pueden derivarse y explicarse todas las modalidades de esta situación de oposición espacial a partir de un solo enunciado general: la periferia está subordinada porque el centro es dominante y, recíprocamente, el centro es dominante porque la periferia se le subordina.

Pensar en términos de centro y de periferia permite una reflexión sobre la *interacción espacial* entre los lugares del mundo: los lazos de dependencia recíproca donde la desigualdad es la regla.

Para que el Modelo funcione se requiere que existan intercambios entre los dos tipos de lugares, es decir *flujos* (de personas, de mercaderías, de capitales, de informaciones, de decisión,...), y que estas relaciones sean asimétricas (saldo desequilibrado en lo económico, jerarquía de las relaciones de poder y la localización de la Verdad en el Centro).

Tautológicamente, el centro es central justamente porque domina esta desigualdad y, recíprocamente, la periferia se caracteriza por un déficit que mantiene su posición de dominada.

El sistema es autorregulado: el centro reproduce las condiciones de su centralidad y, precisamente porque está fundado sobre una lógica de intercambio desigual, el sistema resulta dinámico.

El modelo centro/periferia tiene una poderosa capacidad heurística para la formalización de todo sistema fundado sobre las relaciones de desigualdad .

El prestigio del círculo es arcaico. Es la configuración ideal de la Imagen del Mundo.

Indudablemente, su impronta perceptiva precede a los discursos que genera.

La fascinación de lo circular es resultado de su inteligibilidad óptica inmediata.

La autoridad preconceptual del círculo como símbolo da lugar a la posibilidad impensada de que el Pensamiento tenga otro movimiento, otra residencia y otra dimensión independiente del lenguaje.

El círculo puede expresar la Totalidad pero las palabras no pueden decirlo todo.

Esta figura que inviste la perfección adecuada para ser la Forma del Cosmos admite varias genealogías posibles: la motricidad más fina de la mano, la semejanza con los cuerpos celestes o, desde el dominio instrumental de los cuerpos sólidos, la fascinación de la rueda.

De todos modos, lo que importa es el Orden inscripto en su trazado, los enunciados que pueden derivarse de su configuración perceptual: equilibrio, simetría, clausura e invariancia que determinan no sólo un régimen de conceptos sino la naturaleza misma de todo concepto.

El círculo es una figura que totaliza, en su clausura, a lo que existe y es inteligible, un círculo perfecto cuyo centro no participa de la circularidad porque, si el centro fuera circular, exigiría para sí otro centro.

En esta imagen, que excluye toda exterioridad y toda alteridad, se constituye el Ser como resultado de la aniquilación de sus límites sensibles quedando fijada la Unidad de su inmanencia a partir de la cual derivarán , inexorablemente, todas las formas discursivas y enunciables del pensar bajo los modos de lo posible y lo necesario.

La génesis de un Orden inteligible resulta inseparable de una Topología.

Se traza un corte, una línea en lo continuo, un espacio de lo incluido, y un espacio de rechazo, y entre ambos no existe simetría posible.

Es necesario un espacio del Orden, de la Ley, de la razón, de lo posible, porque la única esencia de lo imposible, es su *desubicación*.

Antes que por juicios lógicos, la Razón piensa por exclusiones, razonar es el acto de excluir clausurando y configurar según las estructuras más elementales del espacio.

La imposibilidad de un Afuera no pensable, por indeterminado, es la condición para la interiorización de la racionalidad, que se apropia de todo valor de signo

La condición del Ser Uno es la presencia excluida de su alteridad.

Pero, si la racionalidad del concepto se define por un borde, por una línea de clausura, el concepto define a la vez, y por fuera, a la irracionalidad.

Un pensamiento se instala en un aquí, pero paradójicamente, su situación es indeterminable; un lado de su borde incluye a lo más próximo, el otro excluye la mayor lejanía. Su espacio está ubicado en nada, su forma es contigua a nada.

De esta aporía depende la homogeneidad de su espacio de representación.

La Razón tiene la estructura del espacio en que se mueve; su espacio de inclusión afirma lo que niega. Para estabilizar esta paradoja la razón elabora un concepto supremo, el Ser, que impide la instalación de todo Otro en el aquí.

En el discurso dialéctico, la lógica es la exclusión de un tercero.

Es necesario, para el Ser, que su otro sea nada, que no sea lugar su afuera.

La curva cerrada del perímetro instauro la clausura que es la condición fundante de toda identidad, cláusula de cierre que singulariza excluyendo lo que no es idéntico.

Así la circunferencia opera al mismo tiempo la determinación inclusiva de *lo que es* y la exclusión de todo otro que por informe, caótico o infinito no puede ser considerado siquiera una alteridad. Lo excluido es Nada.

Y esta tachadura del Afuera es el acto fundante de la Razón Occidental, la determinación del Ser, de aquello que existe.

Existencia y racionalidad que nunca dejarán de ser acosadas por la omisión deliberada de su propia exterioridad.

Este afuera que es menos que nada no es sino el fondo sin el cual la figura del círculo no podría inscribirse como tal y , por lo tanto, existir.

Esta omisión se conjura y se legitima mediante una estrategia lógica, la formulación axiomática del "*tercero excluido*" como requisito constitutivo del ejercicio de la racionalidad.

Lo excluido, sin embargo, está y estará siempre presente como la sombra que proyecta el cuerpo opaco de la Razón. Y sobre esta sombra, *sobre esta Forma sin forma será necesario pensar aunque no constituya un objeto de conocimiento.*

Como se verá más adelante, pensar el afuera del Orden se volverá acuciante al término de la Modernidad.

El círculo impone su impronta genética de Orden, se apropia de la condición de Orden Natural que por vía analógica estructura lo Real y las relaciones entre lo existente según la circularidad. El producto primogénito del círculo no es el Orden racional, sino el modelo de Orden político, la falaz democracia de la "*polis*" griega.

La política se rige por un análisis geométrico que aún perdura.

El círculo estructura ejemplarmente a toda una comunidad de individuos.

Todos los puntos del perímetro de clausura equidistan igualitariamente del Centro, el lugar donde confluye y se concentra el poder de la comunidad por la convergencia de todos los radios.

Sin embargo, la condición igualitaria de todos los ciudadanos ante el Poder del Centro resultante de la convergencia de todas las voluntades individuales sólo se cumple si se inscribe la figura en un plano proyectivo bidimensional. Pero este plano es una dimensión abstracta, un simulacro escenográfico donde se pone en escena la comedia del Orden Natural igualitario.

Concretamente, la palabra griega "*kentron*" significa aguijón, una punta aguda que únicamente puede existir como

tal en un espacio tridimensional que es, de hecho, el espacio concreto de la existencia.

Por lo tanto, el círculo centrado que se representa en el plano es, en verdad, un cono del cual, el centro es el vértice; un punto agudo y privilegiado que se localiza por encima de los puntos de la base.

En consecuencia, la altura determina y legitima una jerarquía y, a medida que la planta del cono se eleva, estrechándose, decrece el número de puntos equidistantes del Centro-Vértice que es residencia de un solo punto, el más autónomo y autosuficiente.

En el pasaje del círculo centrado bidimensional a la forma cónica concreta aparece una jerarquización de las distancias y una concentración del Poder que ya no depende de la convergencia igualitaria de los radios.

Este modelo, en su articulación capitalista, perdura aún hoy como estructura del Mundo.

Un modelo es una estabilización del conocimiento a través del cual los hechos del mundo sensible pueden ser axiomatizados, de modo que el modelo mismo materializará la idea que el Orden se hace del objeto al que lo aplica.

Un modelo es una representación simplificada de una realidad, *que da sentido a esta realidad* y permite comprenderla, justificarla y aún naturalizarla.

Sin embargo, para construir un modelo pertinente, es necesario haber comprendido ya lo esencial de la realidad del objeto estudiado. Y en esto reside la inexorable circularidad de la construcción del conocimiento.

Lo que singulariza al Capitalismo Central de fines del siglo XX, con respecto a otras épocas históricas, es el nuevo potencial productivo representado por las tecnologías de generación de conocimiento, procesamiento de información y comunicación de símbolos.

Pero este poder no sólo opera partiendo de la centralidad productiva de las nuevas tecnologías de la comunicación y de la información. Lo definitorio es la naturaleza reflexiva y

autorreferencial del conocimiento, la información y la comunicación en el marco de un modelo basado en una continua auto-reproducción, dentro de un circuito acumulativo de retroalimentación continua.

Si la institución social es un acuerdo dialogal del decir, el poder mediático es un Orden asimétrico *del decir sin respuesta*.

El dispositivo tecno-informacional impone un no-intercambio comunicativo, estableciendo los límites de lo que se puede decir y no se puede decir, los medios llevan hasta sus últimas consecuencias las técnicas de control del discurso, dinamizando cada proceso de comunicación en un único sentido irreversible, del emisor al receptor.

La comunicación mediática no comunica otra cosa que la imposición de esta autoritaria unilateralidad que es el contenido objetivo de todo mensaje.

De esta forma, los medios, como autodescripción del Poder Centralizado, sólo informan la Forma del Poder, es decir, excluyendo toda desviación, *informan sobre lo que no pasa*.

Neutralizan cualquier diferencia, cualquier singularidad no implicada en su propia lógica.

El efecto de la comunicación saturada de no-acontecimientos, mediante una difusión acelerada de imágenes en movimiento, desarticulan la relación del individuo consigo mismo, de lo fugaz resulta el olvido, y de ello la imposibilidad de cualquier conciencia, dado que la conciencia se constituye a partir de la memoria.

La constante estimulación comunicacional provoca una amnesia social, los medios son generadores de una "masa de presente", de una actualidad sin significado ni horizonte.

Los medios de comunicación, provistos de una tecnología abrumadora, devienen la herramienta más eficaz de dominio social, económico y político, tanto por su capacidad de imponer una comunicación sin respuesta, como por la ocupación absoluta de toda la dimensión comunicativa donde no lo deja lugar para ningún discurso alternativo.

Por otra parte, la velocidad de los medios de comunicación, en la que "el tiempo real" es sometido a una aceleración

constante, contiene las condiciones de una potencial “*catástrofe del lenguaje*”, cuya naturaleza se precisará más adelante.

La Razón Central

El Pensamiento Filosófico Central se expresa en Alemán, eventualmente en francés, pero en un francés que discurre sobre el alemán.

Por otra parte, el inglés hegemoniza los discursos técnicos y científicos y, al igual que el latín medieval, se infiltra en otros idiomas imponiendo neologismos.

El castellano (como el portugués, el rumano, etc..) conforman los lenguajes periféricos del idioma Central.

En tanto constituido como la Razón misma, como Verdad, el Centro está en todas partes y su discurso debe ser traducido a la periferia.

Este acto de traducción, que no es sino otro proceso de la hegemonía económica y política del Poder Central, se revela como acto mismo de sometimiento, de expropiación, de saqueo.

Esta traducción, si no imposible, resulta, en el mejor de los casos, ambigua con respecto al verdadero Significado que se enuncia en el Idioma Central.

Por lo tanto, el idioma periférico “*no piensa*” sino que comenta el discurso del Centro.

Pero el Centro siempre se le sustrae, no porque no sea visible sino porque constituye “*la mirada misma*”.

El Centro se instala como la mirada de lo periférico, dictamina que es aquello que debe ser mirado, organiza y jerarquiza un espacio, establece los grados y diferencias del Saber, es decir, del Poder. Controla, legítima, proporciona una terminología unívoca y torna homogéneo el carácter de todo Pensamiento por ser la residencia de la Verdad.

Verdad que es equivalencia formal con lo Central; dicho de otro modo, *toda explicación es una implicación* (en la configuración centrada)

Sin embargo el Centro no es autónomo, no es una esencia, es una localización que requiere de lo periférico para consolidarse como tal. Toda marginalidad tiene que someterse a él como dependencia, como límite, como marginalidad perimetral sin la cual no puede instaurarse como Centro.

En esta estructura hay una constitución paradójica que debe permanecer indecible, porque el Orden no debe reconocerse como perverso sin resignar la Justicia de su Naturalidad.

El Poder del Centro sólo puede ejercerse si lo Periférico no aspira a constituirse como un Otro, sino converger como lo Mismo en lo Central.

La declamada globalización, o sea, el progreso de lo marginal hasta compartir la centralidad implica la aporía de un Centro sin circunferencia.

Y esta aporía jamás enunciada es lo que la centralidad reprime violentamente.

Para que este Modelo hegemónico del Centro permanezca estable *es indispensable que el pensar de lo Periférico sea un pensar del Pensamiento del Centro*. Reconocer como pensar legítimo aquello que es pensamiento del Centro.

Por lo tanto, el Pensamiento de la Periferia se convierte en un “*comentario*” del Pensamiento del Centro.

Sólo hay una Razón, una Verdad, un Pensamiento: aquello que se piensa en el Centro, y la aceptación de esta estructura coercitiva es origen y causa de la inexistencia, casi total, de un discurso filosófico propio de la Periferia.

La explotación inescrupulosa de la Periferia por parte del Poder Central es un proceso compacto que no cabe ser dividido en aspectos primarios y secundarios; el saqueo económico, el sometimiento político y la destrucción de la identidad cultural son aspectos inseparables de un mismo acto de dominación.

