

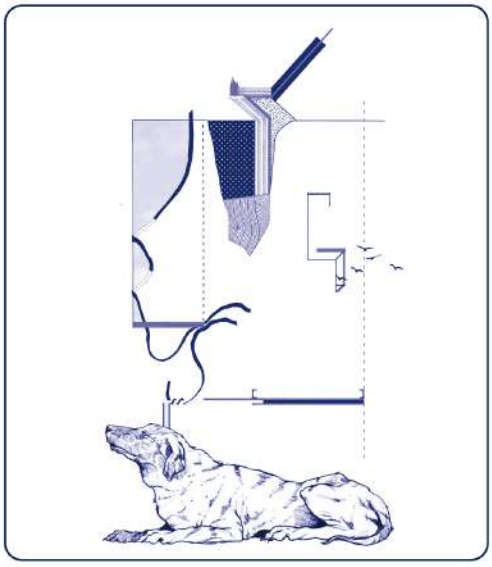
ARGOS

Núm.1

Periódico Argos

ARGOS

Octubre 2024 Núm.1



En este número

Andrés Vargas-Abellán // Nicole Bolaños // Jason Andrey Bonilla // Paulo Gómez // Nathalie González Arroyo // Paola Sánchez Mora // Guillermo Oro // Nayib Nema Vílchez // Daniel Fallas Fernández // Victoria Marín Fallas // Eva Girot K. // Reina Damaris Caballero Lanza // Byron Salas

editorial estudiantil



ARGOS

Dirección de Proyecto:
Andrés Vargas-Abellán
Paulo Gómez Solano
Eva Girot Kaufmann
Nayib Nema Vilchez

Diseño de portada:
Chama / ig: @oap.ouarchipo

Diseño de logo:
Carlo Daque

Impreso 2024

San José, Costa Rica

Ediciones Periódico Argos ®

Contacto:
argosperiodico@gmail.com

Instagram:
argos_periodico_

TOMO

1

INDICE

A propósito del nombre
Argos

8

La vulgaridad de lo laico,
y otros aburrimientos
14

Nihon no Noizu
日本のノイズ6

26

Pies
(Un brevísimo estado de la
cuestión)

38

Muerte y memoria

52

Regocijo (¬Bizarro) de Regla

64

Dos cuadros de una figura filosofante tumbada

68

Sobre montaje y sobrescritura: *// n'y aura plus de nuit*, de Éléonore Weber

78

El Gran Vidrio visto por el décimo de los célibes, incluso

88

Que estas palabras cuenten
Sobre *Las cartas de amor que no alcanzaron a escribir mis muertos*
de Fabricio Gutiérrez.

94

Presentación del libro "*Del otro lado del muro*" de Luis Alberto del Valle Ferreto, conocido por sus amigues como Oruga, en Patio Abierto, el día jueves 1 de febrero del 2024

98

¿Poesía ambiental?

106

mensaje para Guillermo Barqueroa
propósito de unas fotos tomada en casa antes de la desaparición del último remanente de la edad del bosque

112

A propósito del nombre Argos

Hay un hermoso poema de Leopardi que figura en las *Consideraciones Intempestivas* de Nietzsche que reza de la siguiente manera: «El rebaño pasta delante del hombre: no sabe lo que es el ayer y el hoy, salta alrededor, come, descansa, digiere, vuelve a saltar y así desde la mañana hasta la noche y de día en día, en una palabra, atado a su placer y a su dolor, o sea, a la estaca del instante, y por eso no conoce ni el hastío ni la decepción». El animal libre de hastío y decepción es para este Nietzsche el símbolo supremo del olvido que implica entregarse a la vida.

Mas el animal no es solo símbolo de olvido e inmediatez. El animal puede ser atisbo del mayor peligro. Seña irrebatible de que el azar a tiempos nos sonríe. Tal como si estuviéramos en medio de una jungla o una sabana, y algún animal por accidente nos enseñara los dientes sin arrugar el rostro. Nosotros, presa de nuestra ironía, no sentimos miedo, sino risa y agrado. Le devolvemos la sonrisa a la selva, quizá una carcajada, y seguimos incrédulos nuestro camino, ignorantes del abismo que acabamos de evitar. Así el animal puede ser sin problema el choque con nuestra finitud

más concreta. A pesar de que nuestra especie —usualmente— excesivamente burlona lo desprecie desde su pedestal de humo.

Claro está que el animal excede por mucho una simple consideración. La siguiente se la debo a un hallazgo fortuito en un recopilado de artículos periodísticos de Roberto Murillo, *Segundas Estancias*. No en vano este medio es en principio periódico y no revista. Fechado en el 30 de marzo de 1980 figura un breve artículo, no más de tres páginas, titulado *La Espera*. Texto elegante y lírico que tiene por objeto lo que designa su título.

Comenta Murillo que la vida tiene un nexo obligatorio con el proyecto. Siendo este la posibilidad de ser, y no su estática afirmación. Claro está que la navegación de este proyecto tiene sus diferentes modalidades. El arrojo, la furia o la espera son solo posiciones que se toman —consciente o inconscientemente— para afrontar la innegable condición. Se puede esperar lo que no llega, o bien, lo que ya se perdió, sin por el ápice sentido depender directamente de la paciencia. Se puede esperar ahogado en angustia, o por el contrario, bajo el ideal de la esperanza. Esta es nuestra apuesta.

Hay un ideal encarado, animal,

pero con la nominación colgando de su cuello. Su nombre es Argos.

Argos tan célebre por su aparición en la *Odisea* es nada menos que el fiel compañero del rey legítimo de Ítaca. Cachorro noble y apegado tiene por ojos a su dueño. Tras la partida de Odiseo, Argos es destituido de su lugar y queda a merced de la intemperie, la mala vida, las heridas y las garrapatas. Cae por un risco moral hasta tocar la más cruel de las indigencias. Sin embargo, Argos hace de su cuerpo el lugar de la mayor espera. Se enfrenta a ese extraño proyecto del esperar. Al regresar Odiseo, tras de veinte años, a su querido y corrompido hogar, se encuentra con aquel can flaco y desgranado perro que en su apariencia suplica por el sacrificio. A pesar de ello, el can trabajoso alza su cabeza. Odiseo comenta con Eumeo sobre la historia de ese perro desnutrido, y a costas de su alma corroída del dolor le aparta la mirada a su amado compañero. Odiseo derrama una lágrima de manantial dolido. Hay llantos que ni los héroes pueden contener. Argos, quien es el único que reconoce a Odiseo, deja caer su cabeza. Así, como dependiendo de un comando, la vida detiene su corazón, expira la fuerza de su espera. Ya que como reza

el proverbio popular: la vida es un largo rodeo que lleva a la muerte; y tras vivir el fin de su esperanza, deja ir su palpitar para encontrar la misma sintonía de las piedras.

A pesar de ello, créemos que este no es del todo un gesto melancólico o derrotado. No se trata de esperar impávido. Murillo nos empalma ágilmente la respuesta: «El secreto sentido de la espera se encuentra aquí declarado: es la apertura a la victoria humanamente posible contra la muerte, esto de aguardar una culminación, un éxtasis, una apoteosis, que, manteniendo el tiempo en suspenso, nos permita, con ayuda de un tú, hacer del fin como término un fin como finalidad». He ahí la clave bajo una determinada consigna: debemos soñar con esta victoria.

Hay una escena en el Zaratustra que lo ilustra perfectamente: Cuenta el texto que Zaratustra tras hablar cae convaleciente, durante siete días. Incapaz de moverse sus animales lo acompañan. Tanto el águila como los demás le traer frutos y bebidas a su lecho, en una escena ligeramente sepulcral. Al despertarse este, inmediatamente sus animales toman la palabra y le dicen: «Oh, Zaratustra, dijeron, te has pasado

siete días tumbado así, con ojos pesados: ¿no quieres levantarte sobre tus pies? Sal de tu caverna: el mundo te aguarda como un jardín. El viento juego con densos aromas que te buscan; y todos los arroyos quisieran correr detrás de ti. Todas las cosas te anhelan porque pasaste siete días en soledad, —¡sal de tu caverna! ¡Todas las cosas quieren ser tus médicos!» A lo que magistralmente responde Zaratustra: «¡*Oh animales míos seguid parloteando de esa manera y dejad que os escuche! Me reconforta que parloteéis: allí donde se parlotea, el mundo se me presenta como un jardín*».

No somos Zaratustra, sino sus animales. Animales que, al igual que nuestro noble Argos, estamos en la espera más sacra y decidida. La diferencia reside en que en nuestra odisea no estamos en lo más temible de la soledad, al contrario, estamos parloteando entre nosotros haciendo de estas páginas un jardín. En eso reside lo íntimo de nuestra victoria. En esto reside la vitalidad de este medio. Argos se sostiene sobre esta certeza trivial y mundana de lo común y la palabra. Esa es su justificación y su mayor potencia.

Andrés Vargas-Abellán

La vulgaridad de lo laico, y otros aburrimientos

En una carta a Mita fechada el 3 de abril de 1966, Cristina Campo, «la más secreta de las escritoras italianas» y una de mis más queridas desde hace algún tiempo, confiesa su aburrimiento desértico al leer un libro de Chéjov, el preciado doctor a quien años atrás había dedicado algunas páginas, y libro «*che fino a due anni fa era la mia delizia*». El libro es *Cuaderno de notas*, en el que Cristina encuentra, o mejor dicho, no encuentra nada que no sea *la volgarità del laico*, del incrédulo. No me atrevería a afirmar que este aburrimiento provenga necesariamente de un exceso de apetitos, o gula espiritual, por usar un término de san Juan de la Cruz, para quien la poeta se encontraría aún en la etapa de principiante, apenas una iniciada en las cosas del espíritu. Sin embargo, no sería extraño, dado que para el momento en que escribe la carta no ha transcurrido más de un año desde su conversión —aunque también sabemos que el camino hacia esta tuvo orígenes mucho más antiguos de lo que podríamos adivinar—. Lo que me resulta fascinante de la frase está en lo afilado del calificativo, que atina en nombrar el tedio absoluto que experimenta quien, reconociendo en su vuelo espiritual e intelectual un viaje sin retorno, intenta

asomarse a recintos que considera, no sin cierta soberbia, menores. Vulgaridad de lo laico por lo ordinario y trivial de lo que ahí encuentra, que no es más que ausencia desoladora de la melodía singular que —como sucede en *La campana*, el cuento de Hans Christian Andersen que ejemplifica a la perfección aquello que Michel Hulin denominó mística salvaje— advierte quien se ha entregado en cuerpo y alma a la persecución de esa rara solemnidad con la que suele aparecer la verdad —su verdad— en algunos libros. Porque la sustancia de esa verdad solo acepta ser depositada en ciertas concavidades que puedan contenerla sin derramarla, o sin derramarla tanto, pues el derrame de lo grande es inevitable incluso dentro de lo grande.

La lectura profunda, cuyo móvil siempre está en perseguir algo que no puede ni debe tener rostro, y que incluso quien persigue muchas veces ignora, se convierte ahora en búsqueda incansable del origen del tañido de la campana, *vestigia dei*, y su rastro se persigue por el camino más estrecho, laberíntico y tortuoso. No es casualidad que el príncipe que busca la campana en el cuento de Andersen, herido por el ramaje y desalentado por campanillas falsas

y templos engañosos, esté a punto de rendirse justo antes del anochecer, donde pronto tendrá lugar la hierofanía: «Se puso el sol, el aire tomó una tonalidad roja de fuego, mientras en la selva el silencio se hacía absoluto. El muchacho se hincó de rodillas y, después de cantar el salmo vespertino, dijo: Jamás encontraré lo que busco; ya se pone el sol y llega la noche, la noche oscura», con esa expresión que nos remite de nuevo a san Juan de la Cruz: «¡Oh bosques y espesuras, […] decid si por vosotros ha pasado!». El príncipe incasable que, habiendo descubierto ya mil maravillas en las espesuras del bosque, no se contenta hasta dar con la campana invisible. Así Cristina Campo, resuelta a no dejarse derrotar por el aburrimiento, retoma su camino, ahí donde halla innegable goce: a los dos minutos abandona a Chéjov por una biografía de Vianney, el Curato d'Ars.

Decir con precisión qué cosa es la que se escucha cuando suena la campana dentro de un libro no creo que sea posible, porque referirse a esto no es decir lo que *me gusta* del libro. ¿Será el fruto que nace de la perfecta armonía entre experiencia afectiva e intelectiva, eso que aquí entiendo por espiritual? Mis apetitos

son, por ahora, menos dogmáticos que los de Cristina Campo, quizá porque no he sido arrobada por la liturgia ortodoxa romana; pero encuentro reverberaciones del tañido ahí donde ella lo escuchó con claridad: en la carta a los romanos de Ignacio de Antioquía; en los dichos de los Padres y Madres del desierto; en las fábulas, en las que ella supo apreciar una verdad cercana a los Evangelios, y a las que llamó «campo magnético de visiones, de prodigiosas economías simbólicas»; y en Simone Weil, acaso su primer gran amor (aunque se alejaría de la filosofía weiliana tras la conversión). Y luego, por mencionar solo algunos lugares donde escucho con toda claridad: en las herejías solapadas de la mística renana; en la dulce caída de Matilde de Magdeburgo; en los escritos fundacionales del budismo Zen; en el pensamiento marcial de Miyamoto Musashi, su Vía del Sable y sus Dokkōdō, esa soledad; en las meditaciones minerales de Roger Caillois, quien creyó posible identificar en la geometría de los cristales el «código universal y secreto que vela por el nacimiento de las formas»; en los excesos de Carl Gustav Jung; en las oraciones por la escritura de Flannery O'Connor; en la atención poética de María Zambrano

y, recientemente, en la filosofía curativa de Pierre Hadot, más un largo etcétera.

