



BENEMÉRITA UNIVERSIDAD
AUTÓNOMA DE PUEBLA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
MAESTRÍA EN ESTÉTICA Y ARTE

POÉTICA DEL LABERINTO.
EL DEAMBULAR EN LA EXPERIENCIA ESTÉTICA

TESIS QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRO EN ESTÉTICA Y ARTE
PRESENTA

VÍCTOR ALEJANDRO RUIZ RAMÍREZ

DIRECTOR: DR. VÍCTOR GERARDO RIVAS LÓPEZ

MARZO 2014

Índice:

<i>Introducción: las formas y los planos de lo laberíntico</i>	3
Capítulo 1: <i>El laberinto-rizoma: los eslabones semióticos</i>	15
Capítulo 2: <i>Las trayectorias insospechadas en el laberinto-ciudad</i>	62
Las dos miradas del laberinto: el paisaje y el plano de la ciudad.....	64
El <i>flâneur</i> , entre el laberinto y la ciudad.....	65
El Ojo solar en el panóptico.....	80
Andares de la ciudad: el deambular y los pasajes.....	84
El <i>flâneur</i> como navegante de la red.....	99
Capítulo 3: <i>Deambulares del acontecimiento estético</i>	105
Los regímenes de la experiencia estética.....	118
Un arte del espectador.....	130
Devenir forma.....	137
Movimientos nómadas.....	141
Arte <i>performativo</i>	146
1. <i>La performatividad en el lenguaje</i>	146
2. <i>La performatividad en el cuerpo</i>	161
3. <i>Tiempo y performatividad</i>	163
4. <i>Horizontes de la performatividad</i>	164
5. <i>Continuidad de la imagen</i>	167
6. <i>Sentir la mirada</i>	168
<i>Conclusiones</i>	172
Referencias bibliográficas.....	176
Referencias de internet.....	180

Introducción: las formas y los planos de lo laberíntico

Preferimos los caminos tortuosos para llegar a la verdad.

Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo*

El mito griego del laberinto, rico en símbolos, nos invita a ver en el hilo de Ariadna –entre otros aspectos- una lucha contra el olvido -ya que sin ese hilo Teseo hubiera corrido el riesgo de no dar con el camino de regreso-, lo dinámico del orden –el hilo una vez desembrollado regresa a su forma de ovillo- y lo artificial de su condición –se omite el camino que conduce al centro y de ahí a la salida, por lo que debe ser reconstruido. A partir de lo dicho queda la imagen del orden como algo frágil que en cualquier momento se evanecerá porque *depende de un hilo*. Al respecto, para la antigua tradición griega el triunfo de Teseo simbolizaba el restablecimiento del orden: “de la misma manera que los griegos pusieron orden en el laberinto, pusieron orden también en las creencias religiosas de los pueblos que encontraban a su paso.”¹ Para la filosofía, la superación del laberinto ha sido un emblema donde se reafirma la razón como carácter distintivo del ser humano sobre la sensibilidad, el entendimiento sobre la pasión. Para Xirau:

La leyenda significa, principalmente, que los griegos quieren establecer un orden racional, una forma de vida que ya no dependa de los monstruos y de los sacrificios primitivos. Significa también, y en ello está una clara muestra de su espíritu ordenador y preciso, que, ante un fenómeno inexplicable, tratan de dar una explicación congruente capaz de ser entendida por todos los hombres.²

Ante lo inexplicable el laberinto ha sido un símbolo a imaginar no sólo por la desorientación y perplejidad causadas por él, sino porque en lo profundo se relaciona con todo aquello que aparece como extraño e incierto para dotarlo de sentido, *siendo la forma que posibilita la transición del caos al orden*. Pero lo dinámico del laberinto no es su orden mismo sino la reconstrucción de éste, ya que, siguiendo el mito, el hilo de Ariadna intenta

¹ R. Xirau, *Introducción a la historia de la filosofía*, p. 19.

² *Ídem*.

marcarlo por unos momentos, la imagen del plano dura unos instantes, la recombinación de los elementos es fugitiva, la imagen que lleva a Teseo a la feliz libertad.

Las manifestaciones del laberinto se habían clasificado sólo en dos conjuntos: los de un solo camino y los de vías alternas. Dicha distinción la consideró Ada Dewes para plantear una concepción del laberinto que tome en cuenta el devenir histórico de su ser y significación:

Históricamente ha habido dos tipos de laberintos tan profundamente distintos que conviene enfocar su sentido a partir de su *oposición*: aquellos que conducen, a través de un largo camino único, hacia el centro, aquellos otros, aparecidos milenios más tarde, que ofrecen *caminos optativos*, de los cuales muchos resultan ser callejones sin salida. A la manera de los mismos “jardines del error” existe, pues, una bifurcación para abordar lo que es y lo que significa el laberinto.³

Para cada caso, el laberintólogo italiano Paolo Santarcangeli ha propuesto los términos *univiarario*⁴ y *pluriviarario*⁵, explicando que:

(...) un laberinto puede presentar o no bifurcaciones; en otras palabras, puede estar hecho de manera que el recorrido sea solamente largo y complicado pero sin que quepa posibilidad de error en todo su desarrollo, o bien contar con un camino que imponga alternativas: en definitiva, puede tener una o varias vías.⁶

Umberto Eco en las “Apostillas” propone una nomenclatura distinta para los laberintos. Al de un solo camino, *univiarario* para Santarcangeli, Eco lo denomina *clásico* viendo en este el mito de Teseo y el Minotauro. Reconoce en el laberinto clásico tres características, a saber, la imposibilidad de perderse, el terror del encuentro con el Minotauro y la referencia a sí mismo⁷ que el hilo de Ariadna hace ver:

³ Ada Dewes, “De laberintos y lenguajes”, en *Acta poética*, 13. *Lenguajes no verbales*, p. 17.

⁴ Ilustración 1. “El laberinto circular de la catedral de Chartres en piedras azules y blancas, de más o menos 9 metros de diámetro, y un desarrollo total de 250 metros, aproximadamente.” P. Santarcangeli, *op. cit.*, p. 236.

⁵ Ilustración 2. Fariello, *La arquitectura de los jardines: de la antigüedad al siglo XX*.

⁶ *Ibid.*, p. 53.

⁷ Entendida como *performatividad*, la referencia a sí mismo conforma uno de los caracteres del laberinto-rizoma.

Ese laberinto [el de Teseo] no permite que nadie se pierda: entras y llegas al centro, y luego vuelves desde el centro a la salida. Por eso en el centro está el Minotauro (...) El terror, en todo caso, surge porque no se sabe dónde llegaremos ni qué hará el Minotauro. Pero si desenrollamos el laberinto clásico acabamos encontrando un hilo: el hilo de Ariadna. El laberinto clásico es el hilo de Ariadna de sí mismo.⁸

Al *pluriviarario* de Santarcangeli, Eco lo denomina *manierista*, el cual consiste en la prueba de ensayo y error producto de la bifurcación, característica que lo distingue del laberinto clásico:

Luego está el laberinto manierista: si lo desenrollamos, acabamos encontrando una especie de árbol, una estructura con raíces y muchos callejones sin salida. Hay una sola salida, pero podemos equivocarnos. Para no perdernos, necesitamos un hilo de Ariadna. Este laberinto es un modelo de *trial-and-error process*.⁹

En poesía, el antecedente más remoto del estudio sobre el laberinto se encuentra en las llamadas artes poéticas. La lengua española cuenta, entre otras, con la de Juan Díaz Rengifo, para quien el laberinto se define como una composición poética que ofrece diversas posibilidades de lectura al modo del laberinto manierista:

Llamáse también Labyrintho, cierto género de Coplas, ú de dicciones, que se pueden leer de muchas maneras, por cualquiera parte, que uno eche, siempre halla paso para la Copla, de pocas Coplas saca innumerables, todas con su sentencia, y consonancia perfecta. Hazence estos Labyrinthos, ú de letras solas medidas entre los versos, u de solo los versos.¹⁰

La condición para conformar varias lecturas radica en localizar algún sentido novedoso en las combinaciones de los versos. Ofrecer posibilidades de “recorrer” la obra de arte de diferentes maneras es un motivo constante de la estética contemporánea, cercano al concepto de poema-laberinto formulado por las prescriptivas de los siglos de oro. Las formas clásicas y manieristas del laberinto se articulan con base en la búsqueda de la salida,

⁸ U. Eco “Apostillas”, *El nombre de la rosa*, p. 763.