Destruir toda autonomía política o económica es, a la vez, destruir todo hablar, todo discurso que no traduzca el lenguaje de la Centralidad, o sea, destruir la capacidad de un idioma para expresar la Verdad y despojar a los individuos de la confianza en su propio lenguaje.

Para el Orden Central, es discurso o texto todo aquello que por analogía autodescribe al Modelo del Sistema. Lo contrario, toda otra construcción enunciativa no análoga es “*ilegible*”, insignificante, no constituye un saber ni transmite conocimiento.

Según esta norma, las culturas marginales son condenadas a habitar una realidad que no se deja definir, enunciar y, en consecuencia no se deja “*pensar*” en los términos de su propio idioma.

La configuración relacional Centro - Periferia no indica una mera distribución espacial del Saber sino que es el código, la Forma misma del Saber, de una Razón que no es otra cosa que la autodescripción de su Orden.

La autoimplicación de la Centralización en el pensar determina la naturaleza del Pensamiento mismo.

El habitante de los márgenes resulta confinado a un *pensar secundario*, traducido e impreciso, por la ambigüedad de la misma traducción. Un pensar secundario que para ser legitimado como Pensamiento debe pensar los problemas que la Centralidad se propone a sí misma.

Y estos problemas filosóficos se resuelven en saberes de la Verdad que son siempre discursos auto-descriptivos del Orden Centralizado.

Patéticamente, casi la totalidad de la actividad filosófica periférica se agota en infinitos seminarios, talleres y ensayos sobre Heidegger o Derrida donde, obsesivamente, se trata de revelar el significado, la correcta traducción que otorgue la comprensión del *Der- Erginis* o la *differance*.

La dependencia periférica se impone un pseudo pensar que se propone alcanzar un Saber, un conocimiento de la Verdad por la vía de la correcta traducción de una Verdad ya enunciada en el lenguaje Central.

Pero la cuestión de la traducción no queda agotada al evidenciarse como dependencia.

Una vez revelado el aspecto de la subordinación filosófica, comienza a manifestarse toda su complejidad problemática

que obliga a apartarse de la búsqueda de la univocidad y las equivalencias para quedar crudamente enfrentada a la naturaleza propia de cada idioma, a sus movimientos centrifugos de dispersión con respecto a la estructura centralizada.

Ante la vastedad del tema sólo cabe aquí señalar sumariamente y a modo de fragmentos, algunos aspectos que van de lo meramente lingüístico y gramatical hasta alcanzar, por derivaciones de la Geometría, lo Epistemológico y lo Ontológico para finalmente perderse en lo Metafísico.

La Traducción irreversible

El lenguaje central **A** se puede traducir al lenguaje periférico **B**, pero la operación inversa es imposible en tanto resulta *ilegible* porque el idioma marginal posee significantes para los que la lengua central no tiene significados (ya sean conceptuales, políticos, económicos o existenciales)

La lengua Central es dueña del Significado de lo Real, de lo Verdadero y la traducción inversa, periferia-centro, sólo es legible como *ficción*, como literatura.

El idioma periférico resulta “acrónico”, es posterior y secundario al idioma **A** en tanto “aprende” los significados que le impone el Pensamiento Central.

Sin embargo, todo idioma periférico contiene en su interior significantes anteriores a los impuestos por el discurso hegemónico.

Tiene un Sentido propio, simbólico, del mismo modo que el círculo, el triángulo o el cuadrado que conforman los motivos de la decoración neolítica preceden a la Geometría, al discurso del saber sobre estas formas como figuras geométricas.

Y esta precedencia no conlleva una superación por el discurso racional posterior.

Su Sentido pervive paralelamente al logos del Centro con el que no intersecta por ausencia de significados y significantes

comunes, es decir que, en todo intento de traducción, numerosas equivalencias lexicales permanecen vacías.

Toda ciencia, todo método de conocimiento, aspira a expresarse en un lenguaje unívoco.

Este lenguaje unívoco es el idioma del Centro.

Establecer la univocidad de los términos y ser dueño de los significados es poseer el Poder; un Poder que no se limita a lo lingüístico sino que implica el dominio político, económico, militar, en suma, establecer el “principio de realidad”; porque el lenguaje Central no custodia una Verdad Universal sino el régimen de los enunciados pragmáticos para el ejercicio del Poder.

En tanto las lenguas periféricas carecen de un lenguaje filosófico o científico “unívoco” son despojadas de la posibilidad de decir la Verdad dado que lo verdadero, considerado como adecuación entre una proposición y la realidad que ella señala, solamente puede enunciarse por el léxico del pensar que es propio del Centro.

Por esta inadecuación de su terminología, a las culturas periféricas les está vedado pensar sobre una condición que, carente de una codificación legitimada por el Centro, escapa al individuo que la quiere enunciar.

El sometimiento de la Periferia por parte del Centro recurre, como procedimiento operativo, a la disolución significativa de los lenguajes. Dado que una sociedad se establece y se consolida por un pacto idiomático de significación, la acción devastadora de la Centralidad procede a romper los lazos idiomáticos, a expropiar los significados, a estratificar y dispersar los discursos de las diversas culturas en regímenes de códigos aislados que no pueden establecer comunicación entre sí.

Si la competencia de los pensadores resulta determinada por su capacidad de expresarse y entender el Idioma Central, jamás pueden dar cuenta de las realidades de su propia comunidad; comunidad que, por otra parte, se ha desvanecido al fragmentarse el pacto de significación en códigos aislados.

Por otra parte, cada individuo de las sociedades periféricas queda confinado a identificarse en una subjetividad secundaria, su conciencia dista enormemente de ser una conciencia cartesiana.

Se trata de un sujeto transitivo que sólo puede interpelar y acceder a su conciencia por la interrogación: *¿Quién (o cómo) es este yo (este nadie) que hacen de mí?*

Como sociedad, los sujetos secundarios periféricos, padecen la disfuncionalidad de lo Central en lo marginal adoptando los modelos económicos centrales.

Como individuos consumidores de los productos tecnológicos del Centro, *sufren la disfuncionalidad de la pasión de un deseo que no es propio.*

Para sostener esta aseveración es pertinente la crudeza de un ejemplo como el caso de Argentina en los últimos treinta o cuarenta años.

El idioma oficial argentino es el castellano, sin embargo, entendiéndolo a la sociedad argentina como un determinado pacto de significación en castellano, no es impropio afirmar que:

- Los economistas no hablan castellano. (los términos como desarrollo sustentable, producto bruto, índice de riesgo-país, dolarización, carecen de significado comunitario)
- Los políticos no hablan castellano. (los significantes justicia social, desarrollo, bienestar, progreso no remiten a nada).
- Del mismo modo, los filósofos postmodernos, los sociólogos estadísticos y la multitud de psicoanalistas freudianos o lacanianos, no hablan castellano.

Todos hablan la traducción al castellano del idioma del Pensamiento Central.

Ninguno de estos discursos puede dar cuenta de la “realidad” de los argentinos.

Hasta la humorada cínica de autocalificarse como “país surrealista” toma como norma imaginaria la realidad funcional de las sociedades centrales.

Esta disolución del pacto idiomático, esta dispersión del lenguaje en prácticas minoritarias, no resulta evidente en tanto el fenómeno lingüístico de superficie que se impone a la percepción inmediata es la hibridación del castellano por neologismos provenientes del inglés técnico que, incorporándose como sustantivos, acaban por constituirse en verbos.

La lengua se empobrece en la misma medida en que el país se empobrece.

Se dialoga con un escaso número de términos comunes que sólo tienen significados privados.

A pesar que se atribuye axiomáticamente al lenguaje la posibilidad de referir todo tipo de experiencias, en la periferia del Orden, la dispersión insignificante del idioma conlleva la imposibilidad de compartir significados, de comunicar un “estado de las cosas”.

De esta desposesión idiomática se infiere, brutalmente, la deshumanización.

Los microlenguajes elaborados por los diversos estratos de una sociedad periférica pueden dar cuenta de verdades particulares pero, siendo incapaces de enunciar verdades universales, no pueden ser lugar ni herramienta del Pensamiento.

Los idiomas marginales no piensan, solamente el lenguaje Central es capaz de pensar.

Se asiste al regreso del tópico más infame del colonialismo que establecía la naturaleza no humana de indios y negros para absolver a la Razón de los crímenes del progreso ilustrado.

Con la misma lógica se infiere sin enunciación que los individuos de las sociedades periféricas carecen de una herramienta, de un órgano idiomático para pensar y los seres vivos que no piensan no son humanos.

Esta lógica revela el irracionalismo de la Razón Central que consiste en negar su Otro.

En lo perimetral no rige la concepción platónica de la Universalidad de la Verdad.

El “*adequatio*” enunciativo no tiene lugar en la marginalidad periférica. La contradicción es un elemento constitutivo del habla de las sociedades más o menos excluidas.

La expropiación del idioma rompe toda solidaridad, toda comunidad, toda identidad.

Y estas rupturas revelan la falacia de la “globalización”.

La globalidad no es el espacio de inclusión de todas las particularidades, sino el espacio de exclusión de lo “distópico”, aquello que queda afuera del régimen de representación del Centro hegemónico y es desplazado como lo imposible o, en términos pragmáticos, como lo inviable.

Este Orden asimétrico conlleva una “discronía” entre la realidad central y la realidad periférica, el desfase de la experiencia de la post-modernidad en el Centro y el retraso de la modernidad en lo Perimetral.

El presente del Centro no es el presente de la Periferia, ni siquiera es su futuro.

Y esta situación no es un “retraso histórico” tal como era leído por la Ilustración eurocéntrica; se trata de una “disrupción” de la historicidad misma donde lo pre-moderno viene post-moderno sin pasar por la modernidad.

Las sociedades marginales habitan una “modernidad imaginaria”.

Registran en su actualidad aspectos discernibles para distinguirla de una antigüedad precedente.

Pero se trata de un simulacro resultante de ser nombrados y nombrar según la terminología en la que se representa el presente del discurso Central: neoliberalismo, ingeniería social, postindustrialismo, economía selectiva, libertad de mercado, digitalización, cibernética e integración virtual.

Este simulacro de globalización proviene de la Centralidad misma que necesita instalar mercados para el consumo de sus productos y la circulación de los capitales, requiere la imposición de una cultura que los acepte como valores de una conciencia global.

Pero la lógica mercantil y depredadora que gobierna la ficción cultural, profundiza las desigualdades económicas, de

clase, de lenguaje y de prácticas de consumo, al mismo tiempo iguala los deseos de consumo y sus objetos; impone una normativa de lo deseable en sociedades donde su satisfacción es imposible, con total indiferencia hacia la magnitud de la violencia potencial que este desequilibrio acumula.

Esta indiferencia hacia los efectos destructivos de exigir una rentabilidad creciente revela que lo global es la forma “democrática” bajo la que el Orden del neo-liberalismo o capitalismo salvaje enmascara su condición de un Todo Absoluto que se define como totalidad por oposición a la Nada y nunca por una relación con sus partes.

No hay semejanza, hay diferencia, no hay globalización, hay centralización del pensamiento, de la economía, de la política, o sea, hay centralización de los significados.

Y, siendo el significado absoluto, la centralidad no necesita enunciarse,

El Pensamiento Gramatical

Si se consulta una conocida enciclopedia virtual (Wikipedia) en su entrada “Alemán” puede leerse, al final de una sumaria síntesis de la historia y la gramática germánica, la siguiente afirmación:

“...Otra notable característica del alemán es la habilidad para construir palabras compuestas de complejidad teóricamente ilimitada. Por ello, a muchos inventos se les da nombres compuestos de este tipo, en lugar de inventar palabras nuevas. Por ejemplo, “frigorífico” es Kühlschrank (literalmente, ‘armario de enfriar’); telescopio es Fernrohr (literalmente, ‘tubo lejano’).

Esto hace a muchos pensar que el alemán es un idioma especialmente adecuado para la filosofía, por cuanto se pueden acuñar fácilmente nuevas palabras que pueden ser entendidas sin problema por el lector (alemán)”

Seguramente, el irreflexivo redactor de esa frase aparentemente estúpida, jamás llegará a advertir los complejos supuestos que ella implica.(Que van desde la caracterización de la Filosofía como una técnica hasta la definición del Pensamiento como un particular uso del lenguaje).

Sin embargo, esta banal afirmación no puede juzgarse como falsa.

De hecho, desde hace cuatrocientos años, el alemán se ha instaurado como el Lenguaje Central, como el “idioma oficial” de la Filosofía.

Que el Pensamiento se piense dentro del lenguaje y que este lenguaje sea el alemán no es producto del azar. Necesariamente, debe existir una correspondencia entre las estructuras gramaticales de este idioma y los fundamentos de la Racionalidad Centralizada que determinan su aptitud para la práctica de un determinado Pensamiento.

Fácticamente, el alemán es un idioma minoritario si se lo compara, por ejemplo, con el número de hispanoparlantes, sin embargo, la Verdad, su problematización y el discurso del Saber residen y se enuncian en alemán.