*

La carta citada no es el único lugar donde Cristina Campo dejó rastro de sus aburrimientos e inquietudes literarios/espirituales. Al comienzo de «Los imperdonables», ensayo que da título al libro póstumo en que se reunieron varios de sus escritos, se muestra menos rigurosa y llama libro perfecto a todo aquel que, sagrado o no, e independientemente de lo que se proponga tratar, responda con honor «a la guillotina que le espera: el pobre mundo bioquímico del mañana, en el que el pensamiento, según nos están anunciando con reverencia, no será más que un suero, y la consciencia nada más que tegumento». Visionaria y profeta. ¿Hace cuánto cayó la afilada hoja sobre nuestros cuellos? ¿Y por cuánto tiempo más seguiremos llamando pensamiento a todo fluido insípido que se nos suministre por intravenosa? Aburrimiento laico en lo laico; vulgaridad del incrédulo que reniega de toda posibilidad de matar al verdugo.

Es un hecho que cuando se sabe buscar aparecen las grandes voces de nuestro tiempo —y estoy al tanto de que la

noción misma de «grandes voces» resulta anticuada y ha sido sustituida por «urgentes», adjetivo que no aporta, sobra señalar, el mismo sentido, y cuya repetición exagerada para calificar positivamente un libro revela mucho de lo que, en general, se le exige a la literatura actualmente—. Los libros perfectos se siguen imprimiendo contra todo pronóstico, e incluso quienes han hecho del libro una máquina de complacencias fáciles de vez en cuando imprimen alguna novedad de valor. Pero sería casi cínico no querer reconocer que, en este nuestro tiempo que se ha alargado demasiado, cualquier humilde intento de perfección, especialmente en lo que atañe a la escritura, es arrojado por el común del público lector al pozo de los pretenciosos. ¿Será ahí donde en treinta o cuarenta años tendremos que asomarnos para buscar agua? —soy también consciente de que estoy exagerando un poco los hechos, pero si lo que se busca es provocar algo así como un estado de alerta, no queda más que sobrecondimentar. (Descubro a medio camino otro de los propósitos de este texto). Comprender las condiciones que propiciaron la atmósfera de menosprecio intelectual de nuestros días no requiere mucha cabeza ni exceso de revisión

histórica, pero por no ser el asunto de estas divagaciones, me limito nada más que a reiterar nuestra tragedia. Cristina Campo cierra la primera parte de su ensayo citando un comentario de Mariane Moore que me permito traer también aquí por la abrumadora actualidad de sus palabras: «[…] el escritor no puede ya destacar en su obra sin ser, como el perro de Coriolano, apaleado constantemente por ladrar, cuando le han instado a que así lo haga».

En «Una divagación sobre el lenguaje», por medio de ese recurso campeano de citar, o decir que cita, sin dar detalles de la fuente, Cristina Campo nos regala otro desaliento al plantear «que dentro de algunos años, las delicadas gradaciones del lenguaje de los distintos personajes de Proust parecerán tan enigmáticas como *El libro de los muertos* egipcio o como las estrellas funerarias etruscas». En alguna parte leí a alguien señalar con preocupación que a la mayoría de la gente alfabetizada de hoy no le resulta tan fácil comprender las oraciones subordinadas relativas, así que no nos debería sorprender si la profecía se cumple pronto. Parece conveniente olvidar que muchas de las grandes y mejores renovaciones de la literatura en nuestra

lengua son contemporáneas o posteriores a la publicación de las primeras gramáticas. Coincido con Wittgenstein en sostener que es la gramática la que nos revela qué clase de cosa es algo. Así como también lo hizo Rafael Sánchez Ferlosio al llamar *Altos estudios eclesiásticos* al libro en el que vertió el resultado de su inmersión en el estudio de la gramática y que lo mantuvo ocupado —recogido— durante al menos quince años. No quiero sugerir con esto que una sintaxis simple sea sinónimo de mala escritura; sobrarían ejemplos para demostrar lo contrario, pero tampoco podría negar que la pereza de pensamiento y la aridez creativa encuentran siempre su *locus amoenus* en las formas más básicas de la lengua. No son las diferencias culturales ni los abismos temporales las que nos separan de los escritos que nos preceden en la inmensidad de los siglos, sino nuestra pereza de querer aprehenderlos, de dilucidar las formas que, aunque impropias de nuestro tiempo, podrían resultar tan accesibles como lo es comprender que durante un largo período de la historia compartida la lanza fue nuestra mayor tecnología, herramienta que precedió a un tipo de proyectil más sofisticado y afilado: el lenguaje.

Si bien es cierto que la literatura puede tener la fuerza de desatar olas de empatía al acercarnos a nuevas realidades, esa función psicosocial se debería cumplir con las primeras lecturas, lleguen cuando lleguen. Lo que me impulsa a buscar en la escritura algo más —mucho más— que lo meramente anecdótico y testimonial, que en la literatura provoca usualmente el mayor de mis aburrimientos, es que no creo en la idea de que la complejidad de las formas o la «subida de tono» responda únicamente a la pretensión de ornamentar u oscurecer la sintaxis ahí donde se pudo hablar con palabras simples. Quizá porque fueron precisamente los modos extraños y oblicuos que puede tomar la lengua escrita lo que me permitió comprender con mayor claridad aquello que de alguna forma ya intuía, pero que mis propias limitaciones me impedían articular: rastros del grave tañido de la campana entre los más oscuros pasadizos (y quizá también porque sospecho siempre que allá donde exista una escritura floja habrá, posiblemente, sequedad de pensamiento); a fin de cuentas, le seguimos el rastro a aquello que, de alguna forma u otra, ya sospechamos enterrado en nuestro interior. Eso que parece no poder decirse de otro

modo; exceso de metáforas ahí donde no se justificaría su ausencia; sentencias que se interrumpen una a otra porque intentan seguir el ritmo a las agitaciones de la mente en su proceso creativo. La escritura entendida no como simple vehículo desechable para decir lo que—con urgencia— queremos decir, sino como la constante tensión y distención del hilo dorado que tira de la campana en nuestro propio laberinto.

Nicole Bolaños

Nihon no Noizu
日本のノイズ

Extremadamente inconformista, marcado por un gusto exacerbado por el exceso, la provocación y una organicidad fundamental, el *noise* constituye uno de los fenómenos más importantes en la historia de las vanguardias y la contracultura en Japón desde finales de los años 1970, en clara oposición al *City Pop* [シティ・ポップ]. El *Japanoise* [ジャパノイズ], un (anti-)género musical caracterizado por sonidos abrasivos, distorsiones desquiciadas y pulsaciones sonoras caóticas, se erige como una manifestación desafiante con las convenciones y provoca reflexiones profundas sobre la naturaleza de la música o la estética. Sin embargo, más allá de su aparente disonancia y agresividad, está impregnado de complejas nociones que exploran los límites de la experiencia humana, especialmente en lo que respecta al erotismo y la muerte. La íntima relación de esta escena *underground* con la sexualidad y la destrucción entrelaza lo sensual con el morbo (paradójicamente, esta actitud al estilo Sodoma y Gomorra será el umbral hacia una ética ascética de liberación animal), oprimiendo cualquier filosofía del silencio donde pueda emanar una filosofía del ruido como forma suprema de control sin gobernantes

De ahí que la fantasía del suicidio, específicamente materializada en una erótica de la la violencia sexual extrema —sumisión, disciplina, masoquismo (BSDM)—, sea una encarnación de la imposibilidad del óbito. Tras una ética sadista perfectamente rastreable en los 415 álbumes de estudio, 86 álbumes en vivo, 11 álbumes compilatorios, 9 álbumes en vídeo y 256 canciones sueltas que componen la discografía de Akita Masami [秋田昌美] (Merzbow), encontramos un residuo ascético oculto que tal vez pueda ser catalogado de místico. Más allá de toda infatuación, el simbolismo presente en la producción y distribución *underground* de los 'noisers' japoneses permite invocar una de las formas más transgresoras de sonido, cuyo conocimiento de la perversión distorsiona la idea moderna de un 'yo' entronizado. La exaltación del no-ser desprende al sujeto del mundo a través de la inmanencia del puro caos sin forma. Este nunca es *él* mismo.

Estas ideas de Akita, como han demostrado Eugene Thacker (1999) y Paul Hegarty (2002), están en sintonía con segmentos del pensamiento de Georges Bataille. Por su parte, Jeremy Corral en

su monografía *Japanoise. Extrémismes & Entropie* (2020) —una de las pocas sobre el tema, junto con la de Novak (2013)— ha descrito el desordenamiento del mundo incitado por Merzbow, en una mezcla de psicodelia y dadaísmo que aspira a una idea metafísica de «nueva totalidad no categórica», es decir, el japonés construye una obra de la impermanencia en constante actualización, algo que recuerda la noción de 'incomposibilidad' de Ray Brassier en "Genre is Obsolete"[1]. Esta sofisticación del proyecto de Akita inflige un alto grado de exigencia en su estudio, el cual corre el riesgo de ser mitificado en caso de preservar reservas subjetivas en la demostración del ruido puro (objetivo e independiente) como racionalización de la indeterminidad. Antes de avanzar en este falso exordio de la no-filosofía de Merzbow[2], queremos

1. Un ensayo brassieriano dedicado al ruido. Metafísicamente, la incomposibilidad es "donde todas las posibilidades están presentes, incluso las más desastrosas" (Brassier, 2007, 65). Éste concepto, aplicado a Merzbow, con miras a una presentación de la metafísica de la extinción, es lo que articulé en el artículo "Ensayo brasseriano sobre ruido: anti-estética del noise, normatividad negativa y metafísica de la extinción". El cuerpo teórico aquí está desarrollado con mayor precisión allá.

2. cfr. Laruelle, François. Principios de no-filosofía. Apelo a Laruelle para definir mejor el rol de Merzbow en una filosofía del ruido, el cual, desde esta perspectiva, tiene el potencial de restaurar el puente entre epistemología y metafísica, en ruinas por el correlacionismo entre ser y mundo. (Esta restauración es el objetivo de mi trabajo mencionado

hacer un paréntesis en dos actos puntuales: los casos de Keiji Hano y Massonna, ambos vinculados por no intentar "ocultar su fascinación por las tradiciones místicas, particularmente aquellas en las que el sufrimiento se manifiesta en forma de sonido" además de "ser una especie de pesimismo de la música, una negación dolorosa y estudiada de la música, su luminosa desintegración en un ruido tranquilo, una cacofonía infrasónica"[1]. La anti-música que ellos enjambran encuentra el fracaso último del sonido y del sentido, además de construir un puente con otros lenguajes vacíos de contenido. Esto es lo místico que tienen las producciones profundamente oscuras *So, Black is Myself* (1997) de Hano e *Inner Mind Mystique de Masonna* (1996). Las paredes de distorsión ausentes de significado sumergen al oyente en una mezcla incongruente de lo extremo,

---

en la cita anterior). En síntesis, la teoría unificada del pensamiento —la no-filosofía— es una pragmática y una teoría que se aplica tanto a la filosofía como a la ciencia. A diferencia de la filosofía (como pensamiento del Ser) y de sus deconstrucciones (como pensamientos del Otro), la no-filosofía se enfoca en el Uno. No busca ser una "ciencia del Uno", sino un pensamiento desde el Uno o una visión en Uno. En clara discusión con la ontología matemática de Badiou, la unificación laruelleana permite conectar esferas en apariencia desvinculadas por la relativización del conocimiento.

1. Lo escribe Thacker en "The Mourning of Anti-Music" para Mute Magazine, una crónica de un evento en el que participaron los artistas de noise Junko y Keiji Haino abriendo el espacio antipolítico de la 'no-voz'.

descomponiendo los bucles de información y estructura, acercándonos a la muerte de manera grosera, volviéndonos receptivos a la angustia, invadidos por el ruido: desinterés profundo por el control, violación de normas, surrealismo visual intenso. Una procesión exotérica de suspenso y aspiridad.

De vuelta a Merzbow y la fantasía de la muerte, Adam Potts (2015) ha fusionado las interpretaciones que Thacker y Hegarty tienen sobre este japonés para ofrecer una presentación sublime de su trabajo. Ambos, al explorar las profundidades del ruido japonés, afinan sus ideas sobre la muerte en sintonía con la filosofía de Heidegger. Para Hegarty, la muerte es un eco de fracaso que desafía los límites y despierta una confrontación audaz con la finitud. Mientras tanto, para Thacker, la muerte se entrelaza con la desencarnación, una fuerza que socava la solidez de la corporeidad y la identidad. Estas perspectivas heideggerianas, desenlace final de la analítica existencial, no sólo pintan la defunción como un destino inevitable: abren un portal hacia una comprensión más profunda de lo intramundano, desbloqueando la posibilidad de trascender los confines convencionales de la realidad.