⁹ *Ibíd.*

¹⁰ J. Díaz Rengifo, *Arte poética española*, p. 182.

del centro, o más aún, del sentido; por ende, su organización tiene instrumentos racionales como el hilo de Ariadna que hace de método para “descifrar”¹¹ el laberinto; en otras palabras, rencontrar su sentido oculto, con lo cual el recorrido se realiza con el interés del orden.

Una tercera forma del laberinto aparece entre las clasificaciones más recientes; Umberto Eco habla de esa última forma retomándola de Deleuze y Guattari, e igual que ellos la denomina *rizoma*, cuyo rasgo distintivo se circunscribe a la calidad potencial de sus conexiones, que nunca terminan de estructurarse: “En el rizoma, cada calle puede conectarse con cualquier otra. No tiene centro, ni periferia, ni salida, porque es potencialmente infinito. El espacio de la conjetura es un espacio rizomático (...) es estructurable pero nunca está definitivamente estructurado.”¹² Entre las dos primeras formas del laberinto y esta última se observa una diferencia en torno al sentido, a saber, mientras que en el laberinto clásico y manierista se realiza una búsqueda del sentido, en el rizoma el sentido siempre se encuentra porque se extiende sin término ya que “cada punto puede conectarse con todos los restantes puntos y la sucesión de las conexiones no tiene término teórico, dado que ya no hay un exterior o un interior”¹³. Deleuze y Guattari hablan de la cultura contemporánea –vulgarmente llamada posmoderna– en términos de rizoma para explicar el cambio de sensibilidad, argumentando que en la imagen del sistema-raíz -el de la modernidad-, “Uno deviene dos: siempre que encontramos esta fórmula (...) estamos ante el pensamiento más clásico y más razonable, más caducado, más manoseado”¹⁴; mientras que el rizoma puede “[s]ustraer lo único de la multiplicidad a constituir.”¹⁵ En esta forma del laberinto el sentido no está latente sino que se halla en los pasos del sujeto que lo recorre, en otras palabras, el laberinto se crea por las andanzas de su paseante. Mientras que el laberinto clásico y manierista preexiste y persiste al recorrido que hace Teseo, el laberinto-rizoma sólo existe en el *presente* mismo del acto de caminar.

Entonces, el laberinto se da a la experiencia según dos orientaciones, a saber, la del interés o la del desinterés. Los conceptos de interés y desinterés se enmarcan en la *Crítica*

¹¹ Adelantándome, otra diferencia entre el recorrido interesado y el desinteresado en el laberinto consiste en que en el primero el laberinto se aprehende como una cifra mientras que en el segundo el laberinto ya no está cifrado.

¹² Umberto Eco, *op. cit.*, p. 764.

¹³ Umberto Eco, “Prólogo”, *El libro de los laberintos.*, p. 15.

¹⁴ G. Deleuze, F. Guattari, “Introducción: Rizoma”, *Mil mesetas*, p. 11.

¹⁵ *Ibíd.*, p. 12.

del juicio, obra de Immanuel Kant donde se entiende por interés “la satisfacción que unimos con la representación de la existencia de un objeto (...) [por lo tanto el interés] está (...) siempre en relación con la facultad de desear”.¹⁶ Siguiendo esta observación se podría inferir que el interés surge en el deseo de un objeto. El interés en el laberinto consiste en buscar la salida valiéndose de las astucias de la razón. Desde la perspectiva racionalista del laberinto, el deseo se ve figurado en el avance hacia la salida, dicho avance se vuelve una *búsqueda interesada* por el mapa donde se muestre el camino correcto. La búsqueda resulta interesada no sólo porque se anhela un objeto esperando llegar a él por medio de “la razón, que no cesará de soñar/con un plano del laberinto”¹⁷, sino, sobre todo, porque se intenta una determinación del sentido. En la búsqueda del plano acontece la errancia producida por la razón que transita del ensayo al error. La errancia resulta de no lograr reconstruir el plano; consecuentemente, la errancia significa el fracaso de la razón.

El laberinto, en su forma racional, se caracteriza por invitar a un recorrido –aunque inextricable- que ofrezca la posibilidad de salir; adentro el sujeto podría experimentar el caos según las dos primeras formas del laberinto, la circunvolución de la ruta o la bifurcación y cruce de los caminos, ambas conllevan la pérdida de orientación y de certeza. Una vez esclarecido el sentido de los pasillos, se configura cierta clave, es decir, un método que permita salir. El trazo de la cifra más que oculto está ausente¹⁸, por lo tanto se lo debe reconstruir: “El laberinto no escribe la huella del movimiento, no dibuja la línea que guía, sino la *omite*”¹⁹. Queda entonces volver a diseñar el orden, recrear el sentido, hacer un esfuerzo de interpretación para llenar el hueco -que son los pasillos- entre los muros o entre esas líneas que se hacen respetar, ya que “esta construcción significa a partir del vacío que encierra, vive a partir del hueco que enmarca, es el hilo invisible de Ariadna, el espacio dejado en blanco, la esencia de lo laberíntico”.²⁰ En virtud de dicha ausencia surge la posibilidad de que el ser se reconstituya y realice nuevamente “[e]l vacío, ¡esta materia de la posibilidad de ser!”²¹, reconstitución que no es más que la experiencia simbólica de lo laberíntico. El laberinto se va realizando en el sujeto que lo recorre. Aunque estático como

¹⁶ Immanuel Kant, *Crítica del juicio*, p. 102

¹⁷ J.L. Borges, *op. cit.*, p. 362.

¹⁸ La diferencia entre oculto y ausente la formulo entre el estar y no estar, y el aparecer y no aparecer; lo oculto está pero no aparece, lo ausente no está y por eso no aparece.

¹⁹ A. Dewes, *op. cit.*, p. 21.

²⁰ *Ibíd.*

²¹ G. Bachelard, *La poética del espacio*, p. 256.

objeto, en la experiencia el laberinto invita al movimiento por ser impronta de una tensión, se vuelve espacio de la recreación del dinamismo.

Por el contrario, el desinterés surge cuando ya no se busca la salida. La vivencia nos da el laberinto; que en ella aparezcan los objetos de ahí proviene el desinterés. Desde esta perspectiva se podría decir que el desinterés ha motivado “el placer del extravío”, pero desde una postura crítica, si bien se reconoce el surgimiento del placer, no habría extravío sino acierto. Debido a que la expresión “extravío” al significar “hallarse fuera del camino” conlleva aún el sentido de la búsqueda de la salida, no se puede tratar en términos estéticos el *placer del extravío* porque el placer no es del perderse sino el de mantenerse en el proceso encontrado, a saber, el *deambular*. Tomo la palabra “deambular” y no la de “errancia” puesto que este placer no concierne a error alguno; aunque podría emplear el término “errática” para especificar el tipo de experiencia a la que hago referencia, prefiero evitar hasta donde me sea posible los equívocos para no comenzar escribiendo una tesis del laberinto de forma laberíntica. Otro motivo para referir con el verbo “deambular” la vivencia desinteresada del laberinto se debe al sentido figurado de *la andanza y el camino*, dando cuenta de tal modo la forma espacial de esta imagen.

El sujeto que deambula se mueve por su *sentimiento*, de manera que su andar se realiza sin representar objeto alguno, por lo que no hay búsqueda sino encuentro. Volviendo a Kant, el sentimiento se refiere “a lo que tiene siempre que permanecer subjetivo y no puede de ninguna manera constituir una representación de un objeto.”²² Sin referencia al objeto no hay conocimiento sino sentimiento, entonces, *deambular en el laberinto es una experiencia estética*. Por estética se entiende en la filosofía de Kant la referencia “mediante la imaginación (unida quizá con el entendimiento), al sujeto y al sentimiento de placer o de dolor del mismo.”²³ Desde este marco teórico, el deambular se entiende como el modo en que un objeto llamado laberinto se integra a la experiencia de un sujeto mediante la imaginación.²⁴ El deambular se propicia en el desinterés haciendo que el laberinto aparezca con la imagen de una estela de pasos deambulatorios, cuyos recovecos indican las formas del encuentro. Cuando se deambula no se busca el camino del laberinto porque este ya está

²² I. Kant, *Op. cit.*, p. 105.