Mentar sus estructuras gramaticales es indagar los fundamentos de la Razón Central y, a la vez, sacar a la luz, por oposición o defecto, los motivos por los cuales el castellano es confinado a la periferia del Saber como un idioma inepto para pensar. Razones que no han de ser otras que las dificultades de traducción de las Verdades hegemónicas al idioma de sociedades subordinadas al Poder Central como es el caso de toda Hispanoamérica.

En este punto, es relevante intentar una sumaria comparación de ambas gramáticas.

El alemán es una *lengua flexiva*. Las lenguas flexivas o sintéticas son aquellas lenguas que se caracterizan por una tendencia a incluir mucha información en sufijos o prefijos mediante la flexión de algunas palabras. La flexión se emplea a menudo para diferenciar los casos que acepta la lengua.

Una característica de estas lenguas es que el orden de las palabras tiende a ser más libre ya que los interlocutores

utilizan la flexión para expresar y reconocer el papel sintáctico que desempeñan las palabras en la oración.

En alemán hay tres géneros: masc. (er) , fem. (sie) y neutro (es)

En plural no se distingue entre masc y fem

El artículo definido es el único que informa sobre el género del sustantivo.

Hay dos tipos de artículo indefinido, uno positivo y otro negativo

A diferencia del español no se puede negar 2 veces.

El orden de las palabras tiene, en alemán, una importancia gramatical extraordinaria y contribuye, junto a la declinación y al sistema de preposiciones, a dar a este idioma su precisión e insistencia característica.

Frente al orden románico (sujeto-verbo-complementos), en el que la determinación, tomando como base el sujeto, va precisándose con ayuda de verbos y complementos, el alemán opone un orden que tiene como eje el verbo principal, hacia el cual se dirige la determinación *decreciente* de los complementos. La frase siguiente:

Gestern hat mein Freund seinem Vater einen Brief geschrieben,

se traducirían literalmente en español:

Ayer ha mi amigo a su padre una carta escrito.

(en torno al núcleo verbal se van incorporando los complementos).

El distinto orden de los determinantes (*creciente* en las lenguas románicas y especialmente en francés, y *decreciente* en el alemán) puede apreciarse en el siguiente ejemplo:

Ein zwei Meter langer Tisch.

Une table longue de deux mètres.

Una mesa de dos metros de larga.

El predicado verbal es el formado por un verbo que, por sí solo o acompañado de complementos, constituye el predicado de una oración gramatical.

Los elementos del predicado verbal se colocan al final de la oración como elementos de cierre, formando con la forma personal del verbo un paréntesis o "*pinza verbal*" típica del alemán que enmarca el resto de los elementos oracionales.

Cuando en la misma oración aparecen varios de los elementos de cierre, se ordenan siguiendo la ley sintáctica de mayor o menor cercanía al verbo: los participios y los infinitivos son los que se sitúan a mayor distancia de la forma verbal personal; les siguen en cercanía al verbo conjugado los prefijos de los verbos separables (no separables en los participios y los infinitivos).

De todos los elementos de cierre del paréntesis verbal, la negación es la que aparece más cerca del verbo en forma personal.

La formación de palabras compuestas resulta claro. Se consigue mediante la adición de palabras más simples. Por ejemplo, "Tisch" significa mesa, "Nacht" es noche y "Nachttisch" es mesa de noche.

Al contrario que en español, no resulta necesario el uso de una preposición.

La adición de palabras, por otra parte, no significa necesariamente la adición de significados.

El uso de la declinación es importante en alemán. En español queda sólo un residuo, como las diferentes formas de los pronombres personales según la función sintáctica que representen.

En alemán todos los nombres sustantivos se escriben con mayúscula, independientemente de que sean comunes o propios.

Los verbos "ser" y "estar" del castellano equivalen a un único verbo "sein" en alemán.

El orden sintáctico de una frase principal es distinto en los dos idiomas en cuestión. En español el complemento directo y el complemento indirecto siguen al verbo. En la frase principal alemana el verbo siempre está en segundo lugar y le siguen el

complemento en dativo (complemento indirecto) y el complemento en acusativo (complemento directo).

“Yo compro un ramo de flores a mi hermana.”
(sujeto) (verbo) (comp. directo) (comp. indirecto)

“*Ich kaufe meiner Schewster einen Blumenstrauss.*”
(sujeto) (verbo) (comp. indirecto) (comp. directo)

La subordinación cambia el orden sintáctico alemán. En todas las subordinaciones el verbo conjugado se coloca al final de la frase.

A diferencia del español, en alemán existen tres géneros: *masculino, femenino y neutro*. Siguiendo las reglas generales del español, los géneros de los sustantivos se pueden conocer según su desinencia.

Un adjetivo calificativo expresa siempre alguna propiedad del objeto calificado; dice si es grande o pequeño, feo o hermoso, bueno o malo, azul o rojo, etc. En alemán todos los adjetivos se usan como calificativos.

El español es un idioma con un sistema temporal muy complejo.

El sistema temporal alemán es mucho más simple que el español: tiene sólo seis tiempos.

El español dispone de un total de 17 paradigmas temporales, 5 de ellos simples y 12 compuestos. En cuanto a la distribución de los tiempos, el sistema verbal alemán es, por lo tanto, menos rico y matizado que el español.

Los números y las personas del sistema verbal son las mismas en alemán que en español con la excepción de *es* (pronombre impersonal; comparable con el inglés *it*). Sin embargo, el pronombre sujeto personal no se omite nunca en alemán, ya que la forma verbal no es suficiente para identificarlo.

Respecto de los tiempos en indicativo, la mayor dificultad se encuentra en el uso del pretérito imperfecto y pretérito indefinido, ya que el último no tiene correlato en alemán.

Para expresar las diferencias entre acontecimientos de duración (imperfecto) y hechos puntuales (indefinido) se emplean expresiones adverbiales de tiempo en alemán.

A través del pretérito perfecto compuesto se expresa un pasado que está relacionado con el presente en español. El *Perfekt* alemán carece de esta connotación.

El futuro se expresa en alemán con el verbo auxiliar *werden* + *infinitivo* (*ich werde gehen*) que corresponde a las dos formas “iré” y “voy a ir”. Sin embargo, el alemán suele expresar acciones futuras en presente, indicando el futuro con un adverbio temporal.

“El próximo verano iré a Viena” se expresa de la manera siguiente: *Ich fahre nächsten Sommer nach Wien*.

Aquí el verbo está en presente (*ich fahre*) y *nächsten Sommer* indica que va a ser el verano que viene. Hay que subrayar que el presente en español no cumple esta función.

Otro tiempo que no tiene correlato en alemán es el pretérito anterior. Tampoco existe la forma verbal del gerundio en alemán. Para expresar la forma española “estar” + gerundio se emplea el adverbio temporal *gerade* en alemán:

“Leo” *Ich lese*
“Estoy leyendo” *Ich lese gerade*

La construcción sintáctica del alemán que ubica al verbo en el final de la oración genera una extensión conceptual muy dilatada al ser traducida al castellano, extensión que se aproxima a la ilegibilidad.

La exigencia de una reconstrucción sintáctica en castellano produce una enunciación impropia e inviable al Sentido original del discurso.

La enajenación sintáctica en castellano no da lugar a la reduplicación del Sentido o a la plasticidad de las desinencias alemanas. El forzamiento de la transposición lexical obtura el dar cuenta del pensamiento filosófico mismo, lo cual sugiere la imposibilidad de alojar a un Pensar concebido en otro idioma según un determinado régimen de configuración.

Lo que entonces se evidencia es que cada lenguaje no es un particular sistema de signos, un régimen de relaciones, sino una modalidad del Saber, una disposición del Conocer o, más aún, una doctrina del Ser, del ente, del tiempo, etc..., inscripta, antes que en los enunciados, en sus propias normas gramaticales.

Por lo tanto, existe una Razón endógena, un Saber interior propio en cada idioma.

Aquello que expresan los sistemas filosóficos de Kant, Hegel o Heidegger está determinado por la Razón endógena del idioma alemán, un idioma alemán que se revela como "instrumento ontológico".

Y esta maquinaria gramatical que opera una ontología resulta intranferible, *intraducible*.

Si se aplicara este instrumento ontológico al castellano no produciría las mismas formas atributivas de existencia.

La Razón endógena del castellano es, fundamentalmente, inseparable de las consecuencias metafísicas de su singular discriminación entre Ser y Estar (un discurso filosófico que problematice, contraponga y relacione el Ser con el Estar, sólo es posible en castellano).

Por otra parte, en español se aplica una atribución genérica masculina al ente (*el* ente) que en las lenguas filosóficas centrales se expresa en género neutro. Y esta peculiaridad gramatical se constituye en una problemática filosófica.

El acusativo neutro, referido a los objetos, a las cosas, remite inmediatamente a las "esencias", al "*Ser en tanto Ser*".

La ausencia de "acusativo neutro" en castellano aplicable a las cosas indeterminadas provoca que cualquier objeto se oponga como particularidad resistente a la abstracción genérica.

Un árbol, en castellano, es siempre "*este árbol*" sin asumir la representación universal de una esencia "en sí y para sí" que requeriría la torsión lexical: "*arboreidad*".

Estas peculiaridades lo determinan como un idioma orientado al privilegio de la experiencia sensible y, por lo tanto, inadecuado para la representación de "universales" inteligibles, de esencias.

Aún cabe mencionar otra particularidad.

"Especular", en castellano, proviene del latín *speculum*, o sea, reflejo o espejo.

En alemán, especular significa aprehender, identificar el nombre con el objeto, la adecuación de la cosa al intelecto. La especulación resulta conservar la identidad ontológica entre el discurso y las cosas, y esta determinación no es un producto de los razonamientos individuales de los filósofos germanos sino una condición material impuesta por el régimen de restricciones normativas del idioma en que expresan su pensamiento.

Concretamente, hay un "pensamiento idiomático" interno y propio que precede y determina los discursos y la naturaleza de la racionalidad de los pensadores que piensan en ese idioma.

(En la cultura China no existe una Ontología, y esa ausencia no se debe, como explicaba Hegel, a un estancamiento en lo rudimentario de la filosofía sin acceder a descubrir el ser o la causalidad. El lenguaje chino no contiene el verbo ser, por lo tanto, la *realidad* china se determina por una categoría dinámica: las transformaciones).

Establecido que hay una "Razón Endógena" en cada idioma, inmediatamente aparece la interrogación sobre por qué el idioma alemán es el particularmente apto para el ejercicio de la Filosofía.

La causa es sencilla. Alemania es un país Central y entre los idiomas de los países centrales, el alemán es el que mejor expresa los fundamentos de la Razón Central. Una Razón Central en cuya construcción tuvo un papel protagónico.

La gramática alemana con sus sustantivos en mayúscula, el acusativo neutro, la ausencia de gerundio, las palabras compuestas, la "pinza verbal" que ubica al verbo al final de la oración, son situaciones gramaticales que remiten fácilmente a "las esencias" y de ahí a la enunciación de Verdades Universales. Y, para la Razón Central, el objeto de la Filosofía es la producción de Verdades Universales.

Por eso, la Filosofía resulta funcional al Poder proporcionándole una Verdad Única y válida para la totalidad de lo Real.

Y este aspecto es crucial.

La Verdad Universal permite que la Totalidad tenga una parte que la *comprenda*, el Centro.

Epistemológicamente, los universales son los conceptos en los juicios, y particulares los objetos designados por sus conceptos.

Lo universal refiere a una totalidad plural de objetos-conceptos implicados en la Unidad.

Quien piensa desde lo universal, puede ignorar, desconocer, omitir o no permitir lo particular.

El universal abstracto Central suprime lo particular concreto de la Periferia.

Lo que se impone como “La Filosofía”, es la actividad que piensa los problemas *particulares* del Centro a los que responde con verdades *universales*; consecuentemente la Realidad Central deviene lo Real mismo. El Centro controla, legitima, proporciona una terminología unívoca y torna homogéneo el carácter de todo Pensamiento por ser la residencia de la Verdad Universal. Verdad que es equivalencia formal con lo Central.

De ahí que, cuando un habitante de la Periferia piensa, su pensamiento es legitimado como Filosofía sólo si piensa los problemas del Centro.

Dentro de este Orden, el castellano es un idioma periférico al que le está vedado enunciar Verdades Universales que son propiedad del Centro.

A partir de esta situación de subordinación marginal y no de sus características gramaticales, se determina, falazmente, su incapacidad para desarrollar discursos filosóficos. Y cuando se dice filosófico, definido como un Saber de la Verdad, debe entenderse este Saber y esta Verdad como la producción de enunciados pragmáticos para el ejercicio del Poder Central.

En el párrafo anterior quedaron señaladas algunas características gramaticales del castellano que permiten una aproximación a la naturaleza de su “Razón Endógena”.

Principalmente, la peculiar discriminación entre *Ser* y *Estar* que habilita una dimensión discursiva singularmente rica y

compleja (por ejemplo designar la *circunstancia* con el estar y la *esencia* con el Ser)

Pero, además, las estructuras gramaticales dinámicas del castellano modulan una expresiva movilidad temporal.