Con una erótica del suicidio, el *Japanoise* ansía trascender estéticamente, vislumbrando la muerte como un territorio por "navegar" al evocar la imagen de Yukio Mishima. La obsesión de uno de los más grandes escritores japoneses del siglo XX con la perfección física se convierte en una fantasía de desencarnación, explícitamente materializada cuando, durante su sesión fotográfica con Yamotsu Sato, Mishima recrea el martirio de San Sebastián, atándose a un árbol con los brazos en alto y tres flechas que atravesaban su cuerpo como heraldos de un destino ineludible en un acto de masturbación sobre la obra de Guido Reni. No tarda mucho en darse cuenta de que esta fantasía ya no es suficiente, y opta por abandonar el mundo del cuerpo mediante el *seppuku* [切腹] o *harakiri* [腹切], como una última danza de la carne antes de fundirse con el eterno silencio. A Mishima le desespera la bulla.

Menos romántico, reverberando intensidades, y con Merzbow de fondo —saturando al máximo los decibeles—, Jogakusei: Harakiri (1990), la tercera película de la serie cinematográfica "Onna harakiri sakuhinshû", colección dedicada a filmar el ritualismo conectado

con el *seppuku*, manifiesta la manera en que cierta fantasía de la muerte llega a la consumación del acto, en un enmarcamiento sonoro significativo de ella. En la casi hora de duración de la grabación del ritual de *harakiri* de una adolescente, vemos una visualización altamente erotizada del suicidio. El metraje, casi voyeurista con su formato analógico, comienza con la chica sentada sola en un *tatami* [畳] (una habitación escasamente iluminada) mientras mira un libro con material alusivo al *seppuku*. Se emociona cada vez más, a menudo acariciando las imágenes y luego llevando sus dedos a la boca, lamiendo ligeramente sus puntas. Pronto, el anhelo de la joven se retira de las páginas y se transfiere a su propio cuerpo: fantasía con su propia aniquilación, mientras comienza a frotar su estómago y acariciar sus senos. En este punto, la música de Merzbow, que ha ido construyéndose lentamente en el fondo, se vuelve más prominente. La imagen luego se desvanece a blanco, sólo para volver en silencio donde el libro que yacía frente a la chica ahora ha sido reemplazado por un *tanto* [短刀] (una pequeña hoja tradicionalmente usada para perforar el abdomen en el acto ritualista).

Al tomar la hoja, el sonido de Merzbow gana volumen lentamente hasta treinta y tres minutos y once segundos en la película, cuando finalmente comienza el acto clavando la hoja en su abdomen; en este punto, la música se detiene. El ruido de Merzbow vuelve, escoltando a la cámara mientras rodea el cadáver de la chica.

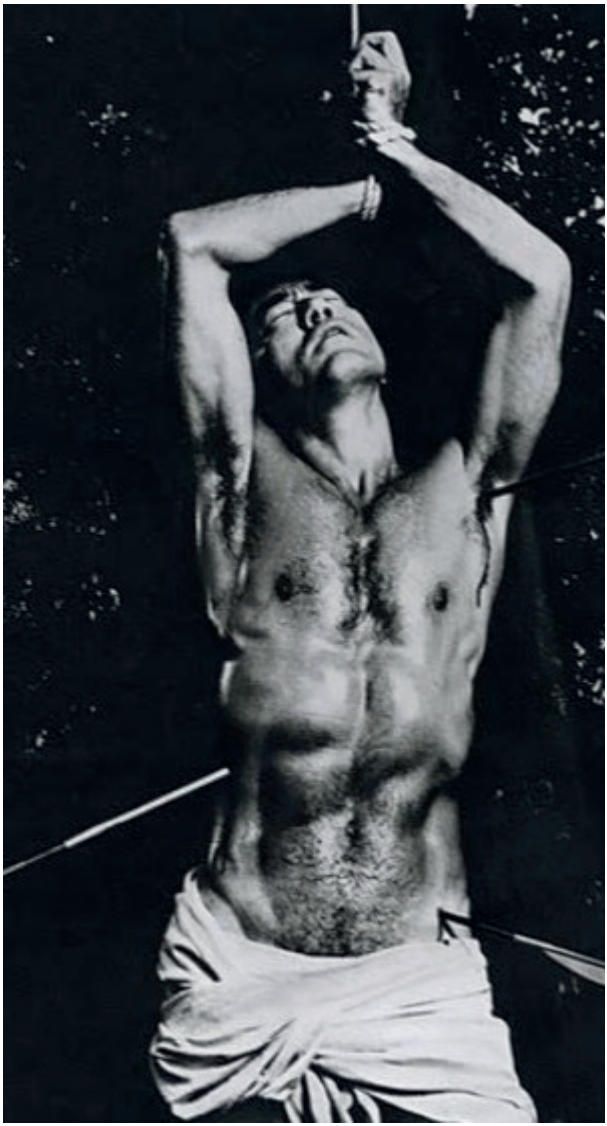
Empero, la interferencia de Akita con el ruido ya no detona controversias por su explícito contenido sexual. Desde 2003 se interesó por el veganismo y el activismo por los derechos animales. Comienza cuestionando los hábitos alimenticios humanos, y rápidamente se solidariza con organizaciones como PETA o Sea Shepherd. El objetivo ahora no es masacrar auditivamente el paso entre la vida y la muerte: es interferir "en industrias como la pesca, la industria cárnica, la industria del cuero, la caza, por el hecho de aceptar la idea de rechazar los productos de estas actividades"[1]. Merzbow habla de una *Ilustración alimenticia* en la que se considere éticamente correcto

1. Pese a que Akita es un escritor constante, publicando varios libros, lo cierto es que las entrevistas a su persona no dejan de ser una fuente imprescindible de su pensamiento, vida y obra. La cita la extraemos de una intervención para Peek-A-Boo Magazine, pero no es la única: Merzbow ha sido un tipo bastante mediático.

rechazar una alimentación basada en el consumo de animales muertos. Prosigue: "La Tierra no pertenece sólo a las personas. Por eso creo que deberíamos detener el egoísmo humano y aprender a coexistir pacíficamente con otras especies". De ahí la insignia «Vegan Straight Edge Noise».

Precisamente, más allá de los nominalismos, este es el sentido práctico que tiene la mística en el ruido japonés: diluir la idea del 'yo' vía las especulaciones negativas de un Meister Eckhart, pero también vía el ascetismo de un Plotino. Este neoplatónico, en alguna de sus Enéadas, exclama con miras a una vida asceta sin preocupaciones mundanas o costumbres narcisistas: ¡Despójate de todo! [καὶ τοῦτο τὸ τέλος τἀληθινὸν ψυχῇ]. El carcelario régimen de la industrial musical compone canciones para el consumo de una sociedad autófaga capitalista, mientras los desenfrenados orbes sonoros carentes de secuencia escarban en el basurero de una conciencia colectiva cada vez más enterrada por el culto a las personalidades.

Jason Andrey



Pies

(Un brevísimo estado de la cuestión)

Esto es malo, están rancios… no
volverás a ser el mismo.

—Alice, dominatrix
en un *Hentai* de pies

Nietzsche sugirió que la estructura y el uso del cuerpo humano es la fuente primordial del sistema de aflicciones neuróticas; pero esto también es una neurosis planetaria.

—Robin Mackay,
A Brief History of Geotrauma

Cualquiera que perciba un segundo las plantas de sus pies al caminar notará, más allá del hábito, una suerte de tendencia espontánea, un gesto *natural* a movimientos de flexión y distención que se han producido y se siguen produciendo por su interacción histórica con el suelo. Una historia tanto personal como de larguísima duración. Quiero decir rápidamente que los pies son un punto privilegiado para acceder a una dimensión que el restringido objeto = x jamás concedería al haber limitado lo

terrestre a un aséptico espacio newtoniano, diseñado trascendentalmente por un sujeto que no es menos aséptico que su esquematismo. Dirán que no hay intuición o experiencia alguna del núcleo traumático de la tierra y de sus millones de capas, pero es que el pie, la dimensión naturotécnica del pie, *es su última capa*, la más frágil, la más endeble, la más expuesta a la radiación solar y es por esa misma razón que ostenta el molesto privilegio de la *vida orgánica*.

La dimensión naturotécnica del pie ha sido injustamente desatendida por la miope tradición en cuanto la juzga ociosa, privándonos así de una valiosa teoría ontogenética del pie y la tierra que "pisa", junto con todos los diferenciales que existen en el medio. Este prejuicio se debe a que, en general y, para sorpresa de nadie, el pie ha sido apostólicamente estudiado en nuestras sociedades. De hecho, creo que este *olvido del pie* del que bien participa la filosofía puede rastrearse en un movimiento que comienza con Aristóteles y se intensifica con el materialismo dialéctico de Engels.[1]

1. Le lectores es libre de comprobar los pliegues que este movimiento ha cobrado incluso hasta posiciones antropológicas y de diseño contemporáneas.

La particularidad de estos dos filósofos es su ambivalencia al respecto del pie. El pie es ahí reconocido como parte consubstancial de lo humano, pero, en ambos aparece una odiosa, aunque predecible, jerarquía implícita que mordaza la potencia terrestre del pie y que denominaré *la tiranía técnica de la mano*. En el caso de Aristóteles, el pie permite al ser humano caminar erguido, pero esta cualidad le es dada en cuanto *su singular perfección lo hace recibidor de entendimiento, el cual se colma y realiza en la utilización de sus manos*.[2] La mano es, para el filósofo de Estagira, una herramienta [*όργανον*] por la cual el entendimiento permite elevarse en virtud. Esta misma dinámica es replicada exactamente por el materialismo dialéctico de Engels. La diferencia es que introduce una mutación abismal que reposa, precisamente, en la condición *operaria* de la mano.

La modernidad —tal como hizo con los objetos de la *metaphysica specialis*— hizo de la mano ya no sólo un objeto, sino una condición *pura* de elevación. Si en Aristóte-

2. En defensa del estagirita debe decirse que detrás de esta jerarquía yace una historia natural tan fascinante como la propia definición del ser viviente no sólo por su alma (cf. Acerca del alma), sino por la distribución o ubicación del tracto boca-ano (cf. Partes de los animales), pues algunos recovecos del alma serían inseparables del culo en cuanto que sustancia constituida de materia y forma.

les el ser humano posee entendimiento y por ello recibe las manos, para la modernidad, en cambio, el entendimiento es garantizado, recreado e incluso producido por la mano, por su capacidad métrica y transformadora. No por casualidad Descartes inviste a la mano de una independencia tal que puede considerársele casi como una sustancia aparte y separable.

La cúspide de esta visión se localiza, sin embargo, con Hegel. A partir de ahí, el trabajo (cuya imagen del pensamiento remite siempre al trabajo *manual*) es aquello que transforma las cosas al mismo tiempo que transforma a su ejecutor. El trabajo manual deviene el fundamento de la civilización y origen de la humanidad. Engels retoma precisamente esta tradición y por ello sostiene que la diferenciación humana respecto al mono aparece por la distinción tanto de las manos como de los pies, pero, acto seguido, incurre en el mismo movimiento que Aristóteles: limita el pie a la simple "marcha erguida" para centrarse en la "abismal especialización de la mano" que, constituyendo esta su primer herramienta, es aquello que le despierta la potencia transformadora que le permite hacer de

la Naturaleza sus medios de existencia. No importa si la tecnicidad de la mano es simple analogía artesanal (Aristóteles)[3] o función operaria y termodinámica al nivel mismo de la Naturaleza (Engels y Marx), la objeción que aquí ha de levantarse es que *el pie ha sido relegado a un ostracismo técnico, el pie no poseería técnica ni podría devenir herramienta*. Como se ha visto, el pie ha sido la condición de la tecnicidad de la mano y sólo contribuye en cuanto hace erguirse al organismo humano y le permite transformar su mundo, *o crearse un mundo*, como odiosamente sostenía el existencialismo de Heidegger.[4]

Aristóteles y Engels facilitan la cuestión del pie al asociar a la mano la dimensión técnica de la herramienta. Como acertadamente indicaba también Heidegger al respecto de los antiguos, la técnica se predica del principio causal que *hace hacer* todas las cosas. La técnica así entendida pertenece indisputablemente al registro de la *poiesis*, esto es, al de la producción: la técni-

3. Gadamer denominó "espíritu técnico de los griegos" a aquella necesidad de describir la naturaleza mediante términos que referían, en última instancia, a la técnica.

4. Debe recordarse la irónica objeción de Derrida a la enunciación de Heidegger según la cual los monos, si bien tienen órganos prensiles, "no tienen manos", pues son pobres de mundo.

ca es aquello que *da-lugar-a algo nuevo*. De ahí que lo fascinante de estas dos posturas es que, cuando el estagirita y el materialista dialéctico sugieren que la mano es una herramienta *retiran todo resabio orgánico de esta, no están hablando sólo de una mano anatómica, están hablando de una función, de un catalizador que da lugar a algo completamente nuevo*. La mano en tanto *poiesis* debe ser entendida como un agenciamiento naturotécnico: acción técnica proyectada por un organismo y a la vez movimiento poiético (natural) de escalas estratosféricas.



Nada encarna por excelencia el principio de la *poiesis* que la misma *Physis* o Naturaleza. Procédase entonces a poner las manos ahí donde penan eternamente los pies, pues son estos quienes han estado siempre ligados, sin ningún reparo, a la potencia bruta y producción salvaje de la Naturaleza.