²³ *Ídem*, p. 101.

²⁴ Bajo estas limitantes teóricas no habría oposición entre sujeto y objeto ya que ambos se integran en la experiencia.

en cada paso, es decir, “se hace camino al andar”²⁵, entonces, en el deambular como forma de la experiencia no hay más que el pasaje de un encuentro a otro.

Todavía en la postura racionalista, Santarcangeli expresa que “el camino ha de ser largo siempre, al menos mientras el ideal de un atajo despejado y recto siga siendo, por desgracia, un sueño irrealizable, una esperanza vana.”²⁶ Por consecuencia el atajo resulta irreal desde la concepción racional pero situado en la estética, el atajo aparece como la posibilidad misma del camino, sin embargo, no se da como el camino directo y menos como la salida de la vía para llegar pronto a la meta sino como la forma del encuentro constante con el acontecimiento; aquí atajar significa estar en la inmediatez del aparecer de lo real, teniendo su correspondencia en el “[d]eambular como la incesante recreación del acontecimiento”²⁷, entendiéndolo por acontecer el “régimen propio del estremecimiento estético”²⁸. Entonces, *deambular implica el acto estético* del sujeto que deambula o *flâneur*²⁹, quien se mantiene dentro del proceso de dar sentido al aparecer de las cosas movido por la recreación a cada paso del acontecimiento y sobre todo porque su mirada peregrina va estetizando lo mirado, y aquí surge el atajo como característica del laberinto que reviste la significación con el *valor*³⁰ de pasaje.

Si en el deambular todo aparecer se da como encuentro, ocurre como en la *ensoñación* donde “todo es acogida” y “el *no* carece de función”³¹. En el deambular, como en la ensoñación, no hay búsqueda porque el encuentro no está negado, todo es acogida al hallarse el camino en cada paso; cuando se deambula acontece la ensoñación, en otras palabras, el laberinto se ofrece como el espacio del sueño diurno. Por este motivo el *anima* del soñador se configura dentro de “[u]n laberinto de paredes blandas entre las cuales anda,

²⁵ Antonio Machado, “Proverbios y cantares”, *Soledades*, p. 113.

²⁶ P. Santarcangeli, *Op. cit.*, p. 337.

²⁷ R. Mier, “Los Pasajes y el sentido de la historia. Forma, figuración y sentido de la errancia”, en *Tópicos del Seminario*, 17. Pasajes, p. 102.

²⁸ *Ibid.*, p. 91.

²⁹ Esta noción será tratada a detalle en el segundo capítulo.

³⁰ La presente investigación también se propone una axiología al estudiar los modos de relación entre los elementos del sistema que es el laberinto-rizoma. La noción de valor con la que circunscribo la axiología del laberinto proviene de la lingüística estructural; por supuesto, la fuente se halla en el *Curso de lingüística general* de Ferdinand de Saussure. El maestro ginebrino define valor como un “*sistema de equivalencia entre cosas de órdenes diferentes*”, p. 100. Gracias a la equivalencia el valor se hace solidario e interdependiente, porque “cada término tiene un valor por su oposición con todos los otros términos”, p. 108.

³¹ G. Bachelard, *Poética de la ensoñación*, p. 253.

se desliza el soñador. Y de un sueño al otro, un laberinto cambia.”³² Nadie imagina el mismo laberinto pero todos deseamos que sus muros se abran a nuestro paso, y esos son los laberintos de la imaginación, aquellos a los que se les transforman sus barreras.

En este punto puedo parangonar la diferencia kantiana entre interés y desinterés con la distinción observada por Gaston Bachelard entre *animus* y *anima*. Para el filósofo francés el alma o la psique –la consciencia en términos fenomenológicos- se divide en dos estados: *animus*, estado masculino y *anima*, estado femenino. La ensoñación es una manifestación del *anima*. Si “[a]mar las cosas por su uso implica masculinidad” (interés) entonces cuando se las ama no por su uso sino por sí mismas (desinterés) esto implica femineidad: “Pero amarlas íntimamente, por sí mismas, con las lentitudes de lo femenino nos lleva al laberinto de la naturaleza íntima de las cosas.”³³ La intimidad, la reflexión, toda forma de apertura desde el interior implican al laberinto.

Con la noción de *animus* se da cuenta de cualidades creativas figuradas con la masculinidad, el uso, la superficialidad, la preocupación, el proyecto, la poca recepción, la actividad; mientras que con *anima* hay una referencia a cualidades creativas figuradas como femineidad, intimidad, profundidad, despreocupación, paz, *desinterés*, acogida, reposo.

Sin embargo, la distinción entre *anima* y *animus* tiene la función de reconocer la androginidad del actor creativo, porque el propósito de la poética de la ensoñación radica en estudiar “la dualidad *Animus* y *Anima* como valor de ensoñación poética, como principio de ensoñación idealizante.”³⁴ Entonces, *anima* y *animus* no se excluyen por ser diferentes, es más, en su diferencia nace la posibilidad de la realidad tangible de la obra artística. Entre *anima* y *animus* se da un intercambio generando el valor del desinterés. Párrafos arriba di cuenta de la noción kantiana de desinterés entendida como la forma de la experiencia estética; sin embargo, en el desinterés no se excluye el objeto porque en la experiencia se integra en el sujeto el objeto mismo pero de modo imaginativo porque el sujeto no se ve obligado a emitir un juicio que dé cuenta del objeto sino que podría bastar con sólo vivirlo; en todo caso, si el sujeto quisiera dar un juicio, en el objeto se encuentra una posibilidad de

³² *Ídem*, p. 172.

³³ *Ídem*, p. 53.

³⁴ *Ídem*, p. 131.

expresar algo de sí mismo.³⁵ Haciendo una lectura esquemática de Kant, los juicios sobre el objeto son *determinantes* y los juicios del sujeto son *reflexivos*, luego, el interés al ser objetivo está determinado mientras que el desinterés al ser subjetivo es reflexivo.³⁶

Podría decir que con *anima* y *animus* se abordan dos estados del proceso creativo que constituyen al ser: la determinación y la reflexión; por consiguiente la dimensión creativa de la imaginación implica androginia. La ensoñación, al nacer en *anima*, se vuelve la posibilidad para que *animus* realice el acto creativo de la imaginación, en otras palabras, “[l]a ensoñación da lugar a una estética de psicología. La ensoñación es, pues, una obra de psicología creante.”³⁷ Cuando Bachelard habla de lo poético está haciendo referencia a la conciencia creante, pero esta forma de la conciencia no es privativa del poeta ni tampoco de otros artistas sino que se amplía a todo ser humano. Si Bachelard centra su reflexión en la poesía se debe en principio a que ciertos poetas recuperan en su obra la experiencia de la ensoñación, y luego a que en la actividad poética la imaginación es dinamismo a diferencia de las imágenes pictóricas o musicales que mueven al soñador; en la poesía el soñador es el que mueve las imágenes poéticas, por ende “[d]os tipos de ensoñaciones son posibles, según nos dejemos llevar por la secuencia feliz de las imágenes, o vivamos en el centro de una imagen sintiéndola irradiar.”³⁸ Trato de estudiar en este ensayo una forma de la conciencia imaginante, a saber, la poética mediante el fenómeno de la ensoñación, sin embargo, este fenómeno posee un carácter muy dinámico y dada su rápida fluctuación difícilmente la recupera el común de la gente, aunque en la obra del poeta en particular y de otros artistas en general, el acontecimiento de la ensoñación reaparece.

La fluctuación de la conciencia que se emparenta con el dinamismo de la ensoñación también se relaciona con los movimientos del deambular, entonces, la conciencia imaginante al ser desinteresada, al darse como ensoñación, al trazar un recorrido deambulatorio, adquiere la forma del laberinto, en otras palabras, *la experiencia estética del laberinto conforma el acto creativo*.

³⁵ Por ejemplo, cuando uno dice: “Me gusta el café”, no se declara nada del café sino del sujeto, a saber, que le gusta el café. Por el desinterés el juicio estético que atañe a la sensibilidad en general, resulta muy propicio para hablar del arte.