Tal es el caso del Imperfecto que expresa tiempo pasado en transcurso y, a la vez, conecta un discurso en presente con otro irreal o imaginario. Marcar la presencia del hablante en lo enunciado interactuando con la proposición.

La modalización del Imperfecto indica el pasado de una acción que aún transcurre y no está concluida.

“*Cuando entré al jardín los perros ladraban.*”

Entrar y ladrar suceden en el pasado pero la acción, desplegada en el tiempo, no indica comienzo ni conclusión. El castellano codifica claramente la diferencia entre pasado clausurado y el pasado que aún transcurre mediante el imperfecto y el pretérito simple.

Esta propiedad de poder expresar lo inacabado, lo inconcluso, permite representar procesos históricos dinámicos en los que está incluido el mismo hablante cuando habla.

El imperfecto sostiene la acción en suspenso, es el tiempo verbal del encantamiento, un pasado que se prolonga afectando al presente y, devenido pretérito simple, connota una irrealidad lúdica. Con esta modalización proponen los niños sus juegos:

“*Yo era un tigre y vos me cazabas.*”

Normativamente, el subjuntivo expresa deseos, ilusiones, y el indicativo señala lo Real.

El subjuntivo refiere, precisamente, subjetividad y el indicativo, objetividad, pero, modalizados por el imperfecto o el futuro simple, sin precisar temporalidad, devienen una expresión conjetural. Con lo cual, la modalización del imperfecto genera un proceso de subjetivación. El dato objetivo hace lugar a una significación subjetiva.

La modalización establece relaciones de causalidad iterativas, marca el pasado como significado irreal.

Además es posible el uso del pretérito o el futuro para enfatizar el presente.

“Ahora serán las doce de la noche”

Estos enrarecimientos cronológicos generan una *distancia* que espacializa al tiempo.

“Quedó encendido. Si pasan dos horas más lo encuentro roto.”

La linealidad pasado-presente-futuro del discurso se acelera, alcanza una cierta velocidad crítica y cambia de régimen, pasando de flujo laminar constante a la indeterminación de un flujo turbulento.

La modalización del imperfecto, que indica un pasado transportado al presente provoca un “alejamiento” del locutor que no significa un ausentarse sino una implicación activa en lo que enuncia; imprime al discurso un movimiento centrípeto, una turbulencia que atrae al presente aquello que reside en el pasado o en el futuro.

“Voy, abro la caja y la encuentro vacía”

Esta dinámica, mediada por la modalización del imperfecto, revela una naturaleza *supra-histórica*, el discurso adopta un movimiento circular amplio cuya curva no conlleva clausura. Tal dinamismo de la periferia idiomática entra en conflicto con la inmutabilidad estática del Centro. Por la fluctuación de los tiempos verbales, el idioma se “*descentra*”.

Precisamente, de este movimiento idiomático centrífugo surge una primera caracterización del acto de “pensar en Castellano”.

El pensamiento en Castellano es el pensar de un sujeto que se ubica en una historia inconclusa que se proyecta,

mediante un léxico propio y una intervención creativa, hacia lo Abierto, hacia lo excluido, que no son otra cosa que lo “*impensado*” del Orden Circular Centrado.

Definir qué es el Pensamiento o preguntar si existe un pensar que acontezca por fuera del lenguaje no es el tema de este ensayo.

La pregunta sobre lo *qué es pensar* es informulable.

Interrogar al Pensamiento a través del pensar implica que lo pensado genera al Pensamiento mismo. Sin embargo, en la tradición de Occidente, se vincula el pensar al saber, pero este Saber significa adquirir un Poder sobre las cosas y la efectividad pragmática de ese Poder se instala como Verdad.

Pero, aún dentro de la misma tradición, existe un uso transitivo del verbo “pensar” para indicar dimensión del Pensamiento: *el pensar como experiencia*, de experimentar aquello que el pensamiento tiene de único, de irreplicable, de intransferible, la pasión de ser arrastrado por un movimiento incesante que fluye hacia lo imprevisible y lo inesperado; un Pensamiento sin funcionalidad que emerge como Acontecimiento.

Indudablemente, el pensar puede ser concebido como Saber, ser referido a un conjunto de instrumentaciones operativas que permiten la síntesis del conocer como reconocer; pero en ese mismo momento deja de ser una posibilidad de la experiencia del Pensamiento mismo.

Significativamente, es en la obra de un filósofo español como Miguel de Unamuno donde se encuentra una de las más profundas expresiones de esta *pasión* del Pensamiento.

Lejos de pretender enunciar una Verdad universal abstracta, Unamuno pensaba que es posible acceder a una totalidad, a la experiencia de una plenitud en el sentimiento mismo de la duda.

En ese combate angustioso, en el movimiento incesante de la lucha, al que Unamuno denomina “*espíritu castizo español*”, se alcanza la plenitud abismal de la circunstancia individual y subjetiva. La conciencia de ser una realidad dentro de lo Real.

Este espíritu Castizo Español se contrapone a la abstracción de lo Trascendente.

Su obra, "Del Sentimiento Trágico de la Vida", representa el combate de una Razón que no puede clausurarse en la certeza porque se enfrenta a algo inabarcable y, precisamente, esta incertidumbre resulta la experiencia de una Totalidad que adviene en el reconocimiento de los límites de la circunstancia individual.

Pensando la insuficiencia de la Razón desde una Razón encarnada en lo individual, la obra de Unamuno se constituye como una filosofía asistemática, sin otra consistencia que el Sentimiento del Pensamiento mismo.

Oscuramente puede intuirse que el Pensamiento posee una dimensión que excede a las palabras, que el movimiento del pensar no puede ser contenido y, mucho menos, agotado por el lenguaje.

El pensamiento, todavía no verbalizado, es un impulso extraño cercano a la inmediatez opaca e irracional de la pulsión, la necesidad, la voluntad o el deseo.

Pensar y Decir

El lenguaje es un sistema de doble referencia en el que no se da ninguna correspondencia analógica entre el significante y la cosa significada, ni tampoco analogía alguna entre la naturaleza fónica o gráfica del lenguaje y los conceptos, juicios, razonamientos, mediante los cuales se significa el Pensamiento.

Aquello que se dice no es nunca lo que se dice.

Hablar es siempre asumir la imposible correspondencia entre lo que se dice, lo que se quiere decir y lo que se puede decir.

Ya Tomás de Aquino, percibiendo esta situación, discriminaba los elementos o momentos simples de un pensar esencialmente complejo:

a) lo que es concebido por el intelecto (unidades básicas como percepto, imagen y concepto).

b) el verbo proferido sin voz "*en el secreto del corazón*": *verbum cordis*.

"Las palabras son los signos de las intelecciones y las intelecciones son las similitudes de las cosas"

c) el modelo ejemplar: *verbum interior*, a semejanza de la voz.

d) el verbo proferido al exterior: *verbum vocis*.

Es posible alcanzar la certeza de que pensar y hablar no son lo mismo, que no coinciden si se pretende localizarlos en una identidad y que esa incoincidencia sea el origen y la naturaleza de lo que se denomina Sentido.

Pero lo cierto es que el Pensamiento no puede ser expresado sino por medio de las palabras y, por lo tanto, la estructura del lenguaje determina lo que acontece como Pensamiento.

Provisoriamente, es adecuado concluir que, *Pensamiento y lenguaje, son dos realidades que, sin ser semejantes están comprometidos en una relación necesaria.*

No es posible comunicar lo que es el Pensamiento sin recurrir al lenguaje, ni pensar la naturaleza del lenguaje sin valerse de otro lenguaje. La *relación necesaria* impone su evidencia. Pensamiento y Lenguaje se vinculan como las dos caras de una Cinta de Moebius.

Lo que no resulta evidente es por qué el Pensamiento debe relacionarse necesariamente con una determinada práctica del lenguaje, el discurso Racional configurado como Lógica.

Admitido que el pensar debe advenir en las palabras, no se encuentra ningún fundamento excluyente para que ese advenimiento deba tener lugar en el discurso de la Lógica y no en el espacio de otras prácticas discursivas.

Si bien la gramática no piensa sino que aloja una figura del pensar como estructura sintáctica, el pensamiento no puede pensar de otro modo que por el lenguaje.

La explotación devastadora del Mundo, el dominio brutal de la Naturaleza por un aparato tecnológico, el incremento

continuo de la rentabilidad, la valoración pragmática de toda acción, no comienzan, aunque se incrementan, cuando la ética de la Reforma Protestante legitima teológicamente al Capitalismo y diviniza al Mercado.

El fundamento es más remoto y más profundo.

Desde el origen mismo de la Razón clásica, la tradición metafísica occidental se construye sobre un concepto perverso: *lo Trascendente*.

La Trascendencia impone la idea de que lo Real no pertenece al Mundo, que el Ser es una Realidad Suprema diferente del Mundo, en nombre de la cual se puede depredar hasta la destrucción una realidad dada como “mera apariencia”. Queda establecido que la realidad de las cosas no es lo Real, lo Verdadero reside en un más allá de la experiencia sensible; lo Real es lo Trascendente, la Unidad del Ser. El hombre occidental imagina al Mundo sustentado por una Idea inteligible a la que sólo se accede por la Razón.

Y la Razón no se nombra nunca en plural, la Razón es Unidad, un Uno que implica Todo.

Este Uno carece de partes, la Unidad es una simplicidad indivisible, el Ser no es ninguno de los seres.

La Totalidad es un modo trascendente de ser del que no participan las partes.

El Ser, como unidad y totalidad absolutas, niega la existencia de todo Otro.

La racionalidad habita lo Universal, no hay racionalidad en lo singular porque lo Múltiple impide algo más que la existencia del Ser como Uno, fundamentalmente, impide que haya un Todo.

La localización del Pensamiento en el espacio del discurso lógico conlleva su identificación con la Razón, es decir, con un proceso formalizado de producción de Verdades Universales y significados unívocos; porque el Saber de la Razón depende de lo Invariable.

Los significantes significan conceptos, es decir, determinaciones universales. La construcción de la realidad

depende tanto del lenguaje como el lenguaje de la construcción de la realidad. Por lo tanto, las formas gramaticales que se enuncian bajo la modalidad del Todo son fundamentales.

Del modo de la totalidad deviene la forma del Juicio: “*Todo x es...*”

Y, siendo el Juicio el movimiento estructurante del pensar como razonamiento se comprende la orientación del Pensamiento hacia el Todo, un Todo que ya está dado como Pensamiento mismo. Por lo tanto, la Totalidad de *lo que es* pertenece al régimen de la Razón, de lo Real en tanto inteligible.

Ya sea que se formule: “*Ser y Razón son lo mismo*” (Heidegger) o “*Todo lo Real es Racional*” (Hegel), el fundamento racional convierte al Mundo en una especie de tautología de los enunciados de la Razón. El Saber de lo Real adviene por el sentido de la proposición, no se conocen cosas sino proposiciones referidas a las cosas. Por lo tanto, lo Real se manifiesta en el saber de la verdad y falsedad de las proposiciones.

Pero aquello que la preposición enuncia no se refiere necesariamente a un estado de las cosas, sino a la posibilidad lógica, a la forma ideal, según la cual se configuran las cosas, concretamente; no *representan* lo Real, sino que *determinan* lo Real.

Consecuentemente, si el Saber de lo Real es saber que determinadas proposiciones son verdaderas o probables, entonces el objeto del conocimiento no es otro que la estructura ideal de la proposición.

De lo cual se infiere, tácitamente, una regla del discurso filosófico: *la pregunta apela a una respuesta que sólo puede inscribirse en la forma dictada por la pregunta*.

Por lo tanto, lo Real se representa como la autodescripción del discurso de la Razón y el objeto de la Razón no es la Verdad sino el Saber, su función no es revelar sino dominar, articulando ordenadamente el flujo de lo que acontece.

Estrictamente, toda articulación lógica es tecnológica.

La Razón construye su identidad con lo Real valiéndose de una herramienta específica: *el Juicio Lógico*. Un dispositivo

gramatical que, además de producir verdades, autorregula a la Razón misma. El silogismo es un modo específico del razonamiento formal en que la conclusión se infiere de las premisas. Estas premisas son enunciados que se presentan bajo la forma *sujeto-cópula-predicado*, precedidos por un cuantificador universal: "Todo.." o cuantificadores existenciales "Algún.." o "Ningún..".

La Verdad de un enunciado es autorreferencial, depende de los nombres que lo componen y estos nombres aluden unívocamente a una identidad. Por lo tanto, la Verdad de la proposición es enunciar que una cosa es idéntica sí misma y, al no establecer relaciones entre dos cosas, el juicio no puede ser informativo. Afirma lo que ya se sabe. Mimetiza una figura.

Lo lógico de la Lógica es su propia sintaxis.

Aunque la conclusión adopte el modo *Sujeto-Predicado* es, concretamente, un Predicado del Sujeto constituido por la Forma del diagrama del Juicio.

La inteligencia lógica surge en primer lugar de operaciones concretas, de la *práctica*, y sólo mucho más adelante como deducciones abstractas.

Las acciones primordiales concretas conforman una experiencia de la mecánica de los cuerpos sólidos y, en este ámbito, el pasaje de lo concreto a lo abstracto está determinado por un tipo singular de herramienta: *la palanca*.