El pie, a diferencia de la mano, no está asociado con la inteligencia. La etimología de su palabra le hace suficiente justicia: *el pie se presenta como la solución orgánica a un problema terrestre*, que acaece por y debido al suelo. Aristóteles, al respecto de los animales cuadrúpedos, asociaba su imperfección con la inclinación hacia la tierra de sus extremidades superiores (brazos y manos). El pie, al marchar, se revela como la producción de *un eterno tocarse de lo vivo con la dureza del suelo que pisa*. ¡Una y otra vez la planta del pie está condenada a dárselas con la tierra, con el barro! Si cada vez que ponemos atención a nuestras plantas de los pies reconocemos una tendencia espontánea y un gesto natural a movimientos de flexión y distención es porque estamos simultáneamente experimentando la modulación que existe entre el suelo y nuestros pies, su constitución recíproca o co-pertenencia en flujo. Son las capas más exteriores de la Tierra que sufriendo la iteración del geotruama, nos protegen de la vocación que tienen las otras capas de empujarnos hacia el silencio insoportable que circula en los confines del mundo sublunar —esto si tan sólo el núcleo terrestre no guardara suficiente magnitud

electromagnética como para generar la gravedad misma—. *Son nuestros pies, en cuanto capas terrícolas de composición orgánica, quienes sufren esa hostilidad reprimida*. Es imposible no ver en su resistencia, en su relación con el resto de las capas terrestres, una asombrosa ejecución naturotécnica: un hermoso y particular *dar-lugar-a pédico*. Marchar es una onda sísmica de muy baja intensidad, pero sísmica después de todo.

Freud y Derrida se detuvieron parcialmente en los efectos que podía alcanzar esta dimensión interestrato (pie-suelo). En la novela de W. Jensen: *Gradiva*, el personaje principal, Norbert Harold, "enloquece" al contemplar una especie de *trompe-l'œil* en la configuración de los pies de un bajorrelieve romano: "uno de los cuales reposa por entero en el suelo, mientras que el otro sólo se apoya sobre las puntas de los dedos, quedando la planta y el talón casi perpendiculares a la tierra". Pero su locura no proviene sólo de la fantasía o de una tendencia fetichista (Freud), tampoco del archivo textual (Derrida). Hace falta un poco más. La fascinación de Norbert Harold por esos pies es comprensible sólo como éxtasis.[5]

5 Un éxtasis similar, esta vez en la letra de Sacher-Masoch, se nota en la necesidad de Severin por estar entre el suelo y los pies blancos de

Delirio batailliano de verse en la troposfera atestiguando la justicia del Sol. *Anamnesis* del núcleo terrestre al cual está condicionado mientras pisa fuerte el barro más próximo con los dedos gordos de sus pies.

Bataille, entonces, es fundamental. Según su antropología maldita la mano es aún demasiado arborícola, su producción es aún demasiado compatible con los monos antropoides. Aquello que distingue al ser humano de estos últimos no puede ser sino aquella protuberancia tan fuerte en voluntad como su proporción, no puede ser sino *el dedo gordo del pie*.

Bataille invierte a Aristóteles y a Engels en el punto preciso en el que ellos decidieron detenerse y elevar la tiranía de la mano. Bataille empieza por la más esencial producción naturotécnica del pie: *la erección y la marcha* —a la cual he ya aludido como experiencia inicial de este ensayo—. El ser humano es aquel animal que se eleva hacia el sol y el cielo pero siempre desde la suciedad del barro que acaricia las plantas de sus pies. "La vida humana im-

---

la divina Wanda (cf. La venus de las pieles). La sensibilidad de Sacher-Masoch por los pies es inusual. Dicho libro puede ser leído como una adoración al pie.

plica de hecho la rabia de ver que se trata de un movimiento de ida y vuelta, de la basura al ideal y del ideal a la basura". Del mismo modo que Freud cuando funda su teoría de la represión con base en la huida de todo lo bajo y pudendo, pero que, como es sabido, termina por verse irremediablemente sobrepasado, Bataille presenta la frustración y burla sardónica a la elevación del alma aristotélica y a la pretensión prometeica del materialismo dialéctico (y con él, a sus antecedentes Kant y Hegel) cristalizadas en la figura de la mano. El pie frustra a la mano recordándole que está en co-producción constante con la base geotraumática que posibilita la Tierra en su fábrica ontogenética; le recuerda que él es más susceptible a las síntesis del inconsciente maquínico; le recuerda, en definitiva, que *la espina dorsal puede ser también la causa de las peores angustias*.



Esciápodo. Véase Plinio el Viejo

Si para Aristóteles la mano permitía colmar de producciones técnicas a la inteligencia, con el pie de Bataille hay que preguntarse qué tipo de conocimiento es ese que requiere alejarse del cálido contacto con la tierra y sus retoños traumáticos. La genealogía posnietzscheana es aún demasiado pro-mano para el pie, ni hablar de la deconstrucción. El pie promueve sólo la *superlación* pues entra en contacto con todo lo terráqueo en su génesis. Es como lo había visto de lejos ya Walt Whitman: "la presión de mi pie sobre la tierra hace brotar cien afectos que desafían todo esfuerzo mío por describirlos".

Si es verdad, como lo asevera Bernard Stiegler, que el uso de herramientas por la mano contribuyó a la idea de conciencia y de interioridad (esa paz interior donde todo tiene su lugar), queda abierta la pregunta por el efecto de la composición naturotécnica del pie, en cuanto capa terrestre, para lo epistemológico —siento mucho que el presente no sea más que un estado de la cuestión—. ¿Es que acaso su cercanía terrestre lo hace torpe y obliga a la confusión, mezcla y perversión de los dominios que desde el origen de

la ciencia moderna se consideraron distintos? ¿Es eso el dar-lugar-pédico para el saber? ¿Es descabellado sostener que a través del pie sea posible acceder a un conocimiento concreto de una relación entre geología y anatomía o incluso entre geotérmica y filosofía? Después de todo, a pesar de la pobre ergonomía que aparenta el esciápodo, los relatos destacan su sorprendente habilidad y velocidad.

Y si para Engels tanto como para Marx y sus antecesores idealistas (sobre todo Kant y Hegel) la mano en cuanto función, en cuanto *operaria*, pretende al dominar las fuerzas naturales poner fin a la exterioridad, a todo aquello que no está determinado aún, ¿no es acaso la composición naturotécnica del pie, en su pura relación interestrato, la que da-lugar-a una exterioridad? ¿No fue ese el motivo por el cual Norbert Harold se vio implicado a fantasear sucumbiendo en la indeterminación de lo lírico con lo real?

Así que ese movimiento que nos es tan natural cada vez que disponemos nuestros pies en marcha, esa tendencia espontánea a flexionar que convoca tendones y liga-

mentos en dedos, plantas y talones, es la expresión de una naturotecnia o producción que poco tiene que ver con un espíritu apolíneo. Es el resultado de dos movimeintos inminentes accionados en conjunto como pistones: las capas de tierra neuróticas que procuran disolver la porcelana orgánica, y nosotres, criaturas que de no ser por nuestros pies, *estaríamos asuntes al cielo*.[6]

Paulo Gómez

6. No hace falta aclaración alguna y, sin embargo, me hallo en la necesidad de decir algo más: todo lo anterior no ha sido más que un chiste filosófico, género que, por cierto, debería instaurarse con mayor vigor. El chiste nunca es una apuesta por el irracionalismo, nunca es irracional. Su rigor es diferente al científico, pero ello no lo hace menos concreto (a propósito de la concretud de ciertas modalidades minoritarias del pensamiento, cf. Levi-Strauss: la lógica de lo concreto). En su modalidad filosófica, similar al mito platónico, el chiste filosófico aspira a la aprehensión eidética que de otra manera sería extremadamente difícil asir. En este caso, la apuesta fue más bien un racionalismo inquisidor del organismo. Es un intento racional por autohackearse, por hacerse un cuerpo sin órganos (CsO) apuntando a los propios órganos que están tan bien definidos por la ciencia, los hábitos y nuestros malditos e impertinentes fetiches. En fin, un chiste sin gracia.

Muerte y memoria

La muerte ha sido desde el inicio de la humanidad uno de sus temas recurrentes, como Ariès nos deja claro en su texto *Morir en Occidente. Desde la Edad Media hasta nuestros días.* El acercamiento hacia la muerte ha ido mutando a lo largo de la historia, adaptando, resignificando y ocultando según las disposiciones sociales de cada época información. A pesar de esta mutabilidad hay siempre elementos recurrentes, particularmente en las manifestaciones estéticas que aparecen en cada época de la Historia, una de ellas, es la tumba, hoy el cementerio.

Belting, por su parte, en *Antropología de la imagen* recuerda el vínculo entre la producción de imágenes y la muerte. Para este autor toda imagen manifiesta un juego de presencia y ausencia, que posee sus raíces en la experiencia de la muerte del otro. Pues en ambos casos, ante el muerto y ante la imagen, a pesar de que se mire, lo que estamos mirando ya no está ahí. Para Belting, el primer momento en que usamos la imagen para representar lo ausente fue en función de la muerte, donde la imagen hace aparecer algo que ya no está, en este caso el muerto:

"El muerto será siempre un ausente, y la muerte una ausencia insoportable, que,

para sobrellevarla, se pretendió llenar con una imagen. Por eso las sociedades han ligado a sus muertos, que no se encuentran en ninguna parte, con un lugar determinado (la tumba), y los ha provisto mediante la imagen de un cuerpo inmortal: un cuerpo simbólico con el que pueden socializar nuevamente, en tanto que el cuerpo mortal se disuelve en la nada. De este modo, una imagen que representa un muerto se convierte en un contrasentido de cualquier otro tipo de imagen, como si al presentarse fuera el cadáver mismo".

Curiosamente en este apartado Belting cita a pie de página una referencia a Ariès en *Imagenes para la historia de la muerte* de 1984, y a otros autores para recordarnos que "el cadáver como imagen del cuerpo es un tema distinto al de la imagen del cadáver", esto lo traemos a colación pues el énfasis de este escrito iría más en función de la segunda acepción que de la primera, es decir, pensar la imagen del cadáver, y no el cadáver como imagen del cuerpo. Pues la tumba, el mausoleo y el cementerio son si se quiere imágenes del cadáver. Un elemento a resaltar de la postura de

Belting es la mención al lugar simbólico y a su vez físico que se le da al muerto: la tumba. Nos menciona que la muerte de una persona al afectar al cuerpo, le hace per der su lugar y que la acepción del más allá, a donde supuestamente vamos cuando se muere, es si se quiere en el fondo también un lugar, pero al que no nos llevamos nuestra corporalidad. Ese cuerpo que queda atrás necesita ahora de un nuevo lugar, por lo que la tumba se crea para cumplir con este fin. Es decir, la muerte implica siempre el problema de un dónde, y resignifica el topos o lugar del cuerpo e incluso del "alma".

Para este autor, entonces, la acepción de lugar al que apela la tumba es al de "un lugar de la memoria", pues por medio de la imagen de la tumba se le da al muerto un lugar en los recuerdos, un lugar en la memoria de los vivos, además de ser un lugar para el cadáver, a fin de cuentas un lugar con correlato físico al que recurrir de ser necesario.

Ese pensar la tumba como un lugar de la memoria, nos hace pensar en la propuesta de Derrida en *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, donde piensa al archivo también como un lugar asociado a la me-

moria. Recordemos que una de las posibilidades del archivo que propone este autor, es en el vínculo con la imprenta y lo tipográfico, además de que es posible leerlo como una puesta en escena. El archivo tiene por lo general un correlato físico, un soporte que lo sostiene. Otra forma de leer el archivo siguiendo está lógica, es entonces como una manifestación estética, un escrito, una imagen son por lo general asumidos según el contexto como archivos, o como parte de un archivo.

En este sentido pensamos la Tumba, como una especie de archivo, y al cementerio como ese lugar compartido donde miles archivaban su vivencia de la muerte. Ese lugar de la memoria del que habla Belting está asumido a su vez como un lugar también de archivo en clave derridiana. La tumba en clave de Belting combina esos dos elementos que Derrida menciona al hablar del archivo: lo tipográfico y la puesta en escena.

Belting nos menciona que en un primer momento en la antigüedad las tumbas eran identificadas nada más con algún elemento: piedras o montículos, simplemente elementos colocados a manera de marca en la tier-

ra, una huella en el espacio que fijaba la memoria de la muerte a ese espacio en particular; con el avance del tiempo se le incorporan a estas elementos más simbólicos, marcas, piedras contorneadas, y finalmente nombres, esos elementos tipográficos de los que nos habla Derrida, entonces la identificación a través de la palabra pasa a ser necesaria también en la muerte. En este sentido el archivo de la muerte parece también pasar por la palabra, primero la tumba y luego en otro elemento, que es Ariès quién lo menciona: el testamento.

El testamento es ese escrito que el muerto deja para expresar sus últimos deseos. Ariès nos comenta en su texto que inicialmente este registro de la muerte apelaba a elementos más religiosos y místicos pues había en ellos un alegato hacia la salvación del alma de los creyentes, luego fue cambiando hasta convertirse en un mero trámite legal que apela al ordenar luego de la muerte, aquellos objetos y dinero que se dejan atrás. Secularizado o no, de igual modo el testamento parece seguir siendo un archivo de muerte.