³⁶ Si el juicio es reflexivo es porque muestra, por un lado, sus propias condiciones de posibilidad y, por otro, el juicio es en sí un acontecimiento que no necesita corroborar la realidad de lo enunciado.

³⁷ Bachelard, *op.cit.*, p. 126.

³⁸ *Ídem*, p. 231.

Con la aparición del rizoma, las dos formas precedentes de laberinto se han transformado porque el interés de buscar la salida se ha desplazado por el gusto del deambular, de tal modo que el laberinto *univiarario* deviene espiral eterna y el laberinto *plurivirario* se convierte en un espacio de encrucijadas sin fin. Considerando la multiplicidad como lo fundamental en la producción cultural de nuestro tiempo, este rasgo primario me permite estudiar el lazo entre laberinto y arte, abordando el problema del sentido como lo hace Merleau-Ponty en “El lenguaje indirecto y las voces del silencio” para ponerlo en relación con el rizoma, ya que no resulta distinto del que Deleuze y Guattari dan cuenta cuando afirman que “[e]n un rizoma no hay puntos o posiciones, como ocurre en una estructura, un árbol, una raíz. En un rizoma sólo hay líneas”³⁹, así como en la percepción no hay cosas o individuos sino relación, y en el lenguaje el sentido no está *en* los signos sino *entre* los mismos, es de decir, el lenguaje es articulación y no designación.

El propósito general de la investigación descansa en la explicación de cómo se ha experimentado lo laberíntico; busco describir el modo de aparecer de la imagen-laberinto en tanto reúna tres imágenes, a saber, la espiral, la bifurcación y el nudo. En la espiral el sentido pasa de lo externo a lo interno, se trata de una imagen de lo envolvente. La bifurcación presenta un punto de inflexión donde el avance del sentido no se interrumpe sino que surge la posibilidad de la elección, con lo cual cabe la probabilidad del orden o del caos. El nudo, tal vez derivación progresiva de la bifurcación, se entiende como entrecruce y transforma lo único en múltiple sin “perder el hilo”.

Con tales fines desarrollo un estudio sobre las teorías de lo laberíntico. De tal modo que en el primer capítulo avanzo hacia la definición del laberinto-rizoma con base en los estudios de Gilles Deleuze y Felix Guattari, que confronto con la noción ya circunscrita por los especialistas en laberintos. La metáfora viene a cuenta por expresar la ambigüedad constitutiva de todo lo laberíntico. Muestro, además, que la noción de laberinto-rizoma posee la capacidad operativa para aproximarnos a la concepción no sólo del arte sino de otras formas de sensibilidad con el afán de hacer notar aspectos que de otra manera pasarían desapercibidos.

Para el segundo capítulo me aboco al estudio del *flâneur* porque en su paseo desinteresado la ciudad deviene laberinto imaginario y porque me lleva a la problemática

³⁹ *Ibíd.*

del pasaje como espacio excluyente de todo binarismo categorial para apuntar así a la noción de rizoma que aborda la recreación en la experiencia al recorrer y recomponer los pasillos⁴⁰. En las tres formas laberínticas interviene una fenomenología de la imagen en el modo de mirar el laberinto, con lo cual se detentan dos puntos de vista, a saber, uno horizontal y otro vertical. El primero se halla inmerso en la vivencia mientras que el segundo se desprende de ella y emerge en un punto desde donde se observa cierta totalidad. Uno más cercano a la dimensión sensible resulta de interés para la estética, otro más próximo a la inteligencia se presta a elucubraciones racionalistas. En ambos se articula la vivencia. La ciudad servirá como ejemplo para entender los efectos de las dos perspectivas, dando paso a una reflexión sobre los nuevos medios.

En el tercer capítulo recorro a la noción de hecho estético en Jorge Luis Borges que deriva de la aprehensión de los actos poéticos y se refiere a la dimensión sensible de la existencia. Sobre ésta se efectúan cambios donde la tecnología tiene injerencia; al respecto, el análisis de ciertos pasajes de la obra de Walter Benjamin podrían mostrar las formas en que la percepción se transforma al producir aparatos que construyen tiempos y espacios con regímenes distintos a los anteriores. Los cambios en la sensibilidad han conformado una estética múltiple y abierta la cual cuenta con articulaciones propias del sentido laberíntico; la apertura se da hacia el espectador quien participa en la constitución de la obra desde el momento en que la contempla como lo muestra *Galería de grabados* de Escher, cambiando la aprehensión y concepción estética. El arte contemporáneo manifiesta esta transformación. El estudio de los rasgos laberíntico-rizomáticos de *Metamorfosis III*, grabado en madera de M.C. Escher y *Kinetic sculpture* BMW de Joachim Sauter, muestra el devenir de las formas a partir de la desterritorialización de las imágenes; luego se encuentra la constitución de la obra de arte como acontecimiento en *Semillas de girasol* de Ai Weiwei, *Índice de pulsaciones* de Rafael Lozano-Hemmer y *La artista está presente* de Marina Abramović; obras donde acontece no sólo la evanescencia del objeto artístico sino el trastocamiento de las instancias de producción y recepción de la obra propiciando que la misma se dé sólo en los marcos de la vivencia, en otras palabras, con tales ejemplos mostraré que en el arte contemporáneo, al revalorar el acontecimiento, la obra se vuelve la

⁴⁰ Se verá que a través del paso del caminante se espacializa el entorno haciendo de la ciudad un laberinto, esta transformación se realiza por mor de que el laberinto no es estructurado sino estructurante. El *flâneur* no se localiza en ningún punto fijo porque está creando el espacio.

experiencia estética. Pretendo concluir mostrando la luz que puede producirse en torno a la comprensión de la imaginación estudiando la experiencia estética del laberinto como deambular a partir de las figuras del *flâneur* y la ciudad, así como de la noción de rizoma.

Capítulo 1: *El laberinto-rizoma: los eslabones semióticos*

Un rizoma no cesaría de conectar eslabones semióticos...

Deleuze-Guattari⁴¹

De quien anda sus propios pasos sin dirección preestablecida y sin pretender dar con la salida, sólo con el propósito deambulatorio de hallarse en el constante pasaje del vaivén, sintiendo cómo sus pasos de caminante devienen, por gracia del vericuerdo, pasos de danzante; de ese sujeto bien cabe decir que busca en lo efímero lo infinito porque desea mantenerse en el movimiento de su paso. Del encuentro con la fugacidad y lo pasajero surge, entonces, el deambular como un sentimiento de placer, esencia del laberinto del todo estética porque *el traslado se desenvuelve en la finalidad sin fin* (Kant), es decir, no hay objetivo en el traslado que le dé fin, sólo se dan las posibilidades de movimiento. Si el laberinto esencialmente se da a la vivencia como objeto estético, entonces el *desinterés* del recorrido se da como su modo primordial de aparecer en el mundo. Lo cual significa que no es menester *darme cuenta* que me hallo en un laberinto para recorrerlo y menos aún *conocer* la manera de encontrar la salida; no obstante, el laberinto por ser objeto de la consciencia permite no sólo que lo reconozcamos sino que salgamos de él. Si se piensa que en un primer momento el laberinto acontece inconscientemente en la experiencia haciéndose paulatinamente, mediante el reconocimiento de ciertos rasgos distintivos, objeto de la consciencia, entonces se incurre en un error. Ocurre más bien que la consciencia se halla modulada según su intencionalidad. Cuando la intencionalidad

(...) constituye la unidad natural y antepredicativa del mundo y de nuestra vida, la que se manifiesta en nuestros deseos, nuestras evaluaciones, nuestro paisaje, de una manera más clara que en el conocimiento objetivo, y la que proporciona el texto del cual nuestros conocimientos quieren ser la traducción en un lenguaje exacto [,] (...) ⁴²

⁴¹ Gilles Deleuze y Felix Guattari, "Rizoma: introducción" *Mil mesetas*, p. 13.