Por este instrumento es posible *ejercer una determinada fuerza en un punto para obtener una fuerza mucho mayor que venza una resistencia ubicada en un punto relativamente lejano*.

La *palanca* es una herramienta articulada por lo concreto y lo abstracto, lo que la convierte en el modelo primario de máquina.

Esta eficacia mecánica fundamenta la *necesidad* de los principios lógicos.

El silogismo clásico es una máquina de producir enunciados, y como tal, opera según un modelo mecánico básico. De hecho, se han podido construir "*máquinas lógicas*" a partir de los procedimientos más rudimentarios de la mecánica como, por ejemplo, un sistema de poleas.

Además la estructura de la proposición, *sujeto-verbo cópula-objeto* y la del silogismo, *premisa I -premisa II-conclusión*, son inmediatamente homologables a los *géneros de palanca* basados en el dispositivo *fuerza-punto de apoyo-resistencia*.

La palanca es una herramienta arquetípica, un objeto mixto que articula lo concreto con lo inteligible y que conserva una dimensión "mágica" residual.

La necesidad de un mecanismo metódico que garantice la eficacia del Pensamiento se debe a que el vínculo entre Razón y Mundo no es una relación de conocimiento sino de dominio. La Razón es instrumental, un instrumento pragmático que permite ejercer un Poder sobre el Mundo.

Desde su origen, la racionalidad protegió al hombre de la incertidumbre de lo múltiple imponiendo lo Uno inmutable, absoluto, intemporal, inespacial, abstracto, universal: lo Verdadero que impone la norma de lo necesario sobre lo contingente.

La racionalidad alcanza su estado terminal cuando, como razón especulativa, niega la realidad misma para no contradecirse. Consecuencia final de la instrumentación de la Razón como protección, como amparo frente a la incertidumbre del acontecer de las cosas.

Por su primacía estructurante, el mecanismo de la racionalidad se vuelve autónomo, genera sus propias determinaciones funcionales y acaba desvinculándose de lo humano.

La devastación del Mundo no resulta de una aplicación irracional de la tecnología que el discurso racional pueda resolver.

Lo Irracional no reside afuera de la Razón, es interior a la Razón misma.

La irracionalidad determina a la Razón en tanto es la extensión potencial de aquello que debe ser racionalizado y la Razón solamente puede actualizarse en la configuración del sustrato irracional. Al ubicarse en el Centro, la Razón misma se localiza en la irracionalidad, porque sólo una posición

“excéntrica” con respecto al Mundo habilita la “distancia” que permite a los fenómenos constituirse como objetos del razonamiento.

Por otra parte, la Razón es exigencia de Unidad y anulación de todo conflicto y, precisamente, este impulso imperativo de Orden genera otro producto irracional de lo racional: *la razón de exterminio*, el dogmatismo que “justifica” la violencia y la fuerza para suprimir lo conflictivo, de lo que resultan los fundamentalismos destructivos de cualquier alteridad.

Fatalmente, *la aplicación iterativa e infinita de la maquinaria racional abstracta sobre lo concreto, produce irracionalidad.*

Irracionalidad que se manifiesta como la negación de lo Otro, de toda alteridad; negación que incluye al Mundo sobre el cuál la Razón no quiere saber sino someter a una correspondencia lógico-gramatical.

De ahí que, cualquier reflexión sobre la naturaleza del lenguaje implica siempre una revelación crítica de los mecanismos opresivos del Poder que lo regula.

Cuando se entiende a la Razón como un instrumento de dominio se comprende la localización exclusiva del Pensamiento, como pensar de la Verdad, dentro de su discurso.

Discurso para el cuál, por las propiedades gramaticales ya señaladas, el idioma alemán resulta “particularmente adecuado” y el castellano, entre otros, estructuralmente inepto.

Lo Poético

Entre las particularidades lingüísticas que hacían del castellano un idioma poco apto para el discurso filosófico se mencionaba la ausencia de acusativo neutro y que esta carencia lo orientaba al privilegio de la experiencia sensible por sobre lo inteligible, una escasa facultad para representar “esencias” Universales.

Sus raíces de lengua romance implica la existencia, en su léxico, de numerosos términos multívocos, de una sobreabundancia

de significados” flotantes” y un predominio de lo subjetivo que, sumados a la plasticidad expresiva de sus modos temporales determinan una “ambigüedad” filosóficamente defectiva.

Estas estructuras gramaticales conforman una “Razón Endógena” difusa, subjetiva, multívoca y concreta a la que basta agregarle la peculiar y rica distribución de los acentos para determinarla como una lengua naturalmente poética.

De hecho, el castellano ha alumbrado un mayor número de poetas que de filósofos, pero lo que importa es la posibilidad y la naturaleza de un Pensamiento localizado en lo poético.

Por lo tanto, hay que develar una cuestión fundamental largamente omitida: dada una relación necesaria entre el pensar y el lenguaje, la poesía es también, como práctica del lenguaje, un modo de darse del Pensamiento.

No se trata, ni se puede, aquí, determinar la compleja condición de esa práctica abierta, subjetiva y singularmente “insignificante” del lenguaje que se denomina Poesía.

Por lo tanto, se tomará en cuenta una definición poética de lo poético:

“Poesía es todo texto en el que no está escrita su lectura”.

O bien, Poesía es una proposición indecidible, que no se agota ni se determina, como verdadera o falsa, en su enunciación.

Lo poético es un acto de lenguaje que, aunque no informe ni comunique un significado, posee un Sentido.

Precisamente, este carácter abierto, insignificante, de la poesía da lugar a la manifestación de un Pensamiento liberado de su función instrumental como herramienta de un Poder.

Como expresión de lo múltiple, de lo subjetivo, la poesía es ajena a todo discurso centralizado, a toda universalidad. Su discurso nunca está clausurado y mantiene una relación indeterminada con el Mundo. Lo poético no impone un Orden invariable, no conforma un Saber-Poder, por lo contrario, la

libre circulación de significantes impide cualquier acumulación de significados como Capital de Verdad.

La Poesía no produce rentabilidad, dilapida al lenguaje, libera los significados y establece una relación abierta y lúdica con el Mundo.

El poema es un movimiento sin locomoción. El movimiento de propagación de un contagio.

Y este movimiento de propagación *es la dispersión de una cualidad, de una propiedad fugitiva cuya existencia está implícita en todos los elementos, pero no puede ser verificada en ninguno.*

La poesía permite pensar *lo Otro en lo Mismo*, es un acto de desconocimiento que mantiene la presencia de lo desconocido.

A diferencia del discurso racional que es una materia sólida, el poema es un fluido que posee una tensión de membrana, donde la palabra percute.

Al percutir, la superficie dice lo profundo.

El poema no produce significación sino inestabilidad.

Precisamente, por su carácter no instrumental, por carecer de la funcionalidad productiva y dominante de la Razón, el Orden Centralizado determina que el discurso poético no representa al Pensamiento.

Sin embargo, es posible que la práctica de la poesía, que no se somete a la forma gramatical sino que actúa transformando las estructuras del lenguaje, constituya el espacio donde encuentra lugar el movimiento más propio del Pensamiento que es *pensar lo impensado*.

Sobre el sedimento dinámico de la apertura y marginalidad de la práctica poética es posible comenzar a trazar la cartografía de un pensamiento original en castellano que, dejando de ser periférico, resulte tangencial a la Centralidad.

Un Pensamiento descentralizado emerge cuando se toma por preguntas aquello que el Centro impone como respuestas. Un filosofar alternativo debe comenzar por la erosión crítica de la hegemonía de lo Universal, formulando un concepto y una categoría que articule simétricamente lo particular en lo universal.

Toda problemática de la Periferia sólo puede pensarse por medio de un movimiento dialéctico de lo particular a lo universal y de lo universal a lo particular que encuentre su síntesis en un aquí y en un ahora, a partir de la generación de un concepto de lo Singular-Universal, opuesto a la abstracción centralizada del Universal Singular, que no es una inversión de la polaridad central sino un proceso donde lo Universal es particularizado y las particularidades universalizadas.

Pero este proceso conceptual se mantiene descentrado en tanto permanece “intraducible” al lenguaje Central. Un Pensamiento Periférico no es alternativo en tanto resulte “legible” para la Razón hegemónica. Todo aquello que puede ser pensado y enunciado según los términos y estructuras gramaticales de los discursos Centrales, reinstala el sometimiento.

Urgentemente, la Filosofía debe cambiar de idioma.

Si en la periferia se instala un fuerte “punto de vista” independiente, genera, en términos geométricos, un ángulo de desviación a partir del cual el círculo deviene en espiral, en aquello que gira sobre sí mismo mientras se dirige a otro lado. Entonces se ha sustituido la inmovilidad cerrada del círculo por un “movimiento de captura”, la exclusión definitiva, por una voluntad continua de inclusión. Ésta es la capacidad potencial de los pensamientos periféricos que autogestionan la liberación y la descolonización.

Sin embargo, un pensamiento autónomo, al margen de la Razón Central, no se consolida por la propuesta de pensar, de un modo independiente, su identidad cultural, su sometimiento político-económico y los proyectos viables de su futuro. Plantearse estos problemas es sumamente valioso pero no deja de implicarse en una relación con la Centralidad. Un auténtico pensamiento en castellano, liberado de toda traducción respecto al Centro, devendrá en el acto de pensar su marginalidad, asumiendo la Ontología y hasta la Metafísica presentes en su situación periférica.

Pensar en castellano es pensar aquello que no puede ser pensado en otro idioma: pensar aquello que vincula y diferencia al *Ser* con el *Estar*.

Pensar el Borde

Toda Filosofía es un saber desde un “lugar” propio, desde un “límite” que lo clausura.

Este límite es también una línea de contacto con otros discursos.

Por lo tanto, una Filosofía determinada es un saber desde una intersección indeterminada.

Si la racionalidad del concepto se define por un borde, por una línea de clausura, el concepto define a la vez, y por fuera, a la irracionalidad. Pero esta concepción obliga a interrogarse nuevamente sobre la naturaleza del borde, del contorno, que son límites y fronteras.

El espesor de la línea de contorno tiene dos elementos: un trazo cerrado que aísla, define y defiende, y otro que excluye todo lo no incluido. Este trazo de exclusión corresponde siempre al borde de lo irracional. Por lo cual la Razón depende tanto de lo que contiene como de lo que excluye.

Definir es excluir, aislar. Lo que se conoce como análisis consiste en una sucesión cada vez más estrecha de eliminaciones.

No hay forma racional sin un vasto fondo de irracionalidad.

No hay forma de conocimiento sin fondo desconocido.

No hay racionalidad sin línea de defensa.

La exclusión última es la de la locura. El borde juzga y define.

No hay homogeneidad entre el límite y lo que está limitado. Siempre es borde de una desigualdad y en tanto borde, que define y forma, *el límite es un tercero que no puede ser excluido*.

Toda razón, todo saber, es una arquitectura de los límites con respecto a lo Otro de Sí Mismo. Pero es necesario advertir

que el borde es una línea que está, simultáneamente, adentro y afuera. No puede suponerse que más allá del borde se sitúe la inexistencia.

Por el contrario, lo excluido está implicado en lo incluido. El borde que clausura la racionalidad es también el lugar de intersección entre la Razón y lo impensado.

La línea del borde que clausura la inclusión es, singularmente, el lugar de máxima *proximidad* con lo excluido.

El Saber, la racionalidad del Modelo de Mundo, no es otra cosa que el discurso de lo Mismo sobre lo Otro. Por eso el problema fundamental del Orden racional es la exclusión del tercero, que actúa como borde.

Aquello que impulsa el movimiento dialéctico no es la oposición de lo Otro que no es sino una variación de lo Mismo, sino el tercer elemento que posibilita la relación y que no es posible excluir ni sintetizar.

El demonio que acosa al discurso racional no es la correspondencia entre la interrogación y la respuesta sino *el espacio no geometrizable entre la pregunta y la respuesta*.

La geometría es el conocimiento fundacional de la Razón. La ciencia que formula los principios y las estrategias de apropiación del espacio y la posibilidad de dibujar las figuras lógicas de la exclusión.

De hecho, el Orden Capitalista se instala según una figura geométrica específica: el círculo centrado. El círculo implica determinadas relaciones geométricas y simbólicas de las que se deriva un régimen de significados. De ahí que, la configuración *centro - periferia* describa la oposición entre dos localizaciones significantes fundamentales: el centro dominante y la periferia subordinada. Esta imagen del Mundo construida por la Modernidad no refiere a la relación geométrica entre lo que está en el medio y lo que se ubica en el exterior perimetral sino a una oposición entre lugares dominantes y dominados.

Sin embargo, este Modelo - Imagen permite inteligir como relaciones de distancia, como situaciones espaciales, un complejo de relaciones “*inextensas*” (políticas, económicas,

lingüísticas) entre pares asimétricos. Configurar como Centro/Periferia establece una analogía de cuyas propiedades geométricas pueden derivarse y explicarse todas las modalidades de esta situación de oposición espacial a partir de un solo enunciado general: la periferia está subordinada porque el centro es dominante y, recíprocamente, el centro es dominante porque la periferia se le subordina.