Para pensar la puesta en escena del archivo

de la muerte, vale recordar la imagen de las tumbas de personajes o arquitectura en sí mismas, son finalmente escenas, dramatizaciones muchas veces simbólicas que de una u otra forma apelan a la muerte. Ariès también nos recuerda acá, las variaciones importantes que ha sufrido la idea de la tumba en una lectura distinta a la ofrecida por Belting. Nos comenta que lo que hoy reconocemos como esas puestas en escenas inmortalizadas en los cementerios, no eran cosa común hasta cierto avance de la edad Moderna, y que inclusive la apreciación como elemento artístico, de estas, no sucede hasta cierto espacio del siglo XVIII y XIX.

Según el texto de Ariès, y como la Historia lo muestra, las tumbas con grandilocuencia estética previas al siglo XVIII se limitaban a las familias aristocráticas, Papas, burgueses y reyes, es decir solo a los pocos que podían pagarlas. Curiosamente esto apelaba como se ha mencionado, a la idea de un lugar donde descansar o esperar ese juicio final del que el cristianismo tanto habla. Lo que se tradujo en una idea de reunión, las familias buscaban que sus miembros fueran enterrados todos juntos, ya no en espacios asociados a la Iglesia, pero espaci-

os igual de sacros, con esto aparecerán las capillas particulares, donde los muertos eran enterrados en el piso de estas, todos juntos, como se hiciera antes en las Iglesias.

Esto es importante porque según este autor, para el siglo XIX, las capillas perderían primacía, y se convertirían en espacios mucho más pequeños, lo que nos queda de esa época, son mausoleos pequeños que simulan el estilo gótico o medieval en general, con rejas, vidrieras y dramatismo. Pero cuya función es la misma: demarcar un lugar para la muerte, la muerte de una familia en específico. Esto cambiaría con el siglo XX y el estilo estadounidense de cementerios, pero lo que no se elimina es el asumir la tumba como un lugar demarcado, un lugar que apela a la memoria de quien lo visita.

El siglo XIX es quien mejor nos permite leer la idea de la puesta en escena en función del archivo, quién mejor que los románticos para asumir con dramatismo la relación con la muerte. Y es también el mejor espacio para pensar la propuesta de Belting dentro de la Modernidad. Los cementerios de la época se cargaron de simbolismo, de imágenes. La apreciación

exacerbada de los románticos hacia el periodo medieval trajo a colación a nivel estético esa grandilocuencia a la memoria. Muchos historiadores del Arte leen en las manifestaciones de este periodo medieval, en particular las arquitectónicas y escultóricas, una preocupación por la permanencia, el prevaler en la memoria y la Historia como una motivación para la construcción de edificaciones tan imponentes.

Belting por su parte nos trae también a colación otro elemento propio de la relación del siglo XIX con la muerte: la fotografía de muertos y las máscaras mortuorias. Recursos muy populares y usados hasta incluso iniciado el siglo XX. En el caso de las máscaras, su Historia es muy amplia, pero este periodo de la Modernidad lo usó por mucho como un elemento que apelaba a la memoria, conservar la imagen del rostro del muerto permitía generar un espacio para este fuera del cementerio. Con la aparición de la fotografía, cayó poco a poco en desuso, pues ese nuevo documento para la memoria era la imagen generada por la cámara fotográfica. Esto es de nuevo no sólo apelar a la memoria si no al archivo, a ese preservar la apariencia del muer-

to, y traer de nuevo el juego inicialmente mencionado de la presencia y la ausencia.

Ahora bien, si nos limitamos a las épocas hasta ahora mencionadas, pensar al cementerio como el lugar del archivo, el lugar de la memoria de la muerte no sería tan complicado. Pero ¿Cómo leer esto en clave contemporánea? es decir, en nuestra cotidianidad. Empezaríamos por volver a Ariès, y su propuesta sobre la fase en la que ahora nos encontramos con la muerte, la hemos institucionalizado, hemos tratado de borrar la parte afectiva y expresiva sobre ella, quizás por eso ahora los entierros y los cementerios son cada vez más simples.

Para Ariès, la dinámica funeraria estadounidense ha generado una figura minimalista del proceso del duelo y del entierro, y con esto por supuesto, del cementerio, que se ha ido poco a poco expandiendo hacia otras latitudes. En está versión, han surgido empresas que se encargan de convertir el proceso en su versión más simplificada posible, convirtiendo el proceso funerario en un servicio que una vez pago me libra de responsabilidades, afectivas o

de otro tipo. La muerte en este sentido se convierte en un trámite solucionado por un tercero, que se paga como otro bien de consumo capitalista y que me permite como consumidor mantenerme al margen del proceso. La cremación sería para Ariès la muestra última de este proceso simplificador cuya lógica capitalista modifica la relación con la muerte. Esto porque la cremación ha descolocado todo el proceso de fijación de la memoria a través de una simplificación extrema del proceso. Pensemos que a las cenizas muchas veces no se les da un lugar especial como se hacía con la tumba, se guardan por un tiempo y luego se desechan, lo que elimina si se quiere la fijación del lugar de la memoria del que hemos venido hablando. Por otro lado, ¿Cómo pensar el archivo en este caso? Si se destruye el soporte que era la tumba, ¿dónde está el archivo de la muerte?.

Esto nos remite de nuevo a Derrida, esta vez al problematizar el archivo ahora digitalizado, que pierde su corporalidad y apela a recordar de otras formas. Quizás ahí lo digital, la fotografía, el vi deo e incluso plataformas de redes sociales serían una nueva forma de archivar

la muerte ya sin un correlato físico como el de la tumba. En este sentido el ejercicio de recordar también toma primacía, pues eliminado el lugar físico de la memoria, trasladado a un espacio abstracto como el mundo digital, es más que nunca necesario ejercitar la memoria individual. Quizás otra forma de leerlo, es que es justamente el espacio digital un nuevo lugar para fijar la memoria, inclusive uno que efectivamente va más allá de la impermanencia y de la finitud del cuerpo, pues una vez descompuesto el cuerpo y desintegrada la tumba, el lugar digital de la memoria podría prevalecer de un modo más eficiente.

A pesar de todo esto, la tumba sigue prevaleciendo, la fijación de la memoria de la muerte o el archivo de la muerte es aún latente. Pues a pesar de todos los cambios, institucionalización y restricción que los occidentales hemos aplicado a la muerte, seguiremos tratando con ella y con el juego en la memoria de presencias y ausencias, como diría Belting, hasta que quizás la tecnología nos permita eliminar la muerte como parte de la vida.

Nathalie González Arroyo

Regocijo (¬Bizarro) de Regla

Alimento de alta nutrición, menstruación.

Encontradas ensangrentadas, sin ser benditas ni dañadas, es el efecto del desarrollo fisiológico correspondiente en funcionalidad. El cuerpo se olvida y aquel olvido esperó lengüetear el tiempo con salivosas, sabrosas, rosáceas imágenes. Encuentros inesperados repletos de ficciones. Cadmio matiza los espacios contingentes en posibilidad, ambigüedad plástica de su llegada. Obligación ignorante para admitir sus tonalidades.

Es rojo mutando cuerpos.

Hay distancia de causa y sitúa la pena íntima de castigo moral por aceptar color en entre piernas, esculpida en pena, transmutada en aceptación. ofensivamente de ella. Se sitúa aquí, y en incertidumbre, su viscosidad se presenta en voces, sin comprenderla, resuena en burla, el falo egocéntrico.

Por supuesto, se puede correr en espirales disidentes y levantar la voz cuando la vergüenza roza las manos. Es una herramienta accesible comentar hiperbólicas falsedades o tomar de cualquier fuente

de materia excusas para su molestia, inmoralidad e incomodidad. Sudorífico, frío, caliente y torpe, cuerpos reificados de reproducción[1] incapaces de comprender procesos que les son propios. Sesgada y ubicada en algún espacio elaborado para su estancia, estructurado para su encuentro material, sin empatía.

Pero, [ser] menstruante, deseosxs de matices con tonalidades vitales, aquellos que son capaces de recorrer todo lo transitable. Sangre rápida y sensaciones desgarradoras. Plasma pulcra, efectiva en posibilidad, extenuada de sus vitales orígenes, es vida y muerte. Situada en lo mundano cuando su índole es divina.

Es necesario el regocijo por la ebullición de sangre fulminante. Apelando a considerar sensibilidades desobedientes que recorren con esperanza distintos marcos de enfoque.

1. Para los conceptos de reificación y cuerpo de reproducción motivaron dos fuentes. Primera: Castelli, L. (2020) "Ensamblajes de género, cuerpo y sexualidad en las narrativas de dos rengos". Papeles del CEIC, vol. 2. (pp. 1-16) (http://dx.doi.org/10.1387/pceic.20985). Segunda: Haraway, D. (1999). "Las promesas de los monstruos: una política regeneradora para otros inapropiados/bles. Politica y Sociedad". University of California. (pp. 121-163)

Sin sonrojarse,
el rojo tiñó en su totalidad a las rosas.[1]

Paola Sánchez Mora

2. Se hace referencia al poema de: Ovidio. (2019). Metamorfosis. (J.L. García Martín, Trad.). Editorial Gredos. (pp.436-437) «Venus, al verse sorprendida por el padre de los dioses en su baño cristalino, se sintió ruborizada y, al sonrojarse, tiñó las rosas de su color» La lectura del poema realizada en el texto se adapta con parámetros de utilidad, considerando las tonalidades y el acto de ruborizarse asociado con la pena. No es una interpretación fiel a la temática del poema.

Dos cuadros de una figura filosofante tumbada

I.

Abrir el portón de hierro, atravesar el jardín del frente, entrar al pasillo luminoso, subir tres escalones rojos, girar a la derecha y apenas pasado el umbral de la puerta siempre abierta una figura acostada a lo largo de la cama oculta su rostro en un periódico. Podría ser cualquiera: la Extra, Al Día, La Teja, casi nunca La Nación. Apenas le interesa, no trata de informarse de los sucesos del día ni de las imágenes que los encierran, va directamente al crucigrama.

A través de la niebla de cigarro densa los pocos rayos de luz que traspasan la ventana sin vidrio revelan el intricado mosaico del crucigrama. Los espacios negros cubren las cuatro esquinas y en el centro se forma una cruz pequeña, la cual está rodeada de espacios negros escalonados. Son 55 palabras; 37 palabras horizontales y 18 verticales. Al lado del crucigrama hay una sopa de letras con la temática de frutas tropicales, más abajo los vaticinios del horóscopo diario junto a una sección consejera titulada: "¿Por qué duele tener un casi algo y cómo se puedesuperar?". Más arriba en un cuadro

apenas visible la solución del crucigrama de ayer: fritura, cupos, panes, aerosol, rara, arado, polar, Ra, imberbe, Rolan, insana, calamar, Siam, ideales, airón, bananero, ardía, fleco, tártara, Eder, resolana, S.A., atrasado, rebaten, asesara, panes, caben, atrapo, patas, usase, sisadora, rosas, atorare, rapar, esferas, saciare, apena. Un deforme y arbitrario edificio y, sin embargo, una precisa solución: fueron esas y no otras las palabras adecuadas.

La mano derecha apoya la punta del lapicero azul en la comisura izquierda de la boca, la mano izquierda sostiene con firmeza la hoja de periódico extendida. Una radio a bajo volumen transmite una ópera desconocida y a veces el simple murmuro de la interferencia. Las piernas cruzadas, medias largas negras, jeans, cenicero de cristal a la mano y los anteojos amarillentos a un lado. Hay una pausa, un silencio suave en la habitación mientras la cortina de encaje marrón se eleva y baja con la brisa del mediodía. Todo se trata de la conjunción o, mejor dicho, del cruce de dos palabras, de dos *gramas*. La palabra vertical 28 de tres casillas que tiene como definición "época, periodo y

tiempo" atraviesa en el centro la palabra horizontal 31 de tres casillas cuya definición es "metal precioso". Parece sencillo pero justo arriba la palabra horizontal 27 con la definición "cerveza inglesa ligera" intercepta la primera letra de la vertical 28 y más abajo la horizontal 36 definida como "cabeza o señora de la casa" la cierra en la última letra. No le toma demasiado tiempo y prosigue con el resto de los cruces; solo hace falta dar con una palabra para que las demás se precipiten como gotas.

A veces lee las definiciones en voz alta con tono interrogativo sin volverme a ver, a veces se detiene justo en el medio de la lectura de la definición y traza rápidamente en el periódico la respuesta; a veces solamente veo el movimiento de su ojo que busca, el cual he notado que no es muy distinto del ojo que ve. Las definiciones son pistas y son huellas de la cosa, que no es más que una cruz ya antes formada, solucionada y publicada en la esquina de alguna página olvidada. Murmuro un adiós, nuestros ojos apenas se cruzan, me levanto y salgo de la habitación; tengo la impresión de

haber estado allí mucho tiempo, afuera todo es extraño y leve. Es como detenerse en un cruce de múltiples caminos y permanecer en él mientras todo lo demás se aleja. Mañana será la misma escena, solamente habrá cambiado el crucigrama.

II.

No se mira bien algo hasta que ha anochecido. El cuarto no es el mismo bajo la luz amarilla del bombillo desnudo y la figura que yace tumbada a lo largo de la cama tampoco es la misma. En la radio murmuran voces y la niebla del cigarro se ha asentado en el frescor de la noche. El brillo apagado del arbusto de menta apenas se hace notar por la oscuridad de la ventana sin vidrio. Los periódicos están doblados a la mitad al pie de la cama; mañana irán a parar al estante de periódicos viejos de la cocina y serán material de limpieza de vidrios, charcos, vómitos y regueros de todo tipo, así como envoltura de verduras, herramientas y flores secas. La atención ha agotado el objeto o, mejor dicho, el día ha agotado a la atención y sus objetos. El descanso es inminente. Ahora un juego de naipes

se extiende ordenadamente en el edredón junto a sus muslos.