⁴² Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, p. 17.

se habla de una “intencionalidad operante”; en cambio, si la intencionalidad constituye “nuestros juicios y tomas voluntarias de posición”⁴³, se trata de una “intencionalidad de acto”. Por lo tanto, puedo deambular en un laberinto sin conocerlo previamente y esta acción será consciente porque gracias a la *intencionalidad operante* “la unidad del mundo, antes de ser planteada por el conocimiento y en un acto de identificación expresa, se vive como estando ya hecha, como estando ya ahí.”⁴⁴ Si el laberinto ya está hecho, su unidad consecuente me permitirá acceder a él como objeto vivido e integrarlo a la experiencia durante el deambular. Luego, se puede recorrer un laberinto sin percatarse de ello hasta que ciertos rasgos lo vayan paulatinamente distinguiendo, como ocurre en una parábola de Borges donde

(...) un paraíso o jardín cuyos espejos de metal y cuyos intrincados cercos de enebro prefiguraban ya el laberinto. Alegrementemente se perdieron en él, al principio como si condescendieran a un juego y después no sin inquietud, porque sus rectas avenidas adolecían de una curvatura muy suave pero continua y secretamente eran círculos. Hacia la media noche, la observación de los planetas y el oportuno sacrificio de una tortuga les permitieron desligarse de esa región que parecía hechizada, pero no del sentimiento de estar perdidos, que los acompañó hasta el fin.⁴⁵

Aunque al inicio los personajes de los que habla Borges se entregaron con alegría al extravío, la prolongación del camino hizo nacer su angustia. Si bien lograron salir del laberinto, no se despojaron “del sentimiento de estar perdidos”. Este pasaje del cuento muestra la tensión entre *animus* y *anima*; por *anima* se entra felizmente al laberinto, pero por *animus* se lleva a cabo la búsqueda, a veces angustiante, de la salida. Mientras no se desee la salida del laberinto la alegría de perderse en él no genera angustia alguna, pues ésta adviene en el momento en que se pretende ponerle fin a los senderos que no dejan de prodigarse. Así, la actitud estética, esto es el desinterés, hace del laberinto una “imagen feliz”, porque se desea estar en ella, contener su presente; mientras que una actitud no-estética hace del laberinto un lugar angustiante, opresivo, ya que se anhela una salida

⁴³ *Ídem.*

⁴⁴ *Ídem.*

⁴⁵ Jorge Luis Borges, “Parábola del palacio”, *El hacedor. Obras completas II*, p. 214.

inmediata. En el deambular el laberinto se vive como presente, por eso “la ensoñación que vive el presente de las imágenes felices”⁴⁶ nace de aquella “curvatura muy suave pero continua” que deviene círculos, símbolo de la infinitud; no obstante, la misma curvatura que mantenía la ensoñación del camino hizo despertar la inquietud de los caminantes. El laberinto reúne las contradicciones porque en ellas encuentra la tensión, el movimiento, el dinamismo al que invita su recorrido.

Cuando el sujeto se entrega al laberinto para dejarse envolver por los vericuetos y prodigalidad de las rutas, entonces el laberinto encanta la mirada. En este caso el sujeto ha sido captado. Pero si el sujeto admira el ingenio puesto en el laberinto, termina por mirar un aspecto del mismo. En ambas situaciones, la actitud no se vuelve estética por la ausencia del desinterés. En el encantamiento el objeto busca poseer la mirada del sujeto; por el contrario, en la admiración, la mirada del sujeto busca reconocer aspectos del objeto. En los dos:

Yo abandono todo cuidado
ante el prodigio de los senderos de la luz y de la sombra⁴⁷

Pero en el deambular, el laberinto y el sujeto se integran en un mismo devenir, porque el laberinto sólo tiene sentido cuando el sujeto lo recorre.

El propósito de este primer capítulo radica en describir la vivencia del laberinto. El sentimiento del encierro conlleva la búsqueda de la salida, el pretendido fin; aunque no se necesita de competencias para recorrer un laberinto, sí se requiere de un saber para no quedarse atrapado. Cabe señalar que si el laberinto funciona como lugar de encierro, entonces se lo utiliza instrumentalmente al pretender un fin mediante su diseño. Se supone comúnmente que la salida del laberinto va aunada al conocimiento del mismo, como si se buscara pasar del interior al exterior mediante cierto saber adquirido. Aunque se conozca el laberinto, eso no asegura que no se pueda quedar encerrado en él. En el mito, el hilo de Ariadna hace aparecer el buen camino mientras que las alas sacan a Dédalo del entramado. Ambos son dos modos de fugarse que indican, respectivamente, dos maneras de definir al laberinto como objeto de conocimiento condicionado por el hallazgo de la salida; no

⁴⁶ Gaston Bachelard, *Poética de la ensoñación*, p. 100.

⁴⁷ Alain Petterson, *Estancias del tiempo*, p. 27.

obstante, la vivencia del laberinto no se subordina a su solución pero tampoco al sentimiento de extravío. Se pensará que la desorientación, como indicio de hallarse en un laberinto, hace que surja la consciencia del mismo dando paso a su vivencia. Esto no resulta así.

La vivencia del laberinto no tiene por condición de posibilidad la pérdida de orientación porque la consciencia no es el conocimiento de algo; en otras palabras, puedo recorrer el laberinto sin saber que estoy en él y con el sentimiento de pérdida de la orientación no necesariamente viene la imagen del laberinto. Mientras que no necesito una imagen del laberinto para vivir un *recorrido laberíntico*, tampoco la imagen del laberinto conlleva en sí la vivencia laberíntica. Entonces, en el laberinto se distinguen el concepto, la imagen y la vivencia. El concepto del laberinto implica siempre los modos de solucionar el enredo, la trampa, la desorientación. La imagen da una perspectiva general del laberinto muestra su cartografía sin fijar un punto de orientación y menos aún el camino que lleva a la salida; en cambio, si de la imagen se hace un mapa con marcas que ubiquen la mirada, entonces se conceptualiza el laberinto porque se lo hace objeto de conocimiento. Ahora, la vivencia del laberinto, al no subordinarse al conocimiento del mismo y al no emerger necesariamente de su imagen, invita a preguntarse cómo se lleva a cabo. En principio, la vivencia del laberinto se da como posibilidad del recorrido, pues aunque no todo recorrido sea laberíntico sí todo recorrido podrá devenir laberinto. El modo de existencia del recorrido es potencialmente laberíntico. *La característica de lo laberíntico en tanto vivencia se halla en la multiplicidad de recorridos posibles y no en la pérdida de orientación*, sentimiento aunado al conocimiento del laberinto y no a la consciencia del mismo, porque la solución del laberinto impone un modo de recorrido que puede volver a llevarse a cabo, se desarrolla un método con el cual racionalizar la ruta y reducir la multiplicidad de posibilidad de recorridos a uno solo, con lo cual se condiciona la acción (*performance*) al conocimiento (*competance*). *La vivencia del laberinto se da en el aparecer del deambular*, práctica donde se hacen posibles múltiples rutas, por lo tanto, la experiencia de lo laberíntico se da como una acción sin supeditarse a conocimiento previo alguno, aunque posteriormente se pueda derivar un saber-hacer del recorrido laberíntico. La acción del deambular implica, más que la sola mirada, el cuerpo propio. En todo caso, el poder-moverse del cuerpo es la primera condición de posibilidad del deambular; la segunda está en la ambigüedad del cuerpo de

donde se desprende la multiplicidad de recorridos. El *deambular* se define, por lo tanto, como *la libertad del cuerpo al caminar*. En conclusión, el laberinto se vive al deambular y el ámbito donde el deambular se realiza está en el mundo. Como toda acción, el deambular incide en el mundo transformándolo mediante la imaginación, lo que significa que el deambular *hace* que el mundo se imagine como un laberinto. En esta imaginación no se hace del mundo un objeto de conocimiento mediante la imagen del laberinto porque la relación que se establece entre la consciencia y el mundo resulta indeterminada ya que no se pone el laberinto como una figura que condicione al mundo, que traspase cierta estructura permitiendo acceder a la experiencia o que traduzca al mundo a partir de la vivencia del laberinto. Por el contrario, al deambular, el mundo se da a la consciencia de modo espontáneo como laberinto; a causa de la espontaneidad el laberinto no actúa como una figura que determine la experiencia y menos todavía, que sea el medio de acceso al mundo porque la consciencia ya está en el mundo, más bien se trata de un modo de existencia posible por el deambular, consecuentemente, el laberinto es una forma de *ser-del-mundo* (*être au monde*, Merleau-Ponty). En otras palabras, la consciencia accede al mundo por el cuerpo que le da existencia en el mismo, y está de cierto modo; uno de estos modos se configura con el laberinto cuando el cuerpo deambula en el mundo. *El laberinto aparece como la forma de la relación (modo) de la consciencia en el mundo durante el deambular del cuerpo*. La consciencia sólo puede deambular si el cuerpo, de alguna manera, ya lo está haciendo.