Para responder sobre el significado de un pensar en castellano, que es el pensar de una cultura periférica expresado en un idioma marginal, es necesario, previamente, analizar la topología de la figura de este Modelo y la naturaleza que su situación espacial determina en cada elemento.

Valiéndose de una estructura elemental del espacio, la Razón se instituye como Centro de un círculo cuya línea perimetral actualiza una doble operación fundante, clausura la figura del Modelo y excluye todo aquello que no pertenece al Orden racional.

Por lo tanto, el cierre del borde instauro el Centro y legitima la Centralidad. Consecuentemente, los idiomas de la periferia deben hablar de cara al Centro enunciando su Centralidad. La imposibilidad de un Afuera no pensable, por indeterminado, es la condición para la interiorización de la racionalidad, que se apropia de todo valor de significación.

La Razón se identifica con una figura espacial cuya forma es contigua a nada.

La condición del Ser Uno es la presencia excluida de su alteridad.

Pero, si la identidad racional se constituye por un borde, por una línea de clausura, a la vez, ese borde, determina, por fuera, a la irracionalidad.

De esta aporía depende la homogeneidad de su espacio de representación.

La Razón está subordinada a las condiciones del espacio en que se instala; su figura de inclusión afirma lo que niega.

Para estabilizar esta paradoja, la Razón produjo un concepto absoluto, *el Ser*, que impide *la instalación de todo Otro en el aquí*.

El *Ser* es Uno que incluye *Todo lo que es* y lo que no forma parte de la totalidad es Nada.

Es necesario, para el Ser, que su otro sea nada, que no sea lugar su afuera

La condición ontológica absoluta del Ser determina y es determinado por la estructura gramatical del lenguaje que, en un mismo verbo: *ser*, predica la existencia y articula la coherencia de los enunciados lógicos.

Establecida la identidad entre el Ser y el Pensar, en tanto el Ser es Uno que lo incluye Todo, este Todo no puede ser exterior al Uno; la noción de Unidad permanece *adentro* del pensar.

El Ser es el predicado fundamental del cual no es posible negación alguna.

El Ser es un *plenum*, que queda identificado con la Presencia; el no-ser, lo vacío, la Nada no pueden pensarse en tanto no son.

En consecuencia se produce la identificación del Ser con la Esfera, con el círculo.

Una figura que interioriza en su clausura la totalidad de lo que existe y es inteligible.

En esta imagen, que excluye toda exterioridad y toda alteridad, se constituye el Ser como resultado de la aniquilación de sus límites sensibles quedando fijada la Unidad de su inmanencia a partir de la cual derivarán, inexorablemente, todas las formas discursivas y enunciables del pensar bajo los modos de lo posible y lo necesario.

Una Lógica Marginal

Dentro de la Lógica metafísica, preguntar por el borde no revela nada, nada que no haya sido ya anticipado bajo la forma general de el *Ser*.

Pero el Orden de la Razón que se fundamenta en el Ser se configura como una determinación espacial, el círculo

centrado, y en la topología de ese espacio, el borde es un elemento identificable por las propiedades y relaciones implícitas en su localización.

Corresponde aclarar que el borde de clausura no es una perversión metafísica sino una exigencia perceptual.

Los fenómenos y los espacios tienden a la dispersión y, por lo tanto se impone el corte identificador de la dualidad y la diferencia que no es otra cosa que una herramienta del lenguaje, un imperativo gramatical, que estructura la percepción.

Cualquier lenguaje, cualquier pensamiento, localizado en el borde periférico, dialoga tanto con la Razón Central como con la “nada” de su afuera.

Dada esta condición geométrico-espacial, resulta evidente que cualquier pensamiento periférico supone una lógica propia, divergente de los principios de la Razón Central.

Un pensar abierto a la pura espacialidad no puede tomar la “no contradicción” como principio, dado que, en la extensión indeterminada, no hay posibilidad de contradicción

Por otra parte, en el pensamiento periférico opera una lógica “del tercero *incluido*”.

En la Lógica de la Razón Central se establece que:

“no existe un “término intermedio” entre la Afirmación y la Negación, entre lo falso y lo verdadero, entre Ser y Nada.”

Tal es la enunciación del Principio del Tercero Excluido.

Pero, si se analiza atentamente esta enunciación, se advierte que el peso de la significación no cae sobre la “inexistencia” del tercero sino sobre su “exclusión”.

El tercero corroe la Unidad del Ser, disuelve la Identidad invariable de la Verdad.

Por lo tanto, todo el discurso racional depende de la exclusión de ese tercero dándolo por inexistente. En la exclusión del tercero resulta sustraído el “*devenir*” y éste es el origen de la imposibilidad congénita de la Razón para responder a la evidencia del “*movimiento*”.

La lógica formal de la Razón, fundamentada en Parménides, es el pensamiento de la inmovilidad y por lo tanto, si la realidad fuera totalmente racional, absolutamente determinada, carecería de movimiento. Por su parte, Aristóteles sostiene que pensar la materia prima es imposible porque sólo se puede pensar lo que tiene una identidad, lo que es algo, y lo que proporciona su identidad a la sustancia es el principio formal. Fuera de este “logos” es imposible el pensamiento.

El pensamiento alternativo debe aislar un residuo de indeterminación que resista la formalización y opere como condición de posibilidad del movimiento.

Acceder a esa dimensión no determinable de lo Real que es el flujo creativo de aquello que en cada momento *es* y *está*, aquello que no puede enunciarse en el modo infinitivo *ser* y *estar* sino en los gerundios *siendo* y *estando* porque nunca se encuentra concluido.

La Lógica Marginal descentralizada no pretende establecer Verdades Universales, ni acotarse a discriminar en la estrecha dimensión bipolar de lo verdadero y lo falso.

Por su propia naturaleza, no es enunciable en la forma gramatical “*Todo x es...*”, de la que sólo resulta lo Universal, ni en una estructura binaria Verdad-Falsedad, que cuantifica la veracidad con un vector 0 - 1, produciendo Verdades Absolutas.

La Lógica Periférica no es conclusiva sino extensiva y, por lo tanto, multivalente y policontextual.

Carece de principios axiomáticos, sólo se atiene a su contexto, a su *situación*, es decir, a las determinaciones de su localización en lo extenso del Espacio.

La Lógica Marginal, instalada en su espacialidad, se aplica al conocimiento de estructuras y procesos no jerárquicos, es decir, dinámicos y no modelizables. Genera saberes provisorios de lo indeterminable, de lo inconmensurable, constituidos por términos multívocos.

No pretende un conocimiento de lo móvil a partir de una referencia estática sino de una variable lingüística, y una variable lingüística siempre representa un espacio abierto.

Puede ser definida como una función sin constante, la funcionalidad continua de una variable cuyos valores son otras variables.

Una hipotética formalización enunciativa de esta Lógica Periférica puede concebirse partiendo de una construcción gramatical paratáctica: *el Quiasmo*.

El quiasmo es una figura de origen retórico conformada por la repetición de dos conceptos en orden invertido. Lo determinante se convierte en determinado y viceversa.

La Gramática de la Lógica / la Lógica de la Gramática
La circulación del Capital / El Capital de la circulación

La inversión revela registros latentes de significado que permanecían ocultos.

La Unidad de lo Absoluto / Lo Absoluto de la Unidad

Pero, lo fundamental de la inversión proposicional, es que el significado proviene de la localización espacial; y ésto permite descubrir la generatividad significativa del Espacio, es decir, la dimensión semántica del Espacio.

Por lo tanto, es posible concebir al quiasmo como Forma de un *Juicio Lógico Espacial*.

El quiasmo constituye un par dialéctico complejo, una oposición entre dos enunciados formados por los mismos términos dispuestos en un orden de localización espacial invertido, en el cual se manifiesta una significación asimétrica.

Toda dicotomía esconde una relación de dominio, una jerarquía.

La configuración del quiasmo, modalizado por la preposición genitiva “de”, representa esa relación de poder como significado primario.

En los binomios conceptuales de opuestos con los que se articula el Pensamiento (espacio -tiempo, sociedad-individuo”, etc.) uno de los términos domina al otro.

En la ideación abstracta, los dos términos se homologan conceptualmente, su orden de sucesión no es significativa. Pero en la configuración espacial del quiasmo revelan su asimetría.

Dada cualquier oposición binaria, “amo/esclavo”, “identidad/diferencia”, “vida/muerte”, uno de los conceptos, el que se ubica a la izquierda, emerge como término dominante sobre el término subordinado situado a la derecha.

La relación entre el concepto izquierdo y el derecho es una relación de dominio.

Y es conocimiento de tal dominio, que genera una ampliación del Saber, es resultado de una Lógica Espacial.

Quiasmáticamente: el espacio del dominio (es) un dominio del espacio.

Lo extenso estructura una gramática en la que, aunque el verbo articule las palabras, el sustantivo concentra y ejerce el Poder.

La hegemonía del sustantivo en el lenguaje es el reflejo de una Razón pragmática que ubica a la definición al comienzo de todo proceso discursivo del Saber.

El objeto de la Razón occidental no es el espacio del Mundo, sino el espacio del Poder y, por quiasmo, el Poder del espacio.

Este enunciado es producto de una operación dialéctica no instrumentada por los términos conceptuales implicados, sino por la propiedad significativa de la espacialidad donde se inscriben.

Aquello *espaciante* que *da lugar*, al dar lugar da, también, Sentido.

Por fuera de la clausura geométrica de la Razón Centralizada, la *extensión espacial* funciona como el operador modal de una Lógica no-monótona cuya multivalencia puede alcanzar una magnitud infinita.

Hay otro aspecto destacable e ineludible en una Lógica Periférica alternativa.

Un pensamiento que opere según el “principio del tercero incluido” resulta una lógica de la inclusión, que admite la existencia de lo que es “*ni esto ni aquello*”.

Predicar esta existencia implica una expansión de la aseveración:

- P es *Verdadero*
- P es *Falso*
- P es *Verdadero y Falso*

Lo cual define una lógica formalizada, no contradictoria y consistente, que acepta tres valores:

A, no-A y X.

El término X es al mismo tiempo A y no-A, introduciendo la noción de múltiples “*niveles de realidad*”; X no denomina ni sintetiza la relación (de contradicción) entre A y no-A, indica a aquello innominado que *da lugar* a las *relaciones* entre las cosas.

Este tercer elemento permite el paso de lo homogéneo a lo heterogéneo y viceversa, permitiendo el devenir, la posibilidad fáctica de *Ser y no Ser* en un mismo lugar del espacio y en mismo momento del tiempo, el “*siendo*” que solo el castellano puede nombrar como “*estar*”.

Contrariamente a la dialéctica hegeliana, donde lo triádico se da como sucesión temporal, el tercero incluso que designa el “*estar*” implica la coexistencia de los tres términos en un mismo espacio y un mismo momento.

De este modo, desde su apertura periférica, el pensamiento en castellano, liberado de lo Universal, es capaz de pensar las circunstancias singulares de “*lo dado*”.

Por fuera de la Ontología racional que concibe al Ser como Uno, y a su Unidad como Totalidad de lo que existe, el pensamiento alternativo, por su misma localización periférica que lo ubica *entre* dos dimensiones existenciales, puede pensar lo Impensado de la Razón.

Lo cual significa revelar que el Ser *no es absoluto ni indeterminado*, que todo Ser es un *Estar* situado, localizado en un espacio.

Por lo tanto, el Ser no es la Totalidad fuera de la cual existe Nada.

Eso, que la Razón denomina Nada es la extensión espacial sobre la que se recorta el círculo cerrado de la racionalidad.

No hay identidad entre Razón y Realidad. Ser y Nada, Existencia e Inexistencia, no constituyen una relación lógica de negación excluyente sino una relación incluyente y transitiva de *figura - fondo*.

La naturaleza del borde es genitiva, no se instala como límite entre dos existentes, por lo contrario, el borde genera espacios que se constituyen como identidades.

(No hay identidades posibles si el espacio es una extensión *desbordada*).

El borde es el tercero *excluido-incluido* que no está ni en cuerpo ni en otro.

Siendo la línea de clausura que identifica cualquier concepto, el borde da lugar a la posibilidad de nombrar en el lenguaje. Pero el borde mismo no puede ser un concepto, ni tampoco ser nombrado porque nada lo delimita.

El borde *conforma pero no informa*, es lo enunciante pero no es el enunciado y porque no existe enunciado de aquello que enuncia no hay enunciado del borde

El Límite indica que existe una continuidad.

En razón de su anomia, el borde resulta la región inaccesible al “significado” por donde adviene el “Sentido”. El Sentido es una simultaneidad pura que no se deduce, sino se la percibe en la materialidad de una imagen. El Sentido es una Forma y como tal no expresa causalidades sino implicancias

El señalado tropismo del castellano hacia la circunstancia particular de lo existencialmente dado por sobre la univocidad de lo Universal, le confiere una singular capacidad para acoger al Sentido. Un Pensamiento en castellano no se ocupará de la producción de Verdades Universales unívocas, instrumentales al ejercicio de un Poder, sino un pensar abierto a lo inesperado, haciendo lugar al advenimiento del Sentido.