Las cartas son de cartón, rojas con blanco, viejas y con las esquinas redondeadas. No recuerdo la figura de atrás; quizás simplemente un rombo con motivos florales o la figura duplicada de un ángel en bicicleta. Me da satisfacción el instante en el que la mano acomoda el mazo de cartas con un golpe en la superficie. Comienza la repartición de columnas y espacios; cartas ocultas precedidas por cartas visibles. Se trata de ordenar lo que fue deliberadamente desordenado, de reconstruir los patrones que fueron arbitrariamente rotos. Se empieza desde el as hasta llegar al rey y deben de apiñarse en forma ascendente en cada uno de los cuatro palos trece cartas (diamantes, corazones, tréboles y espadas). Cuando la baraja ha sido completada de nuevo en las cuatro columnas el juego termina en victoria; muchas veces es imposible con las cartas desbloqueadas volver a recomponer las cuatro columnas de naipes y es ahí donde el juego se paraliza y se pierde. En cualquier

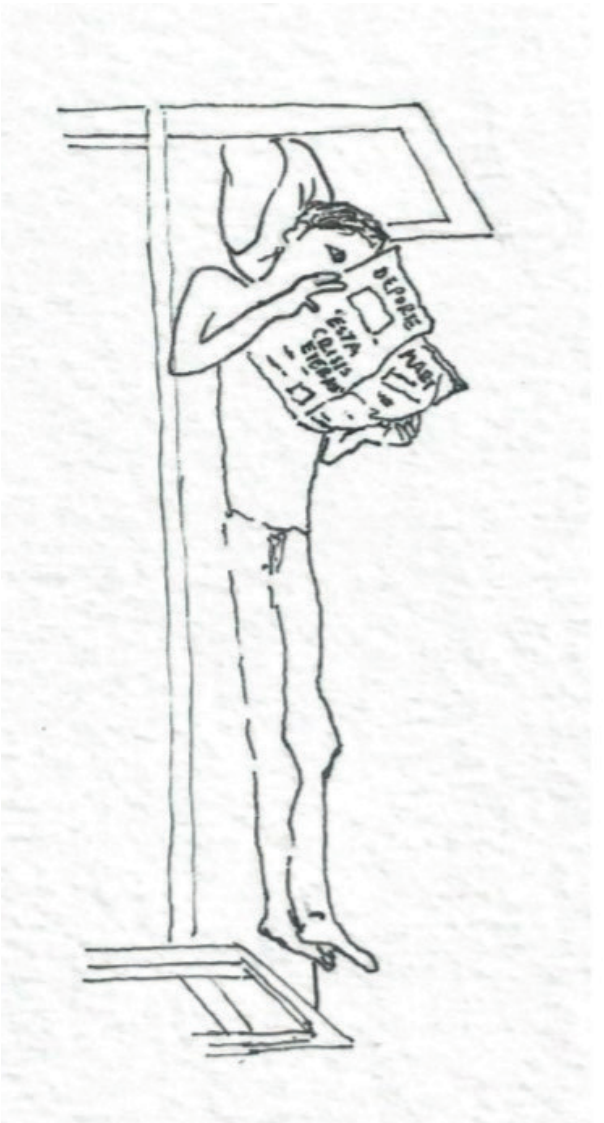
caso, al final de cada pérdida o victoria, la mano vuelve a barajar y a repartir. Son esos juegos en los que el resultado es lo banal: lo importante es suscitar el trance y que el juego colme el tiempo con su repetición.

Quien revuelve es quien reparte y también quien juega. No recuerdo cuántas veces me pareció incomprensible que alguien pudiera divertirse con eso durante horas y que no hiciera trampa contra sí mismo; pero, como suele decirse, solo quien juega comprende y viceversa. Muchas veces intenté mirar el juego y en otras ocasiones incluso participar repartiendo, revolviendo, poniendo obsesivamente las cartas en líneas simétricas, señalando posibles soluciones y obviedades, pensando con los dos jokers en mis manos, pero con mi participación ya se había convertido en otro juego completamente distinto.

El cuarto se convierte en un lugar recogido en sí mismo como en el interior de un caracol luminoso, los lentes amarillentos puestos, la mano izquierda que apenas se levanta para disponer de las cartas con pequeñas asistencias de la mano derecha, el cigarro apagado que descansa, los pies cruzados que se acarician

entre sí levemente en cada movimiento. La radio de fondo, la luz en las cartas, la propia mano que mueve y se detiene, la sensación del sueño y la certeza de despertar mañana. Nadie puede jugar solitario por nadie.

Guillermo Oro



Sobre montaje y sobrescritura: *Il n'y aura plus de nuit*, de Éléonore Weber

Si queremos saber lo que
el archivo habrá querido decir,
no lo sabremos más que
en el tiempo por venir. Quizá.
No mañana sino en el tiempo por
venir, pronto o quizá nunca.
—Derrida

«Allí no habrá más noche, y los que allí vivan no necesitarán luz de lámpara ni luz de sol, porque Dios el señor les dará su luz, y ellos reinarán por todos los siglos». Es esta primera frase del Apocalipsis 22:5 — que valga decir *primera*— la que inspira directamente el título del ensayo documental de Éléanore Weber; pocas veces ha sido tan justa la *poética* del título como en nuestro caso. El motivo de este vínculo no es, sin embargo, una proclama del fin de los tiempos, lugar común en el pensamiento de las últimas décadas, sino más bien la afirmación de una permanencia, y de su marca: es su *todavía* y su trayectoria. Resalta, por el otro lado, su más preciso instrumento de medición, a saber, lo tecnológico, que contrae o dilata el intervalo entre diferentes puntos de la historia, y por la velocidad actual de su innovación parece fundar una nueva Modernidad en cada nuevo instante.

¿Qué se puede hacer con aquello cuya utilidad y fin están completamente determinados? Es este un universo cerrado, de un acotado número de dispositivos (ni siquiera el lenguaje se abre: tanto de la cámara y del arma se dice que *disparan*) y mecanismos de alteración muy primitivos: la oposición, la división, la unión, el señalamiento y la exposición, el más arcaico de todos. Por otro lado, el material es uno que restringe, adrede, la posibilidad de ser aprehendido. Por eso Éléanor se lo roba, que en este caso significa: lo *mira*, para luego torturarlo. Lo corta, lo cose, lo marca con la palabra, lo semantiza, hace hablar a las imágenes, que era lo que se quería evitar a toda costa. ¿Cómo atacar algo sin autor, sin significado? No queda de otra que ponerse al nivel del artilugio, de este mecanismo huérfano que es la cinta militar, relegada a la crudeza. El objetivo del documental es típico: condena y recuperación de memoria, justicia, a fin de cuentas. El método, por otro lado, es una experimentación con la técnica que logra, colateralmente, ajusticiar también al video, que se ha rebajado a un almacenamiento de muerte.

Cascos que son cámaras, cámaras térmi-

cas, que tienen *zoom* y es un *zoom* perfecto, *zoom* penetrante; estos cascos guían sus cámaras, que son lentes, o sea, son ojos que graban; el helicóptero que es transporte y es arma, ahora también graba, ahora es también ojo; arma que en el mismo movimiento de la cámara —o sea, del casco y del ojo— mueve sus cañones; cañones, sobra decirlo, igual de penetrantes que la cámara. Ver, apuntar, grabar, disparar; sin sucesión, todo al mismo tiempo, todo lo *mismo*. Ojos que pueden ser metralla. Es en este escenario de guerra (y de otras cosas, principalmente de Historia, con inicial mayúscula, con gramática alemana) que la directora se cuadra y realiza su montaje. Cosa importantísima, el montaje y sus pasos anteriores: el recorte, la selección, la resemantización, la textualización, la instrumentalización de una grabación que «no está hecha para ser mirada». Cosa importantísima, vuelvo a decir; que caigan por su propia cámara. Me disculparán el exceso de enumeraciones —por las precedentes y por las que siguen—, pero un tratamiento solo puede ser explicado por sus instrumentos y procedimientos, todos distintos.

Las cámaras de los helicópteros están gra-

bando siempre, esto es, *continuamente*. Todo lo que el piloto ve llega a formar parte de un «rodaje sin fin». La grabación es un documento hinchándose constantemente con la novedad permanente de imágenes que conforman y forman el archivo bélico. Dice Derrida sobre el *arkheion*: es allí donde se inscribe la ley y dónde se autoriza. La institucionalización de un archivo ininterrumpido no puede indicar otra cosa que una ley de omnipotencia, autorizada por el derecho de vigilar (derecho imperial por excelencia, siempre auto asignado). Es necesario hacer notar sobre este punto que la inscripción, necesariamente, tiene siempre un revés: lo que queda por fuera. Preguntamos ¿qué no vemos? ¿qué es aquello que se excluye del archivo? El término *gamificación* es conveniente: estos son encuentros de mucha distancia, los pilotos —que parecieran menos contingentes que un gatillo automatizado— no ven en sus ejecuciones más que la reducción del número de objetivos. Lo que excluye el archivo en este caso es lo palpable, los tantos grados de sufrimiento que se liberan de inmediato como esporas, y la vida; también descarta la culpabilidad de los pilotos, tanto en su matiz subjetivo como jurídico.

Los soldados, a kilómetros de distancia sobre sus objetivos, los vigilan, los sobrevuelan, disparan, los matan; registran los espacios barridos y los movimientos erráticos que habrán de justificar el fuego; son inalcanzables allá arriba, son impunes; a veces, incluso perdonan: la distinción entre un piloto y un dios se desdibuja más con cada innovación tecnológica. Ningún avance técnico en el cine estuvo nunca ligado a los intereses del arte.

Vuelvo al título, como volveré a otras cosas, esperando volver a lo primero. Posterior a la exposición documental de la matanza en Irak, Afganistán y Siria, la directora suelta su golpe teatral. *Ya no habrá más noche, ni necesidad de una lámpara, de la luz del sol. No habrá más distancia, nada que sea lejano o cercano. No habrá más refugio ni recoveco. Ningún lugar donde esconderse, ni salida ni escapatoria. Distinguiremos siluetas pero no se verán los rostros. No habrá más reciprocidad ni confrontación.*

He aquí el segundo momento de inscripción, la inscripción no diegética: reinscribir en lo bíblico para actualizarlo. Se presenta como una simple adición al ar-

chivo apocalíptico, nuevos signos en la «reunión de sus signos». De aquí el valor de este gesto de rescritura o, más acertadamente, de sobrescritura. Escribe *sobre* el Apocalipsis para modificarlo. Es una institución en todo su derecho. Abre el archivo original en el momento de su escritura —de su primera escritura— para insertar las armas de hoy en la profecía. Es el inventario bélico, si se quiere, de futuros pasados. Éléanor *instituye* la violencia actual como contenida virtualmente en los vaticinios del fin. El archivo primordial de Occidente (las escrituras judeocristianas) se actualiza con sus propias palabras, esto es, en su propio cuerpo. Luego Éléanore niega el fin. Es, entonces, por otro lado, la institución de una prohibición: la de consumar. Prohibir a la Historia agotarse es obligar a revitalizar un por venir que estaba codificado como el último. «Pronto, algunos verán como en pleno día. Los otros quedarán sumidos en la oscuridad. Minúsculos y tenaces, continuarán avanzando difícilmente con lamparitas y antorchas. Los poderosos los verán venir desde lejos. Será el mundo de la noche verdadera y el día falso», concluye Éléanore. *Arkhé* y Apocalipsis, mediados

por técnicas de aniquilación. Al aplazarse el segundo debido a la inflación del primero, se distancian progresivamente.

De la tecnología siempre se ha hablado con lenguaje profético: se recuerda el dios con prótesis freudiano, cuyos aparatos no crecen de su cuerpo, sino que le son dados por la ciencia; no olvidemos que termina por añadir: «tampoco el hombre de hoy se siente feliz en su semejanza con Dios» —*Long live the new flesh*, proclamaban los conjurados de Cronenberg. Éléanore hace diluir la Metáfora: en la omnipotencia no puede haber literatura, todo se da ya realizado. Es el Deus ex machina en la época de su reproductibilidad técnica. La divinidad —enviada hacia atrás con los avances tecnológicos actuales para que resignifique su medio, y traída de regreso como actualización de la profecía— se presenta como esencialmente sangrienta.

Nota: El documental de Éléanor Weber, que espero haber recomendado con éxito, está inscrito casi exclusivamente en el contexto de las «guerras» en Irak, Siria y Afganistán; el texto presente no. Este está situado, además, en el contexto del genocidio

que está acabando con el pueblo y el territorio palestino. Ante este escenario tan desgarrador, la producción de tecnología de destrucción, registro y vigilancia se vuelve aún más escandalosa. Es a esta perversión que Éléanore estaba tratando de apuntar; lo mío es un intento modesto de llevar su trabajo a la atención de un par de personas más, y de encontrar en él sus mecanismos.

El documental puede ser visto en: https://sflix.to/watch-movie/free-there-will-be-no-more-night-hd-84181.8751439. Las citas son tomadas de la traducción presente en los subtítulos, con alguna excepción menor.