La consciencia sólo puede realizarse percibiendo e imaginando y a su vez, la intencionalidad sólo se lleva a cabo siendo operativa y actuante (Husserl). La doble distinción viene a cuenta porque el laberinto *durante*⁴⁸ el deambular, aunque surge en el cuerpo, no es un objeto de la percepción sino de la imaginación; entonces, estoy hablando de un laberinto imaginario porque nunca se lo ve y si está en el cuerpo es como *emoción* (Sartre). Y aquí podría entrar la angustia provocada por la desesperación de no hallar salida, una forma del dolor; por otro lado, una ensoñación del camino que se prolonga cuando se sueña caminar resulta placentera. Se vuelve a la definición del juicio estético de Kant donde se puede entender la experiencia estética como referencia al sentimiento del placer o dolor del sujeto. No obstante, la propuesta de Merleau-Ponty nos ha enseñado que si el juicio

⁴⁸ Mostraré que se vive una temporalidad y espacialidad en el laberinto.

define conceptualmente la experiencia, ésta no necesita del concepto para integrarse a la consciencia. Entonces, la experiencia estética no es el juicio estético aunque este lo defina. La experiencia se da como estética espontáneamente, sin afán alguno, en la vivencia emotiva -en todo momento intencional- del mundo.

Encontrarse en el mundo orientándose emotivamente sin buscar comprender los fenómenos, sólo viviéndolos, eso describe en principio la experiencia estética. Entonces, la experiencia estética no se confunde con el juicio que la recupera, aunque recree la experiencia mediante su expresión porque en tal caso la experiencia se ha significado. Mediante el juicio el sentido de la vivencia se va articulando en la significación. Cuando digo que la experiencia se recrea no es porque tenga una vida previa a la aparición del fenómeno sino porque el juicio expresa la experiencia como un fenómeno que puede ser vivido por *otro* sujeto, en *otro* tiempo y en *otro* espacio. Recrear es dar sentido a la vivencia de otro.

Si al deambular el cuerpo se desplaza en trayectos insospechados que hacen del mundo un laberinto, no se debe a que se perciban objetos como los caminos de un laberinto porque, en tal caso, el laberinto no se realiza en el mundo sino que el mundo se irrealiza en el laberinto sin dejar de ser mundo a la vez que el cuerpo se irrealiza en trayectos insospechados, sin dejar de *ser-del-mundo*. Por todo esto, el deambular es la acción que conlleva la vivencia del laberinto imaginario. A diferencia de un laberinto percibido que resulta “actual”, el laberinto imaginario “virtualiza” el ser-del-mundo del propio cuerpo; a pesar de su condición irreal, el laberinto imaginario resulta definible.

Ya he anotado que Ada Dewes observa una bifurcación en el ser y en la significación del laberinto, donde se oponen los laberintos “que conducen, a través de un largo camino *único*, hacia el centro”, y aquellos “que ofrecen *caminos optativos*, de los cuales muchos resultan ser callejones sin salida.”⁴⁹ Además, el estudioso del laberinto Paolo Santarcangeli y su seguidor Umberto Eco coinciden en una tercera clase de laberinto, a saber, el rizoma. Para los eruditos italianos este tipo de laberinto consiste en conectar siempre los caminos; según Eco se trata de una “red infinita” a causa de la posibilidad de conexión entre cada uno de los puntos donde, a falta de la división exterior e interior, “la sucesión de las conexiones no tiene término teórico”; en tales condiciones “el rizoma puede extender al

⁴⁹ Ada Dewes, “De laberintos y lenguajes”, p. 17.

infinito”.⁵⁰ Entonces, los procesos donde el interior está en el exterior y viceversa, se vuelven potencialmente infinitos. Con tal clasificación se podría suponer que toda manifestación rizomática formaría parte –aunque sea de manera indirecta- del laberinto. Esta suposición vendría respaldada por la explicación que se da al pan-laberintismo. No obstante, desde la perspectiva del rizoma, se podría decir que el laberinto posee forma rizomática o, más aún, que en una de sus realizaciones el rizoma cobra forma laberíntica, y que las formas univariaria y plurivariaria del laberinto –retomando la jerga de Santarcangeli- no son sino esfuerzos por mantener al rizoma enraizado. Justamente por su condición rizomática el laberinto suele presentarse como afrenta del sentido en ciertas épocas de sesgo racionalista, ya que el rizoma desea desenraizar el pensamiento del binarismo estructural, de su dialéctica habitual; sin embargo, el replanteamiento rizomático no se cumple cuando se domestica su multiplicidad mediante la moralización de las rutas, es decir, el buen camino contra el mal camino.

Con la raíz se tiene una figura del binarismo categorial porque “[l]a lógica binaria es la realidad espiritual del árbol-raíz.”⁵¹ En el devenir uno-dos se halla el carácter del “pensamiento más clásico y más razonable, más caducado, más manoseado.”⁵² La unidad en este sistema funge como punto absoluto: punto de partida, de cohesión, de encuentro y hasta de apertura como inflexión donde el sistema mismo se podría disgregar o reorganizar. A causa de su principio unitario “este pensamiento jamás ha entendido la multiplicidad: para llegar a dos, según un método espiritual, necesita presuponer una fuerte unidad principal.”⁵³ En el laberinto de caminos múltiples la entrada-salida figura como el pivotante, le da unidad al sentido de los pasillos. Resulta en una “pseudomultiplicidad arborescente”.

Así como el laberinto plurivariario es una pseudomultiplicidad, el laberinto univariario sería un pseudo laberinto; según Santarcangeli, “no cabe considerar laberinto en sentido estricto un recorrido que solamente es largo, que no plantea dudas ni impone alternativas, en la medida en que es suficiente seguirlo para llegar a la meta o a la salida”.⁵⁴ Al respecto, Dewes considera que el laberinto univariario, en cierto aspecto, presenta la posibilidad del

⁵⁰ Umberto Eco, “Prólogo”, p. 15.

⁵¹ G. Deleuze-F. Guattari, *op. cit.*, p. 10.

⁵² *Ibid.*, p. 11.

⁵³ *Ídem.*

⁵⁴ Paolo Santarcangeli, *El libro de los laberintos*, p. 53.

error y, por lo tanto, se le podría considerar un laberinto en sentido tradicional. Tal error se produce cuando se posiciona al destinatario en la parte superior del laberinto, por encima de su techo imaginario; en otras palabras, la tribulación del recorrido surge cuando la mirada se posa encima del laberinto ubicándose verticalmente respecto a este. El error se habilita por la ilusoria captación de la simultaneidad. Como “figura compleja de cimientos” el laberinto evoca una imagen vista desde arriba, por consecuencia obvia, el laberinto se posiciona abajo. En efecto, el laberinto induce “la posición de sus observadores, sin que estos perciban que el *objeto* los localiza en el lugar desde donde lo contemplan. El laberinto ubica al sujeto construyendo un eje vertical, y lo ubica arriba.”⁵⁵ En el recorrido vertical el laberinto univariario capta la mirada del destinatario *haciendo* que no distinga la orientación de los pasillos, cuándo se avanza hacia el centro y cuándo hacia la salida. Podríamos decir, por una parte, que desde arriba se miran los corredores del laberinto simultáneamente; por otra, que el laberinto manipula el recorrido porque lleva al sujeto a la desorientación. Además, Dewes observa que “si bien el trayecto del camino es unívoco para aquel que lo *toma*, quien *mira* se pierde porque ve todo *al* mismo tiempo: comienzo y final, va y viene, centro y margen. Es como si le costase al hombre asumir el papel de destinador.”⁵⁶ De modo tal, el destinatario se topa con la dificultad de mirarlo todo a la vez porque, desde arriba, el laberinto mirado hace transitar al destinatario al lugar del destinador, quien tiene la ventaja y desventaja a la vez de poseer en un momento la construcción en su conjunto mediante una imagen que en el destinatario se va configurando paulatinamente. A este tipo de destinatario que mira desde arriba lo llamo *observador* para distinguirlo del destinatario que mira desde el frente, el cual lo denomino *performador*.