El pensar periférico piensa el espacio desde un borde, desde un límite y el límite es aquello que permite pensar el espacio.

Este Pensamiento jamás concluye en un Saber clausurado porque el Sentido es un punto cuya extensión es infinita.

Tampoco se aferra al rigor de un mecanismo lógico porque *el Sentido alcanza su efecto sin pasar por las causas*.

El Pensamiento en castellano no recurrirá a la enunciación preposicional ya que el Sentido no es sujeto ni objeto del verbo Ser, sino aquello que da lugar a la enunciación: el espacio.

Fatalmente, toda operación discursiva de la Razón trae a la presencia a ese Tercero que, desde su misma exclusión, amenaza la Unidad del Ser. Así, los extremos de una oposición dialéctica binaria conllevan la revelación de un tercer término, un elemento impar, extraño a los pares que relaciona: el *espacio* en el que tiene *lugar* su oposición.

Dados dos significados A y B en relación de sucesión A - B.

En el guión que los distancia, en el medio, en el “entre” que no significa nada sino espacio, deviene todo el Sentido.

Sólo instalándose en un borde se puede inteligir lo extenso del espacio. Acceder a la experiencia de lo “espaciante”, aquello que *da lugar* como origen de todo espacio.

Todo lo que existe, cosas, ideas o lenguaje se articulan en una trama de relaciones localizadas espacialmente.

De ahí, que el espacio, sin ser significado ni signo, confiera Sentido a toda relación.

La extensión es lo que permite que el espacio “*distancie*”, “*de lugar*” de un modo determinado. La extensión es un principio estructural; pero no es un principio trascendente ni una Idea inteligible sino la capacidad misma de contener.

El pensamiento del “borde” piensa lo *espaciante* del espacio: la extensión.

Pero pensar lo espaciante del espacio es pensar el tiempo, en tanto el tiempo es la experiencia del recorrido de una distancia. Lo cual revela que en el interior mismo del tiempo hay espacio.

El tiempo no puede experimentarse sin lo “espaciante” donde se manifiesta.

De allí deviene la naturaleza “puntual” del “ahora”, el instante como contracción de lo extenso.

Cabe señalar que sólo la *espacialidad* y la *temporalidad* pueden llegar a pensarse.

Lo que sean el Espacio y el Tiempo es impensable.

Dado que el sujeto pensante habita en la interioridad del Espacio y el Tiempo inmediatos, no puede “distanciarse” de ellos para constituirlos objetos de Conocimiento.

El vínculo Espacio-Tiempo, resulta explicitado en la forma latina “*ex-de*”(salida de un lugar a otro) salir Afuera de un lugar, que es, también, el Afuera mismo.

Indagar la naturaleza espaciante del (-) en “*ex-de*”, es indagar sobre lo que se nombra como borde, un tercero diferente “entre” el espacio temporal y espacial, que liga el “*ex*” y el “*de*” en un “*lugar*”.

En el borde, el espacio se abre en la misma medida en se que cierra.

Por este motivo, cuando un individuo periférico deja de pensar la interioridad cerrada del Orden racional y piensa de cara al espacio de su exterioridad, se reconoce a sí mismo como configuración de la extensión de lo Otro; el movimiento hacia el Afuera del pensar se revierte hacia el adentro del pensador, *la salida a la exterioridad resulta la más profunda interiorización*.

Este proceso de reversión ante lo puramente extenso, que no es Trascendente, ni Absoluto, ni Universal, conduce al encuentro revelador del Hombre con lo abismal de su propia Conciencia, una Conciencia que no es cartesiana ni aloja un Inconsciente.

Reconocerse en esta conciencia de sí, continua a la de otros, se impone como de los aspectos más transformadores de un Pensamiento alternativo.

De la práctica de un Pensamiento Periférico descentralizado deberán emerger otro hombre, otros valores, otro modo de relacionarse entre los hombres y otro vínculo con el Mundo que no sea el de sometimiento.

Necesariamente, todo pensar alternativo no ha de ser instrumental ni pragmático, tampoco un pensar del Ser, lo

Uno, lo Universal o lo Trascendente. Será un Pensamiento del “*estar*”, un Pensamiento fundamentalmente *ético*.

Una Metafísica en Castellano

La clausura de la Razón Única impone la totalidad de lo pensable, ya sea bajo la forma gramatical del decir o la forma lógica del pensar, a través de un Límite fundante.

Este Límite absoluto, contiguo a Nada, impone como Pensamiento aquello que piensa al *Ser* según el modo verbal de lo que “*es*”.

Una racionalidad donde el lenguaje reglamenta el pensamiento.

No hay discurso que no este incluido en el *Ser* ni atribución que ya no le esté adjudicada en la misma idea de *Ser*. El *Ser* sustantiva la afirmación y ésta conduce a que todo sea definitivamente.

Es la falacia del fundamento porque de éste no se puede decir que es sino que está.

La trampa ontológica radica en la ubicación trascendental de lo Absoluto cuando se cohabita en el medio de ese Absoluto. El desequilibrio funcional moviliza un discurso dominante, que es, precisamente, el de la racionalidad occidental, que localiza al *Ser* en el lugar del *Estar*. Y precisamente, todo discurso del *Ser* es un simulacro, el residuo de una saturación ontológica de Occidente, una cultura hipostasiada de *Ser* que ha perdido *el misterio de su Estar*.

Mediante la idea absoluta de *Ser*, la Razón puede representar formalmente su auto-referencialidad (*circularidad*) sin tener que recurrir a una reducción de la Totalidad.

Pero haya o no Pensamiento del *Ser* no se puede prescindir del *Estar*.

No hay otro *Ser* sino esto *que está* aquí y ahora, de espaldas a cualquier Absoluto.

Y no hay causa en la ubicación de lo dado, sino un advertir *lo que está*, no como un resultado de posibilidades, sino como *lo instalado*, lo devenido como tal.

Hay una potencialidad vinculada con el *estar* y con lo *instalado*.

El *estar* no es una Idea, sino una instalación de las cosas, indiferente a toda racionalidad, que sin ser generada, genera. Decir generación supone racionalmente el esquema causal, la existencia de una trayectoria desde algo a otro.

Pero lo fáctico es que se da algo y se da otro, se produce un irse sucediendo uno y otro, como instalaciones sucesivas que sólo el discurso racional relaciona bajo el criterio de generación.

La Razón Endógena del castellano, que diferencia gramatical y conceptualmente *ser* y *estar* habilita un pensamiento del *Ser* que no se determina por relación a la *Nada*.

A partir de esto, se opera una inversión de la Metafísica Occidental: *todo está* y *el Estar es lo que del lo abarca todo, todo está* y *en el estar de todo se da la potencialidad del Ser*.

Lo que está no se encuentra en relación con lo esperado, ni lo enunciado, ni se cuantifica como Unidad.

Todo *está*, pero no es determinable, ya que no se puede decir de lo instalado que *es*.

El *estar* se refiere a *una presentación que no se representa*, porque *está* aún antes de *ser*, y el *Ser* implica el reconocimiento en la representación.

El Mundo es dado por lo que meramente *está*, es un Mundo donde no tienen sentido las causas por cuanto no hay relación “*entre*” los elementos.

En *lo que está* no hay un intervalo que corresponda al término “*entre*”. El intervalo es producto de una lógica binaria para asimilar fenómenos continuos que, al no poder ser conceptualizados en su continuidad, son mimetizados como un espacio neutro entre dos elementos que el lenguaje evoca sin representar.

En la instalación de lo que *está*, aunque todas estas cosas tengan nombres propios, el nombre propio no designa ni a una persona ni a un sujeto. Designa un efecto, algo que pasa o que sucede entre dos como bajo una diferencia de potencia.

No es que un elemento devenga en otro, sino que cada uno encuentra al otro, en un único devenir que no es común para los dos, porque nada relaciona lo uno con lo otro; *el Ser del Estar* no reside ni en uno ni en otro, sino fuera de los dos, en una dimensión abierta que elude configurarse como Idea de Esencia.

Su vacío semántico significa por el espaciamento y la articulación; conforma la posibilidad de la sintaxis y ordena el juego del sentido. Ni puramente sintáctico, ni puramente semántico, señala la abertura articulada de esa oposición. Un vacío, no sustancializado, sin centro o centralidades, sin identidad ni nombre propio.

Cuando se considera lo que *está*, instalado sin centros, ni mediaciones, detrás del pensamiento metafísico del *Ser* se abre el lugar para la pregunta por el mero *estar* de todo *lo que es*, que el lenguaje es incapaz de formular. (¿*Cómo está lo que es?* o ¿*Qué es lo que está?*)

Por otra parte, cuando la Razón Central se pregunta sobre el *Ser*, aparece el término *Nada*, que en realidad refiere al *estar* como potencia *del estar de todo*, lo cual significa pensar como *Nada* algo que está lleno, pero vacío de connotaciones.

El *Ser* es una *meta-palabra*, el significado absoluto pensado por la Razón pero, de hecho, el *Ser* es un significado *flotante* que refiere a cada una de las múltiples cosas que están; por lo tanto, su naturaleza flotante proviene de articularse como un *significante sin significado*, es decir, un *significante vacío*.

(Repitiendo esta estructura, la “globalización” se manifiesta como una *Metafísica*.)

Lo global no es un elemento del discurso hegemónico sino la Totalidad de ese discurso.

“Neoliberalismo”, “integración”, “desarrollo” son términos sin identidad diferenciada, que resultan denominaciones circunstanciales de la Totalidad Absoluta de lo Global.

Siendo el referente Absoluto de todo *significante*, se instaaura como lo “indecidible”, es decir, la condición de posibilidad e imposibilidad de toda *significación*.

Siendo un Absoluto sin Exterioridad, impone la equivalencia sobre la diferencia. Cualquier elemento, cualquier concepto, representa a lo Global como Totalidad.)

Por lo contrario, el *estar* escapa a cualquier determinación. Sin embargo, su misma indeterminación lo conforma como un Todo al darse como la totalidad de lo posible.

Lo que *está* no se limita a un acto de *ser*, sino a toda posibilidad de ser, y de esa potencia dinámica de ser, en cada instante, todo lo posible, proviene lo *inestable* del *Estar*.

De modo que no hay causalidad en lo instalado, hay *germinalidad*, una continuidad interrumpida que corresponde considerar como diferentes intensidades de un movimiento único. Un movimiento originante que cumple una entidad que puede nombrarse como Naturaleza, o simplemente lo Otro.

De ahí, la alteridad del *estar*, *el Ser es lo instalado por el Estar*.

En la *Metafísica* gramatical del castellano el Poder inmanente del sustantivo *Ser* se desplaza a la potencia dinámica del verbo; el *Ser* transita en un gerundio: *estar siendo*.

La urgencia del Pensamiento del *estar* no se ejerce en abstracto por un acto de reflexión racional, sino que es la pasión de pensar la finitud de todo acontecer.

El Pensamiento del *Estar* sale al encuentro de una alteridad que descentra, bajo la forma lógica de la negación, la afirmación totalizante del *Ser*.

Piensa aquello que niega la afirmación remitiéndolo hacia lo Absoluto como interrogación.

Pensar *lo que está* es transitar el pensamiento sin esperar el encuentro de la Verdad que sólo se presenta como horizonte.

Instalado en este movimiento sin inmanencia, el Pensamiento en castellano, habita lo original de su origen: la inflexión donde *la pregunta por el Sentido pasa a preceder a la pregunta por la Verdad*.

Pensar en Castellano

El castellano, además de su identidad gramatical, tiene una localización específica, es un idioma situado en lo periférico de un Orden Centralizado.

Un lenguaje que no expresa la Razón hegemónica y donde *la pregunta por el Sentido pasa a preceder a la pregunta por la Verdad*.

Por lo tanto, el pensar en castellano ha de ser, desde su origen un Pensamiento de su localización periférica porque el Sentido emerge del Espacio.

No viene dado en los conceptos sino *entre* los conceptos, en los lugares vacíos que espacian el discurso. Entre dos significados, el Sentido se presenta como un tercero (excluido) que no significa pero interfiere la significación.

Se entiende como interferencia, como “ruido”, lo imprevisible, la coexistencia de todas las probabilidades y de ninguna, que ocupa los lugares vacíos del lenguaje donde se desdice lo dicho.

El Pensamiento periférico piensa su identidad como la intersección de dos regiones existenciales, el Orden cerrado de la Razón y lo Abierto de la extensión del Afuera.

Siendo el Afuera *lo Impensado del Pensamiento*, pensando su localización marginal que lo aproxima a la pura exterioridad, el pensamiento en castellano pensará lo que la Razón no piensa. A partir de una conciencia que asume su “situación” como su propia Identidad resulta posible la pura originalidad de un discurso filosófico no estructurado por la Lógica sino por la Topología. Y esta naturaleza topológica no es del orden de una abstracción geométrica, es una ontología fundada en la localización singular de una identidad en un espacio vectorizado de relaciones múltiples y dinámicas.