Nayib Nema Vílchez

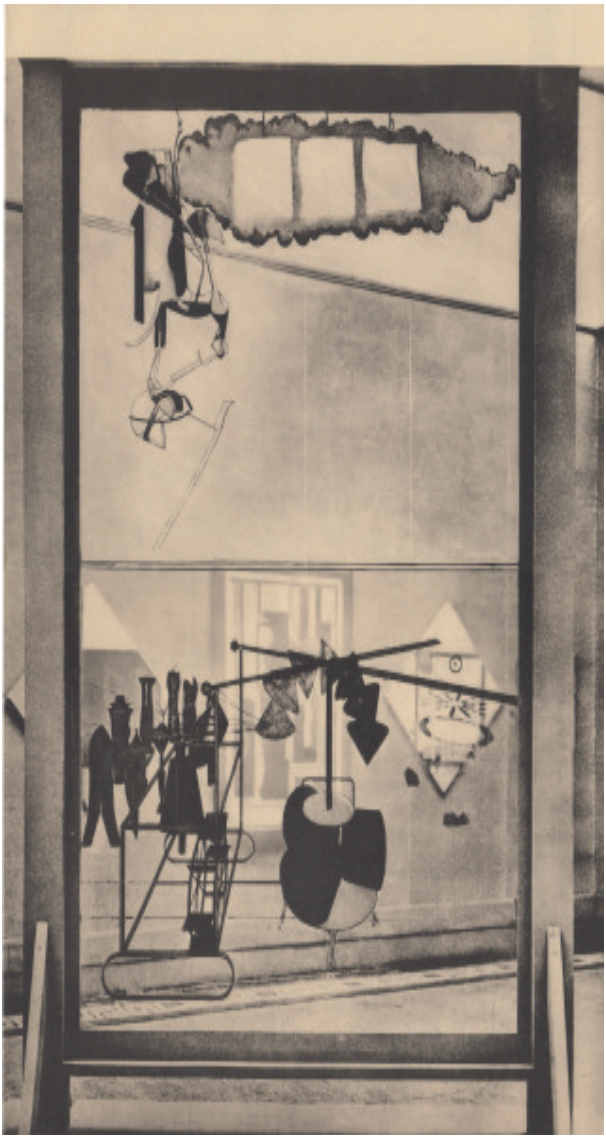
El Gran Vidrio visto por el décimo de los célibes, incluso

La primera escena del bufón consiste en un merodeo por el cementerio de uniformes. Desnudo, va recolectando prendas inverosímiles: gorguera, ramillete plástico, antiparras, cinturón industrial y zapatillas futuristas. Una vez embutido en su traje, corre para recibir a su amada en el altar. La amada, sin embargo, pronto se metaliza, como si de un baño en mercurio se tratase, dejando solamente su esqueleto en forma de cremallera. Desesperado, el bufón contempla cómo el esqueleto se desarma ante sus ojos. Por ello retrocede hacia un rincón y ve —a través de sus lágrimas tridimensivas— una cuarta, pero no menos desolada dimensión. Al cerrarse el telón, baja por la escalinata y se enclaustra en su camarín. En ese traslado algo se fuga, pero nunca por completo, pues cuando las bisagras de su puerta crujen no consigue salir del personaje. Entonces se pone a escribir sus bufonemas y bufonadas. Mientras la gorguera le aprieta el pescuezo y los lentes le distorsionan la letra, el bufón se mira la manga sucia de su traje. Pero con tal de que nada lo distraiga se la recoge y continúa escribiendo: «Hay algo que se asoma... pero no termina nunca de asomarse». En ese instante sabe que aflora un veneno para las

lenguas de los Hermes Ficticios. O bien, la punta del látigo es quizá aquello que se asoma, rompiendo el espejismo que lo separa de su amada. Esta vez —como si saborease la carne, como si el pezón metalizado se le deshiciese en la boca—, el bufón lanza una flagelación psíquica. Pero la amada no siente más que cosquillas en la ingle y se ríe indolente ante la impotencia del bufón por capturarla. El bufón se descompensa y lanza otro latigazo que hiere ligeramente el cuello blindado de su amada. Enfurecida, la maquinaria de deseo y muerte envía a través del espejismo a un grupo de matones. De inmediato el joven monta a su potro biónico y lo pone en marcha. Al cabo de pocos galopes, ingresa en el bosquecillo de tupida maleza y así, sorteando los árboles a una velocidad eléctrica, logra perder a sus perseguidores. Una vez seguro, detiene a la bestia en un claro («¡qué estupor hace aquí!» —piensa) y baja con galantería para reposar su cuerpo en la corteza de un árbol. Mientras que el potro pasta en sus letras, al bufón lo invaden unas violentas ganas de acabar; sin embargo, en la región de la salpicadura preseminal, éste se ha descubierto impotente. Ya en ausencia de toda vida, cuelga jirones de piel como señue-

los; pero en sus trampas solamente caen enanos y meninas reducidos a carcazas metálicas. A todo esto, el bufón no percibe más que su cautiverio en la inmensidad de la Vía Láctea. El *Gran Vidrio* es el encefalograma del peor de los dioses posibles.

Daniel Fallas Fernández



El infierno Líquido

El concepto de infierno ha sido siempre sinónimo de sufrimiento y desesperación dentro del imaginario religioso. De algo que se proyecta fuera de los lindes de la existencia sacra e, incluso, profana. Pero, más allá de esta interpretación, quizá podría pensarse que existen dos tipos de infierno, que tampoco están exentos del padecer, los cuales en Sartre remiten a uno solo[1], pues en realidad lo son. Ante nosotros se yergue el infierno de las contra intencionalidades, de las miradas proyectadas sobre el Ser para el otro. Este horror podría parecer suficiente, ya que es imposible abandonarlo en tanto que idea, pero todavía queda un exceso de presencia que es caída y, también, infierno. En el recinto de la conciencia, como extensión del anterior, reposa la inmanencia del sí mismo, desdoblado en una otredad que amenaza con diluir su discontinuidad.

Es allí donde el Ser, como Ofelia, tras despojarse de tesoros y guirnaldas, es arrastrado, ahoga la palabra, queda petrificado en imagen-pintura, inmóvil, carente de sonido. Y se hunde. Las ropas que en un principio lo mantienen a flote, todo aquello con lo que ha sido revestido pesa demasiado. Queda anonadado ante la carga de quien

1. Cf. La puta respetuosa / A puerta cerrada.

no es otra cosa que una mirada reflexiva e impaciente, recriminando la esencia que es incapaz de ser devuelta por una identidad que no se asume, cuya pérdida refiere a la angustia. Pero en este proceso no solo se escinde el sujeto. De acuerdo con Zambrano, "Sobreviene la angustia cuando se pierde el centro. Ser y vida se separan". Depende de cada quien recuperar el Uno perdido o derramarse, como menciona la autora.

Ahora bien, es difícil idealizar el infierno de los otros cuando se tiene en cuenta su poder desestabilizante, cuando el sujeto no se complace en la dinámica de mirar y ser mirado, aunque le sea imposible no desearla. Pero el infierno líquido, un caos que se presiente como apariencia tranquila, al estar replegado sobre sí mismo resulta mucho menos amenazante y puede llegar a cristalizarse en un ideal romántico, considerado como bello si primero lo es la imagen de quien está en el agua y es el agua, si es lo suficientemente distante como para objetivar y no despertar la sospecha de la objetivación por parte del otro, si coincide con la representación del sujeto trágico y su ímpetu o con la figura de la víctima sacrificial que no es persona, que no mira, cuyo

destino es morir en lugar del espectador.

Sin embargo, el propio sujeto-agua puede aferrarse a su reflejo, aprisionar su carne y su espíritu en el abrazo líquido. Como Narciso, se prenda de una duplicidad seductora y voraz, seductora porque lo persuade a evadir aquello de cuya vista no desea ser mimesis, a mirar y ser mirado como quiere, y voraz, pues le quita la vida. "El agua suspira porque ansía la sangre"[2].

Llegado este punto, el reflejo deja de ser lenguaje de misterios para convertirse en un lenguaje de la salvación, cuyo ritmo nos tienta a escudriñar en aquella transparencia la aparición del ojo y de la mente, a preguntarnos por la imagen que ese infierno tendría si tan solo fuera un sueño. Es posible que, en ese momento, del agua emerja la forma de una flor, cuando de los ovarios ínferos brota silenciosamente la no-muerte blanca en tanto que dure la conciencia. Pero al igual que en la naturaleza, de este tipo de plantas no brotan frutos verdaderos, tan solo un clamor que tarde o temprano se cristaliza, tan solo la mirada del vacío.

Victoria Marín Fallas

2. Cf. Patti Smith, Augurios de Inocencia.

Presentación del libro "*Del otro lado del muro*" de Luis Alberto del Valle Ferreto, conocido por sus amigues como Oruga, en Patio Abierto, el día

jueves 1 de febrero del 2024

Los muros deberán caer
Los muros deberán caer
y eventualmente habrán de caer

Luis planta una semilla. No. No. Luis agarra un puñado de esporas microscópicas con su mano y luego las lanza por los aires. Las esporas viajan y viajan y viajan por el viento y algunas caen en el suelo seco, otras caen en el mar, caen a la tierra fértil y hacen micelio y otras se pegan viscosas a los barrotes del muro. Imagino que algunas caen a la boca del tío Sam, ojalá se le peguen a las cuerdas vocales y ojalá la espora tome la palabra.

Luis escribe este libro con un tono que me ha costado nombrar. Tal vez porque no se trata de un solo tono sino que atraviesa una serie de arpegios. Obviamente está el tono académico en el cual nos adoctrinan a escribir: el habla impersonal, las palabras técnicas, la apelación a una escritura que se escribe sola y a solas. Pero Luis dichosamente no se queda ahí: su texto es el de alguien que investigó y se indignó -aquí es donde la escritura académica pierde su aura mecánica- se indignó por la alzada de discursos amurallados y por el

levantamiento de barreras intercaladas de hierro y metal que, perversas, permiten que pasen las manos pero impiden que pasen los cuerpos. Se indignó por la constitución de una arquitectura de la violencia que acosa a las personas migrantes de un sur global atormentado, entorpece las migraciones de animales que conocían ese territorio como uno sólo y abierto, trunca el crecimiento de raíces rastreras que ahora tendrán que trepar por los barrotes de metal para seguir creciendo.

Y sin embargo, *nadie*, dice Luis, ha muerto cruzando desde el norte hacia el sur.

¿Qué puedo yo, pequeño cuerpo cubierto de una piel que rápido se rompe, ante un monstruo de hierro que no parece admitir derrota? ¿Qué puedo yo, pequeña cara de tan solo dos ojos, ante un monstruo técnico de visiones nocturnas, cámaras térmicas, radares de vigilancia, sensores terrestres y telescopios de alta potencia? Luis, sin embargo, encuentra una especie de germen a partir del cual nuestros cuerpos, aun sabiéndose pequeños, podrían lograr burlarse del muro. Todo límite es poroso - es por el poro por

donde tendrá que infiltrarse la risa; entre los barrotes pasa la luz y el contacto visual y las partículas de saliva de quienes se hablan a través del muro. Todo límite es poroso: hace unos años leí las memorias del calabozo, la historia de los montoneros, guerrilleros uruguayos que fueron encarcelados en aislamiento en los 70 ‘s durante 12 años. Y en la locura del aislamiento aprendieron a golpear y raspar las paredes para hablarse y se salvaron escribiendo. Y del sonido lograron leer.

El muro no se compone de letras y sin embargo escribe y es legible. Luis lo llama *texto edilicio*. Soporte de significaciones. La materia que compone el muro se edifica también de discursos, y los encuentros que circulan a su alrededor escriben sobre el muro textos. Valdrá aquí la pena recordar que texto y tejido comparten una raíz etimológica, que escribir es de alguna manera tejer, o viceversa. Sí, también el muro es un tejido. También teje la hiedra que lo trepa y tejen texto las manos que lo pintan de azul para que a la distancia desaparezca en el cielo. Teje el subibaja que permite que los cuerpos de las infancias suban más arriba del muro y vean la mis-

ma tierra que pisan al otro lado del muro.

Ahora bien, el muro está ahí. Es real, no lo podemos desver. Y no atisbamos la forma de hacerlo caer. Esto es en sí el problema y el punto de partida. Podemos quedarnos en esta pregunta que nos atormenta ¿por qué nos cuesta tanto llevar a cabo una imaginación política radical para derribar efectivamente el muro? ¿Es esto ingenuo? ¿Cómo hacer ahora que este nefasto muro es parte del ecosistema? ¿Cómo se agencia este ecosistema fronterizo? ¿Qué pasa si elevamos el muro a una escala milenaria? ¿Cómo cae? ¿Cómo se pudre?

El muro parece formar ya parte del cuerpo que es este mundo. Tendremos que recordar que el cuerpo duele, enferma, vive de injertos y de suplementos. Los caricacos usan tapas plásticas para hacerse de casas, el musgo crece en el asfalto, los animales humanos hacen bibliotecas y subibajas del muro mortífero, que de securitario en realidad tiene poco. Es indignante, yo no quiero hacer una apología de esta situación, porque es nefasta y tiene responsables que tienen caras y cuerdas vocales y una piel que se rompe fácilmente también.