Si los laberintos se abren en el eje vertical, en cambio “son *cerrados* en el eje horizontal por muros -capas de muros- excepto una única entrada.”⁵⁷ En un movimiento de inversión, verticalmente los muros se miran como líneas pero desde el eje horizontal las líneas devienen muros, como explica Dewes. Desde arriba, el sentido del laberinto se articula como lenguaje visual al captar *simultáneamente* lo percibido: “La vista no entra por la puerta.”⁵⁸ El espacio se apropia de la significación del laberinto “en la medida misma en

⁵⁵ A. Dewes, *op. cit.*, p. 16.

⁵⁶ *Ibíd.*, p. 18.

⁵⁷ *Ibíd.*, p. 16.

⁵⁸ *Ibíd.*, p. 18.

que los lenguajes visuales suspenden el tiempo”⁵⁹; principalmente la aprehensión del laberinto se da como simultaneidad y posteriormente se busca la *sucesividad*⁶⁰ del recorrido. El sentido de la pérdida de orientación se da por el hábito perceptivo de mirar de modo horizontal lo que se presenta como vertical. Así, el extravío que produce el laberinto univariario se da gracias no sólo a su condición laberíntica sino, sobre todo, a su carácter visual. Pero “algo parece escapar a la visión, y esto es, justamente, lo *procesual*.” El sentido de la vista que, supuestamente, capta en un instante cierta totalidad, en la imagen del laberinto empieza a detenerse en los elementos sobre los que se posa y de sólo verlos empieza a mirarlos siguiendo el proceso de su significación.

Entonces, desde arriba la mirada se bifurca respecto al laberinto porque puede aprehender su totalidad sin distinción de los caminos o empezar a discernirlos. Cuando la mirada busca la entrada y trata de seguir el recorrido “imita, en balde, al sujeto que camina”, y en una segunda aproximación “la mirada toma los caminos del laberinto, tiende a saltar los muros, se confunde, se apoya, luego, del dedo que, a su vez, agarra un lápiz... El laberinto, esta figura vista desde arriba, acaba por linealizar la visión, por "verbalizar" el significante visual.”⁶¹ ¿Qué se podría decir de esta modulación de la mirada que siente pasar de la simultaneidad a la sucesividad, de la visión a la verbalización? Se genera un equívoco en un sentido racionalista porque se hace pasar lo visual por algo verbal, pero desde una postura crítica podríamos cuestionar este equívoco y suponer que si existe se debe a que en el laberinto se crea una conexión entre lo verbal y lo visual siendo la mirada el eslabón. La visualidad nunca es simultánea, el error se deshace al reconocer su carácter procesual sin que necesariamente se lo parangone con lo verbal; si se habla de un lenguaje visual no se debe a que la imagen tome formas de la palabra sino a que la visión resulta una operación significativa y como tal puede crear conexiones con otras formas de expresión.

Retornando a Santarcangeli para quien el laberinto univariario es un *pseudo-laberinto* se le podría decir que, en sentido tradicional, tal laberinto al extraviar la mirada ya funge como un laberinto propiamente dicho; no obstante, desde la postura del rizoma, el laberinto univariario al hacer transitar a la mirada de la visión a la verbalización crea una

⁵⁹ *Ídem*.

⁶⁰ Esta expresión podría pasar por barbarismo, aún así he preferido recurrir al término para oponerlo como “calidad de sucesivo” a *simultaneidad*.

⁶¹ Dewes, *op. cit.* p. 18.

transformación de las articulaciones del sentido a través de pasajes que vinculan diferentes dimensiones de la experiencia, a lo cual le llamo “eslabón semiótico”, y si se dice que el eslabón es semiótico se debe a que se crea la significación mediante toda forma de relación práctica. Retomo la expresión de Deleuze y Guattari, para quienes se trata de una gama de acciones; en sus propias palabras “[u]n eslabón semiótico es como un tubérculo que aglutina actos muy diversos”⁶², diferente a una raíz porque ésta crea oposiciones discriminantes que en vez de aglutinar divide para darlas como unidades.

Comenzando por el laberinto univiarario, he mostrado un primer caso donde se puede entender que el laberinto, en cualquiera de sus manifestaciones, tiene formas rizomáticas, con lo cual, el rizoma no es una forma del laberinto sino, a la inversa, es el laberinto el que se manifiesta como una de las formas y con algunas de sus formas del rizoma. Sin embargo, en los laberintos univiarario y pluriviarario se hace del rizoma un sistema raíz que se territorializa, pero que al generar *eslabones semióticos* se convierte en sistema-raicilla, el cual consiste en “una multiplicidad inmediata y cualesquiera de raíces secundarias que adquieren un gran desarrollo”, injertado en la raíz principal que “ha abortado o se ha destruido en su extremidad”⁶³. El fragmento da cuenta de la raíz que aborta, y en tanto que producto fallido proyecta la unidad esperada pero no realizada. En cambio, si el fragmento significa la destrucción de la raíz “en su extremidad”, entonces implica la unidad realizada pero ya perdida. En el primer caso la unidad no se alcanza, se puede hablar de una expectativa incumplida, o como diría Roland Barthes, de una *experiencia deceptiva*, el fragmento muestra la posibilidad de tal realidad unitaria. En el segundo, la unidad existió pero fue destruida y el fragmento permite reconstruir la unión de esa realidad pasada. En ambos “la unidad continúa su trabajo espiritual” porque el fragmento se subordina a un todo ausente potencial o probable pero unitario, por tal motivo, “la obra más resueltamente fragmentaria puede ser perfectamente presentada como la Obra total o el Gran Opus.”⁶⁴ Aunque el laberinto pluriviarario presente caminos discontinuos, si todos ellos forman parte del trayecto de la entrada a la salida y contribuyen a la moralización del laberinto consistente en la oposición entre el mal camino y el buen camino, por consecuencia el

⁶² Deleuze y Guattari, *op. cit.*, p. 13.

⁶³ *Ibíd.*, p. 11.

⁶⁴ *Ibíd.*, p. 12.

laberinto pluriviarario se crea como búsqueda de la unidad, formando parte, así, del sistema raicilla.

El único extravío provocado por el laberinto univirario, el cual se origina cuando la mirada se sitúa en el eje vertical –puesto que en el horizontal no hay pérdida de la orientación ya que ahí el laberinto es “el hilo de Ariadna de sí mismo”, como diría Eco-, deviene extravío a su vez en el eje horizontal a partir de la bifurcación. La bifurcación proviene del punto de inflexión que restituye la unidad primordial de la línea de sentido del camino imponiendo alternativas donde cabe la “posibilidad de error” en su desarrollo.⁶⁵ En el laberinto de senderos que se bifurcan “[c]ada cruce de pasillos se presenta como una figura espacial de la libertad de elección.”⁶⁶ De modo que a partir de ese momento la mirada está reclamada por una presencia ambigua en la que tendrá que elegir entre uno de esos caminos, resultando un simulacro de la libertad ya que en realidad la elección se da en la exclusión, es decir, se elije el camino A “o” el camino B, habiendo un “imperativo categórico” (Kant) antes que una “voluntad de ser” (Nietzsche), mientras que la libertad consiste en elegir el camino A “y” el camino B. Dentro del sistema-raicilla, la bifurcación fragmenta la unidad del camino sin que este pierda su continuidad pero se somete a una moralización la elección entre las rutas porque se tendrá que optar entre “el buen camino” – el cual restituye la unidad perdida- y “el mal camino” –el cual conlleva la renuncia de la unidad. El sistema-raíz, en su afán de continuar demarcando su territorio, señala el deambular –acción que desterritorializa el camino- como un recorrido malo, equívoco; instaurando el valor del “buen camino” para darle unidad al camino laberíntico encontrando su salida. La libertad de elección se rige por criterios que a su vez valoran las rutas, y “el recorrido se convierte en el andar por caminos equivocados o correctos, sin salida o exitosos, malos o buenos.”⁶⁷ Este segundo tipo de laberinto al engendrar diversos recorridos significantes delimita distintos espacios simultáneos de modo discontinuo. Existen uno o más caminos que conducen al centro y una gran cantidad de fragmentos de caminos que llevan a callejones sin salida: en el camino verdadero se encajan caminos falsos con la finalidad de extraviar la mirada, para que esta base su experiencia en la prueba de *ensayo* y

⁶⁵ Santarcangeli, *op. cit.*, p. 53.