De esta Ontología no esencialista, se derivan las “categorías” singulares para pensar todo el régimen de su situación, que incluye lo cultural, lo idiomático, lo económico, lo político y lo subjetivo. Ineludiblemente, estas categorías no serán trascendentales, ni absolutas, sino *valorizaciones* dinámicas de lo

singular, porque la transformación de las relaciones entre los hombres y de éstos con el Mundo sólo es posible a partir de *un Pensamiento inseparable de su dimensión Ética*.

Un Pensar alternativo que se proponga transformar el Orden hegemónico, ocupándose de lo múltiple, de las identidades singulares, de las sociedades particulares, de los valores propios de cada cultura, de una economía igualitaria y de proyectos descentralizadores, no puede valerse de la estructura de la Razón Dogmática, procesarse con el mismo “organon” que ha llevado al Mundo a su situación actual.

Ineludiblemente, su posibilidad depende de instrumentar otro modo de racionalidad, porque lo crucial es entender que la Razón es, precisamente, un instrumento, una herramienta que articula los fenómenos en dirección de un fin determinado.

Impedir que la Razón desborde su condición instrumental, es el umbral de todo Pensamiento alternativo. Ya que de la hegemonía de una Razón Absoluta propagada desde la cultura eurocéntrica, proviene el Orden actual del Mundo que amenaza a la Vida misma.

No es posible aquí pretender analizar el origen y el desarrollo de este crecimiento monstruoso y metastásico de la Racionalidad, del cual, el Capitalismo, se presenta como su fase terminal, pero es indispensable señalar los axiomas del discurso dogmático por el que la Razón se instala como un Principio Absoluto que, desde su raíz griega asume los atributos de Unidad, Inmanencia y Trascendencia que determinan al pensar verdadero como Pensamiento del Ser.

Y este pensar es *reflexivo*; la Razón no piensa el concepto de lo Trascendente, sino que ella es la Trascendencia misma.

La racionalidad abandona su función de mediar el Conocimiento de lo Real para identificarse con la Realidad. La Razón y lo Real son lo mismo. Sin embargo, esta identidad es asimétrica porque la Trascendencia se sitúa en la Razón potenciándola como Hiperreal. Por lo tanto, el enunciado axiomático:

“*Todo lo Real es Racional y todo lo Racional es Real*” debe entenderse “*La Razón es lo Real y lo Real es producto de la Razón*”.

Finalmente, la Modernidad completa la expropiación racional de la Realidad: la Razón Occidental no se identifica con una Realidad particular y localizada, lo Real es la Unidad de una Razón Universal.

Pero este Orden de la Razón no es un orden entre otros, sino el Orden Universal de lo Humano, la ética, la política, la praxis y la teleología a las que deben someterse las diversas culturas para devenir civilizadas, para incluirse en la Humanidad.

De lo que se deriva que el Orden de la Economía de Mercado, siendo racional es Real, Verdadero y Universal.

Sin embargo, lo Real no es agotado por lo Racional.

Existen realidades que no pueden ser abarcadas por la Razón y que la Razón no puede articular, como, por ejemplo, los procesos de la física cuántica. Allí, lo que el discurso de la Razón no puede *representar se presenta* como Nada. Eso, que desde la Unidad del Ser, se determina como *no ser* de la Nada, es la existencia de una realidad sin significados.

Y la realidad externa a la Unidad de la Razón conlleva un Pensamiento que no ha sido pensado.

Lo Real no es la Razón ni la Verdad es Universal. La Razón Absoluta tiene un punto ciego.

La clausura del Orden Central instala un vacío Ontológico.

Y esta fisura de la Verdad Universal hace posible toda filosofía alternativa como un pensar de lo particular, un pensamiento abierto y descentrado que renuncia a configurarse como totalidad. La naturaleza revolucionaria de una filosofía Periférica sin categorías universales, es resultado de un Pensamiento localizado que se identifica con su lugar.

Para pensar de un modo autónomo, lo Periférico necesita de un órgano propio.

La transformación de la sociedad sólo es posible por superación de la Razón que ha conformado un Orden asimétrico y perverso del campo social.

Por lo tanto, su existencia sólo es posible originando otra dimensión de la racionalidad.

Lo cual no significa precipitarse en el irracionalismo ni emprender una “ampliación” de la razón, como la que ocupa a los filósofos de los países centrales, sino, en principio, de diferenciar al Pensamiento de la Razón que ha usurpado su nombre.

El Pensamiento es una actividad mental dinámica, no discursiva y prelingüística, de la cual la Razón es una de sus facultades, al igual que la imaginación y la memoria.

Específicamente, la Razón, es la facultad que instrumenta al Pensamiento por medio del lenguaje. Aceptar que el Pensamiento articula al lenguaje es admitir que, necesariamente, el pensar no puede articular al lenguaje *sin decir*. Consecuentemente, todo lenguaje habla, en primer lugar, de sí mismo y, en este hablar de sí mismo, dice al Pensamiento.

De ahí que la forma lógica sea una forma gramatical y que el pensar se configure como discurso.

Por lo tanto, cualquier racionalidad alternativa implica otro modo de decir al Pensamiento.

Para independizarse de la Razón Central, el pensar periférico requiere otro modo de “instrumentar” la Razón. Esta Razón alternativa, tangencial, debe ser capaz de incluir lo heterogéneo y hasta lo diferente (la irracionalidad) no clausurada por una Verdad Universal, sino abierta a la experiencia de lo Múltiple, que admite el nombre de “*Holo-razón*”. El principio de Identidad deviene Solidaridad, el Saber de la Verdad se transforma en Pasión de la Circunstancia.

Concretamente, *Holo-razón* define una racionalidad no abstracta ni representativa sino concreta y sensible que, despojada de toda Trascendencia, se localiza como presencia en un lugar del Espacio.

La des-universalización del discurso racional, la dispersión del principio de realidad, exige estructuras de lenguaje diferenciadas del orden sintáctico de la Razón Central.

Traspasado el límite de la racionalidad Absoluta el Pensamiento no desaparece; emerge en una dimensión

cuasirrational donde el pensar se enuncia en un lenguaje que no se atiene a las normas gramaticales de la Razón hegemónica, pero que tampoco las contradice.

El problema de la inteligibilidad está unido al de la localidad.

La Razón centralizada metabolizó la distancia estableciendo la idea de causalidad.

Opuestamente, la Razón Sensible carece de una clausura autodescriptiva porque nunca está concluida y su inconclusión proviene de su diálogo continuo con ese Tercero Excluido: *lo espaciante del Espacio donde se localiza*.

Y este diálogo no es posible en el idioma Absoluto de la Filosofía Central, solamente puede darse en la multivocidad ambigua de lo singular, en la dimensión “poética” de un idioma periférico como el Castellano.

El castellano es un lenguaje polivalente en su significación y discontinuo en su formalización, por lo cual le es propio que en su discurso emerja una *equivalencia de lo diferente* antes que una *equivalencia de lo idéntico*. Esta condición le permite decir el Pensamiento de algo que excede la palabra, de algo que no puede ser significado en un término porque carece de término. Este pensar es un Pensamiento que el Castellano no enuncia, no afirma ni niega, sino que alberga; un Pensamiento que sólo encuentra lugar en el borde de la palabra que no lo representa, en un idioma que no es el hablar de un decir sino el lugar de un aparecer.

Sólo una mirada periférica como la del pensamiento en castellano puede descubrir el funcionamiento de y la constitución del mecanismo discursivo que produce la Verdad Universal de la Centralidad. El dispositivo que opera al Saber como Poder por una relación mecánica entre el Pensamiento, la Razón y el lenguaje:

La Razón se instrumenta como el eje de transmisión que convierte el movimiento circular del Pensamiento en el movimiento rectilíneo del lenguaje.

Librarse de esta máquina que produce y reproduce interminablemente el monólogo autoritario de la Filosofía debe constituir el acto fundacional de un Pensamiento alternativo.

De un pensar como Acontecimiento localizado donde concluye el círculo de la Razón Central y se abre la extensión dinámica de lo Impensado.

Entonces, la posibilidad original y originante de un Pensamiento en Castellano independiente de la Razón Central reside en identificarse con su marginalidad idiomática y espacial.

El Pensamiento en Castellano, se descentraliza asumiendo la identidad de su idioma y naturaleza del borde donde se sitúa como su propia naturaleza: una individualidad abierta a la experiencia de la exterioridad donde *no se representa el Ser de lo que es sino que se presenta el Estar de lo que está siendo*.

El impensado Estar del Ser que sólo la gramática del Castellano puede pensar.

Obra escrita

Solicitamos a Eduardo del Estal una lista de sus escritos y nos envió la siguiente, con esta aclaración: “Menciono lo que considero más relevante porque la lista completa es de una extensión y diversidad abrumadora que se dispersa en la insignificancia”. La mayoría de sus textos permanecen aún inéditos¹.

Libros de ensayo:

- *La Gramática del Desorden* (1997)
- *El espacio como Pensamiento / Figura y Fondo* (2001, Premio de Ensayo 2003 del Fondo Nacional de las Artes)
- *La Forma del Mundo* (2002, Premio Nacional de Ensayo 2004)
- *El Barroco y el nacimiento de la Razón Moderna* (2006)
- *Lo Innombrable y lo Impensable* (2007)
- *Crítica de la Razón Óptica* (2008)

1. Marcamos con un asterisco los textos incluidos en el presente volumen.

Algunos ensayos y textos breves:

- *La Máquina de Significación* (1999)
- *El Orden musical (Música y Política)* (2000)
- *La Utopía del Silencio* (2001)
- *El Tiempo del Juicio / Historia y Angustia* (2003)
- **El Texto como Territorio* (2004)
- **¿Qué significa Pensar en Castellano?* (2005)
- *La Topología Fundamental* (2006)
- *La Ley del Mirar* (2007)
- *El Orden del Lenguaje (El Derecho Romano como Modelo del Mundo)* (2008)

Libros de Poesía:

- *Dibujos Animados* (1993)
- *La Ilusión Óptica* (1995, Edición de la Fundación Guggenheim)
- *Cámara Oscura* (1998)
- *El Movimiento Perpetuo* (2002, Premio de Poesía “Colegio del Rey” 2002, Universidad de Alcalá de Henares- España)
- *La Peste Argentina* (2002)
- *Dictum* (2003)
- *Contranatura* (2004)
- *Coma* (2005)
- *Pneuma* (2006)
- *Trama* (2008)

Algunos textos en edición virtual

- *La Peste Argentina* (2002, Fragmentos) en www.delestal.blogspot.com

- *El Ojo Táctil (Francis Bacon)* (2007) en www.delestal.blogspot.com
- *La Pintura como Acto de Violencia* (2008) en Revista Virtual “150 Monos”
- *La Distopía del Museo* (2009) en Revista Virtual “150 Monos”
- *Teoría de la Improvisación* (2007) en www.sonidosmutantes.com²
- *La lectura lo visible (Racionalismo y Arte conceptual)* (2009) en Ubu web

Existen otros textos en la Revista “Ramona” y en el sitio “Antroposmoderno” pero sus colaboraciones no aparecen en los archivos 2006 / 2007.

Evento multimedia (inclasificable)

- *X Tango -Obra para cuatro locutores y orquesta* (en colaboración con Nicolás Varchausky y la Orquesta de Tango “El Arranque”, 2007)

Obra plástica

Eduardo del Estal comienza a pintar de modo autodidacta a los 20 años. De su actividad plástica señalamos sólo lo más relevante:

Exposiciones Individuales

- 1986** Galería Schering
- 1989** Fundación Banco Boston
- 1989** Fundación Plural
- 1990** Palais de Glace - Salas Nacionales de Exposición
- 1992** Centro Cultural Babilonia
- 1994** Fundación Alfredo Fortabat
- 1997** Galería Centoira
- 1998** Galería Portal (San Pablo-Brasil)
- 1999** Artopía Gallery (New York- USA)
- 2000** Sala de exposiciones del Teatro San Martín
(Buenos Aires)

Exposiciones Colectivas

- Salón S.A.A.P (Sociedad Argentina de Artistas Plásticos)
- Salón Plásticos del Sur (Buenos Aires)
- Salón FRATERNITAS - Arte Sacro (Rosario-Argentina)
- EXPO - AMERICA '92 (Buenos Aires)
- ARTE BA desde el 92 al 2002 (Galería Centoira)
- ART EXPO N. Y. '92 (New York - USA)
- Salón Artistas Contemporáneos 1993 - Asoc. de Galeristas de Bs. As.
- Art Fair Miami 1998
- Bienal de Arte Sacro 1996 – 1998 - 2000

Premios Obtenidos

- I Premio de Pintura - Fondo Nacional de las Artes (Argentina - 1987)
- I Premio Pintura Salón de los Mitos (Fundación Mishima – 1988)
- II Premio Pintura Salón Provincial de Buenos Aires (Argentina - 1992)
- I Premio de Pintura Giga Arte (Italia - 2008)

Poseen obras de su autoría el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, el gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y colecciones privadas de Argentina, Chile, Brasil, España, Estados Unidos, Venezuela, Francia, Italia y Suiza.

INDICE

Inventando a Del Estal. Prólogo,
por *Rafael Spregelburd*

Historia de la Mirada

La Máquina de Significación – Figura y Fondo

El Texto como Territorio

¿Qué significa Pensar en Castellano?

Obra escrita

Obra plástica