Pero sí que hay que hacer la apología del ingenio, de la fuerza ficción, de la capacidad de imaginar lo que no parece posible.

Como Rahab, la mujer que vive dentro del muro de Jericó durante la época de la conquista de Israel a Canaán en tiempos bíblicos, nos vemos en la necesidad de desplegar un ingenio nunca antes visto. Esto fabulo: empezaremos con acercamientos estéticos-políticos al muro, lo pintaremos de cielo y mar y le pondremos libros y subibajas. Ya para este momento sabemos que las flores crecen de uno y del otro lado del muro. Seguiremos lo que las pensadoras de la frontera ya empezaron, crearemos un nuevo abecedario, empezaremos a hablar en códigos que reten la idea misma de lo que es una nación, de lo que es *vivir en* la frontera. Ya para este momento sospechamos que somos tanto otres como nosotres, cuerpo extraño entre cuerpos extraños, es decir, una comunidad. Estamos aquí hablando de la fuerza de lo molecular y de la fuerza de la ficción, es decir, la resistencia como una potente fuente de escritura en el espacio. Estamos hablando de la ingeniería - insisto en la importancia del ingenio, que se agudiza en la precariedad-

la ingeniería de una fuerza inaudita. Que no nos convenza este realismo triste en el que vivimos, que nos hace pensar que no nos basta este pequeño cuerpo. Nunca nos bastó. Siempre fuimos frágiles. Una letra no basta pero existen las palabras que componen libros; una espora quizá no alcance pero existe el micelio; un pequeño cuerpo de piel frágil y tan sólo dos ojos poco puede solo; pero no tiene por qué estarlo.

El muro habilita el camino de su propia destrucción, dice Luis. El muro caerá eventualmente y mientras fabulamos su caída. En el muro intervenimos fauna y flora como en el resto de las relaciones simbióticas que habitan esta tierra: el muro es atractor, nos le pegamos como parásitos, lo mojamos con la humedad de nuestras hojas y nuestra saliva, lo carcomemos con la sal del mar y los sudores tan sufridos, lo hacemos un canva, un payaso, un libro de sangre y lamentos, un texto de lo que no hay que olvidar jamás. Vamos escribiendo - escribimos como si recordásemos- el camino de su propia destrucción.

es hora de que la espora tome la palabra
es hora
y los muros
deberán caer
y eventualmente habrán de caer

Eva Girot K.

¿Poesía ambiental?

… la filosofía se acuesta más a
la poesía que no a la ciencia.

—Miguel de Unamuno,
Del Sentimiento Trágico de la Vida

No hay nada nuevo en ninguna plataforma digital, hasta que un anuncio te coloca en la Región Huetar Norte del país. Ante alguien que habita justo entre las faldas de la selva que crece hacia el cráter extinto y el pueblo junto al río que baja del volcán. Alguien que hace libros desde una editorial que aún se mantiene como algo demasiado *under* aunque lleve siete años activa.

Fruit Salad Shaked dice ser una editorial artesanal que promueve el consumo saludable y local. Por lo que organizó un doble evento el sábado 27 de enero de 2024 a las 6pm en Aguas Zarcas. Con el Parque Nacional del Agua Juan Castro Blanco como fondo escénico. Se presentó un poemario: *El libro animal de los muertos*, de Sebastián Miranda Brenes, en coedición con la editorial mejicana *Corazón de Diablo*. Y se acompañó de un recital de poesía ambiental a cargo del autor y otras personas invitadas.

Al comenzar con *El libro…* de Sebastián Miranda saltan a la vista elementos que nos remiten a algo más. Dice "libro 2" junto al título, un epígrafe de Schopenhauer como pórtico, y algunos datos inquietantes colocados después de cada poema… el texto nos captura como si hubiéramos sido presas fáciles para el jaguar que luce en su portada.

Pero lo que enlaza la presentación del libro con el recital es la palabra común: "ambiental" (lo de "poesía" va por debajo). Así se lee en la ficha de registro y en la publicidad. Al revisar sus anteriores poemarios (*Antimateria, El sudor de la morfina, y Luminiscencias* –"libro 1"–) no se encuentra tal clasificación. Lo de "ambiental" podría equivaler a lo de "eco-poesía", pero no se busca aquí una distinción o coincidencia genérica. Lo que se podría decir de una ingeniería, un derecho, o cualquier cosa que pretenda ser amigable con la naturaleza, se dice de la poesía.

Editoriales artesanales, independientes, regionales o periféricas, pero sobre todo ambientales… salta adelante *Editorial Voyria*, por *Libros del SotoBosque*, al sur del país… aunque no publiquen en estricto poemas.

Puede que Kafka se acerque más a lo ambiental, así toda la tradición de fábulas y parábolas. Sin mencionar esa devoción oracular hacia la naturaleza que transmiten *koans, haikus* o el *I Ching*. Ni que decir de la carta del Gran Jefe Seattle, o de una canalización angelical en la que Kryon comunica: "el abrazador de árboles lo entendió".

Tampoco son en sí poesía ambiental, aunque leamos títulos como: *Bitácoras caninas* de Alejandro Cordero desde Guanacaste, *Los elementos terrestres* de Eunice Odio, *Música de animal lluvioso* de David Madariaga para cerrar el siglo XX; ni que decir *Fe de ratas* de Luis Yuré. Como quizás sí lo sean *Toxicity* de SOAD, o *El Oso de Moris* (del otro lado *El oso* por William Faulkner), que bien serían parte de un evento en el FECOU.

Lo de Sebastián Miranda es una reflexión sobre la coexistencia multiespecie. Señala la fragilidad de la trama de la vida, los cambios habidos e inevitables. Incluso la esperanza post-extinción. Señales que se olvidan en el vértigo sin fines de semana. Acelerar y empeorar, sin prevención ni reparo. Lo escatológico, la ruina de ecosistemas, el fin de comunidades animales

que conforman ese ambiente con nosotros y el cómo son aprisionadas. Recuérdese aquel personaje romano que lloraba la muerte de la morena que por años vivió en su estanque, compadeciéndola más que a cualquiera "semejante".

La poesía –o en general "lo"– ambiental no parece ser un invento de nuestros días. Como ficha bibliográfica y movimiento global puede que sí. No se trata de una excelente guía de aves a tres mil colones en una venta de usados en Heredia porque no se vende.

Así se concluye de *El libro…* de Sebastián Miranda que:

1) El tema global es la vida. Los juegos del azar en sus descargas de sentido son las intensidades e intenciones de cada texto. 2) La naturaleza como personaje principal. Elementos y dinámicas no-humanas afectadas por la especie humana. 3) La presencia de la muerte, que se agudiza en una sola dirección. El planeta que intenta volver a sí, sin poder reparar su metabolismo.

Reina Damaris Caballero Lanza

mensaje para Guillermo Barquero a propósito de unas fotos tomada en casa antes de la desaparición del último remanente de la edad del bosque

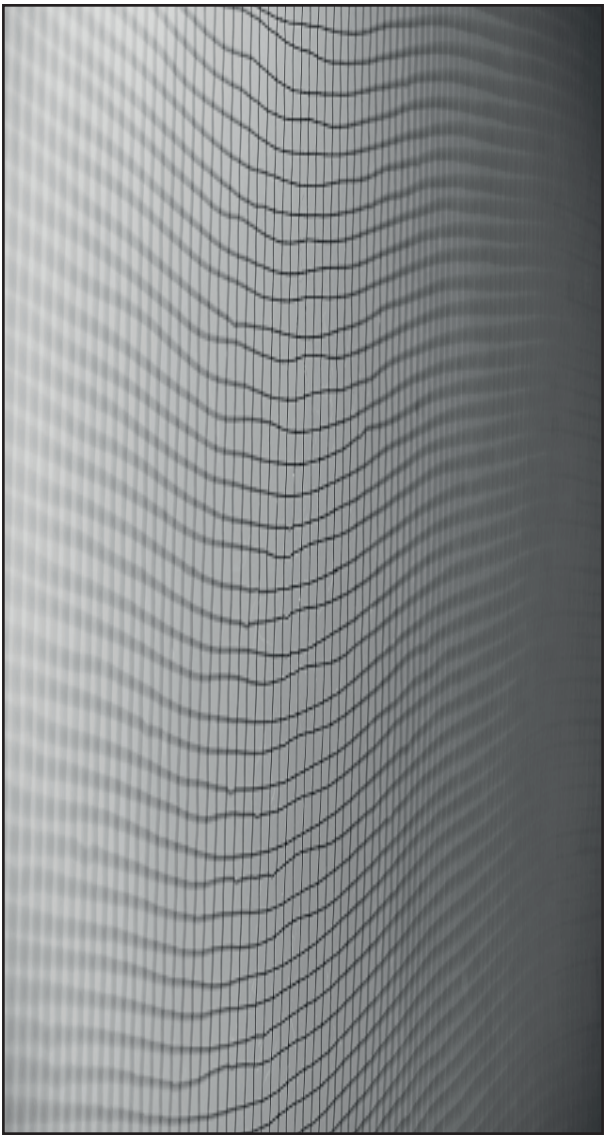
porque no es verdad, Guillermo, que al ver el cedazo
que divide la sala del corredor
vemos los dos un cedazo: yo creo ver
que vos ves una geometría regular
en el aire, un patrón que dice "aquí
no hay espacio sin medida" o, simplemente, en todo
hay medida, y esto lo creo porque la simetría,
a pesar de vos mismo, te persigue,
yo veo no sé exactamente qué, pero no, creo,
una geometría regular en el aire,
tampoco simplemente un límite que dice
"esto es la sala de una casa
y esto no, esto es otra cosa y no pertenece a la casa",
¿o sí?,
hace unos meses, te cuento, escribí que el cedazo
no impedía, comunicaba
a los gatos con otro mundo que no siendo de ellos
sí lo es, y mientras escribía pensaba en dos cosas:
en un haiku leído al azar sobre la nieve y el bosque
y las huellas de un gato que aparece, un instante,
en el camino que se pierde,
y en la foto tuya del cedazo que tengo aquí, a mano,
que se convierte ahí en un elemento tuyo y ya no más
de aquí, de tu mundo, de tu friso inmenso,
continuo, de cosas que están para siempre presentes
en el fin del mundo,
también están los gatos, claro, y esa expresión
de Bruno que apareció de pronto a tu mirada, nunca
a la mía, esa curiosidad tan nueva
cada vez que lo veo venir hacia el borde de algo
que no sos vos ni tu ojo ni la lente, otra cosa
que lo llama y lo seduce,
¿qué viste luego en mis pobres sillones deshebrados?,
¿qué otra herida encontró de pronto espejo en la tela
destruida?, donde yo vi roturas o quiebres, presiento,
vos viste patrones,
una continuación porque así tejés ese mundo tuyo
que no parece tener, paradoja, patrón alguno,
que solo se expande y se

expande por bosques, pantanos, abismos, pasillos,
baños, ciertas calles que yo no conozco, ciertos trenes
que nunca en mi vida veré, la tumba de Apollinaire,
un mar cubierto de un negro resplandor,
un pez, ¿es un pez, Guillermo?, que se hace fantasma
en regiones inhabitables,
pero te decía otra cosa: ese mundo tuyo, visto y escrito,
que fluye siempre de una cosa a otra
como una metamorfosis sin fin, una conversación sin
término entre las líneas del mundo y vos,
inaudible y siempre visible conversación en que se
invaden
mutuamente
patrones como esa llaga en el sillón
que redescubriste después en las telarañas que germinan
como del aire mismo al costado de la casa,
la dispersión de las hebras,
la pupila que tiembla en el centro de lo abierto,
temblor o vértigo que repite la hoja toda agujereada
que vimos de paso, rumbo a la hondonada,
y que puedo ver ahora convertida ya no en esa hoja
que la memoria podría inventarse
sino en la tuya y solo tuya, la que emerge de la oscuridad
para temblar sobre las cosas
toda llena de cicatrices, sí, de más y más cicatrices,
porque todo parece estar herido
aunque no sea de muerte, herido no de dolor o no solo
de dolor, ¿esa negrura que precede a la hoja
no te parece tintura?, esa opacidad no tiene por qué
ser solo abismo o solo ausencia:
es el origen de las marcas con que vas escribiendo,
obsesivo, los contornos de las cosas,
"todo está escrito", parecés contarme con estas fotos,
"todo está escrito en algún lugar del que solamente
lo saco, lo hago aparecer de pronto en una luz
que no es mía y lo dejo estar ahí",
así el cedazo y la telaraña, los ojos del gato
y la hoja perenne del monte,

y yo pienso, cuando me decís eso que jamás me has dicho,
¿no será este el nudo de todo, Guillermo,
el punto en el cual, por simple azar, emergemos vos y yo
en el cambio incesante del mundo?,
te lo digo porque no vemos la misma hoja
ni el mismo gato, la misma telaraña o el mismo cedazo,
no vemos el mismo paisaje
ni el tiempo nos tala con la misma fuerza, y aunque esto corre el riesgo de ser una obviedad cualquiera me gustaría
repetirlo, me gustaría aclararme a mí mismo ese punto,
es decir que ahí donde vos ponés la noche
yo intento hacer que germine el día, y lo que se levanta
no es lo oscuro y lo claro,
es algo más, algo que se parece a lo que resta de una criba,
aquellas fotos, este poema

Byron Salas

Fotografías: Guillermo Barquero





ARGOS