⁶⁶ Dewes, *op. cit.*, ps. 18 y 19.

⁶⁷ *Ibíd.*, p. 19.

error. Como el anterior, en este laberinto el sujeto se divide para recorrerlo desde las dos perspectivas diferentes del observador y el performador.

El observador, por situarse arriba, podrá empezar el recorrido desde el centro, porque, partiendo de dicho punto, hallará el camino “verdadero” para alcanzar la salida, evitando la prueba del *ensayo y error*. Entonces, en el laberinto se hallará su esquema narrativo si partiendo del final reconocemos la consecuencia, y la manera como la *performancia* lleva a ella; de esta *performancia* se deduce la competencia adquirida:

Los esquemas narrativos, por ejemplo, son lecturas que van al revés del curso de la acción. A partir del final la *sanción* –reconocimiento, recompensa o castigo- invita a investigar a qué hecho se refiere la sanción, es decir, a identificar la *consecuencia* de la acción. A partir de la consecuencia se puede reconstituir lo que ha llevado a ella, comenzando por la *performance* misma. Luego, a partir de la performance, se puede calcular las condiciones que ha habido que adquirir, etc. la intencionalidad de la acción sólo puede ser retrospectiva.⁶⁸

Por definición, el esquema narrativo va a recorrer en sentido contrario las acciones de una narración. Enumeremos sus partes: 1) la sanción, 2) consecuencia de la acción, 3) la *performance*, 4) las condiciones adquiridas. Podríamos ver en el esquema narrativo un trabajo de reconstrucción del camino; retomando el mito, se trata del hilo de Ariadna. Hilo que guía a la memoria a largo plazo por los vericuetos de la historia. La función del hilo de Ariadna consiste en hacer tangible el camino hacia la salida, en marcar los pasillos por los que hay que regresar distinguiéndolos de aquellos por los que Teseo se pueda perder. En este sentido, el hilo funciona como impronta. El hilo se impone sobre lo esencial de lo laberíntico, esto es, “el espacio dejado en blanco” (Dewes). Si el vacío desplaza al hilo entonces el laberinto omite el buen camino análogo al esquema narrativo. El pensamiento del sistema-raíz intenta imponer un esquema narrativo al laberinto mediante el hilo de Ariadna, en otras palabras, este tipo de pensamiento crea un método para resolver el laberinto, porque *se hace del laberinto un esquema narrativo a través del hilo de Ariadna*. Las condiciones adquiridas se refieren a la competencia del sujeto para poder recorrer el laberinto. Con la competencia se posee el método para reproducir a voluntad la solución del laberinto. En este sentido el buen camino se puede calcar porque “el calco siempre remite a

⁶⁸ Jacques Fontanille, *Semiótica del discurso*, p. 91.

una supuesta *competance*.”⁶⁹ Para Deleuze y Guattari, la competencia “ajusta cada deseo y enunciado a un eje genético o a una estructura sobrecodificadora, y saca hasta el infinito calcos monótonos de los estadios en ese eje o de los componentes de esa estructura”.⁷⁰ El deseo de recorrer el laberinto “se ajusta” al dilema del mal y el buen camino, y siguiendo el hilo de Ariadna “se calca monótonamente” el camino bueno que conduce al éxito.

El *performador*, por situar su mirada en el horizonte, se ve obligado a llevar a cabo la prueba de *ensayo y error* al penetrar el laberinto. La clave para evitar recorrer un camino varias veces consiste en colocar marcas en bifurcaciones⁷¹ y nudos⁷² para no perderse entre la fragmentación del espacio. Estas señales muestran la importancia de la memoria en el laberinto pluriviario.

Si al penetrar el laberinto de caminos múltiples el sujeto debe optar por uno en particular, entonces aplicará un criterio moral pronunciándose por el buen camino tratando de evitar el mal camino. Por la supuesta libertad de elección el sujeto aplica un criterio acerca de los caminos por los que anda (¿cuál de ellos lo conducirá al centro y cuál lo perderá?); sin embargo, “la libertad de elección solicita un criterio, y el criterio valoriza”.⁷³ El mejor de los caminos sería el más recto, aquel que lo conduzca al centro de la forma más directa, pero “[e]ste laberinto moralizado, moralizante, es el de la optimización, y lo *óptimo aparece como el camino más corto*, por lo tanto como el camino más recto”⁷⁴. Y ¿Si no hay un camino recto sino un gran camino de circunvoluciones encajado de caminos discontinuos? “La valorización positiva de la recta, de la más recta posible, parece negar el recorrido mismo, el camino en tanto placer de andar, placer de perderse.”⁷⁵ El deleite de andar y perderse indica un gusto por la vivencia misma del laberinto, de las posibilidades expresivas en cuanto conjunto significativo. Pensar en la recta dentro del laberinto equivale a transgredir su propia forma de recorrido.

La recta pertenece a los conjuntos significantes del reduccionismo, de la determinación, de lo regular y estable, de lo definido, porque muestra la constitución del lenguaje clásico.

⁶⁹ Deleuze-Guattari, *op. cit.*, p. 18.

⁷⁰ *Ídem*.

⁷¹ La bifurcación impone alternativas haciendo posible el error en el desarrollo del camino.

⁷² A diferencia de la bifurcación, el nudo es el cruce de varios o el mismo camino sin que haya necesariamente bifurcación.

⁷³ Dewes, *op. cit.*, p. 19.

⁷⁴ *Ídem*.

⁷⁵ *Ídem*.

El laberinto se aparta de la función del lenguaje como simple acto comunicativo en empleo de la información, debido a que en su profundidad se subvierte el orden normal del camino clásico. Desde este aspecto, el espacio del laberinto coincide con el del barroco, comparten el mismo lenguaje donde surge la “superabundancia” y el “desperdicio”⁷⁶. Superabundancia por un camino extenso y retorcido el cual ocupa la mayor distancia posible en una superficie determinada; desperdicio por la fragmentación de caminos que no conducen a parte alguna o llevan a un punto ya recorrido, todo esto con la finalidad de la multiplicidad.

El laberinto, concebido como lenguaje constituyente del barroco, tiende hacia aspectos de la angustiante andanza por sus pasillos interminables en un movimiento continuo donde se debe elegir el camino a seguir y se otorga el derecho del libre albedrío. El laberinto en el barroco se vuelve una prueba vital, el tiempo se escurre en cada encrucijada: se va contra reloj. La conciencia de la muerte se vuelve más palpitante, por ser el punto hacia donde tiende el recorrido. Se trata de dominar un espacio abrupto. En la búsqueda de esta transformación el sujeto esboza los primeros trazos de la organización del recorrido para articular su significación, y con ello alcanzar el centro.

El efecto de sentido del laberinto es el de la “perplejidad”, de donde surge el interés por descifrar la enmarañada estructura. En el reconocimiento de los signos del laberinto nace una fruición por la embrollada, interesante y latente combinación de sus elementos, el hecho de andar por sus confusos pasillos comienza a dominar al sujeto, ya no cuenta tanto buscar el camino que conduce al centro -solución aunque oculta existente- porque se ha de llegar a él y por ser la condición mínima del laberinto. Atrae más la manera inusitada de presentar el espacio laberíntico así como sus posibilidades de recorrido. De aquí emana el placer del deambular: no importa tanto el rumbo sino el hecho de pasar de un punto a otro dentro del laberinto, en el pasaje se crean infinidad de maneras antinaturales para recorrer el camino. Esta afirmación ayuda a entender la manera en que se articula el laberinto así como su devenir, porque no se impide el recorrido, sólo se lo dificulta.

Opuesto al lenguaje comunicativo, económico, preciso del clasicismo, que sirve como vehículo de la información, el laberinto, como lenguaje del barroco, suple su objeto de valor por un objeto parcial, lo cual permite crear un espacio saturado sin límite, pero finito,

⁷⁶ Términos usados por Severo Sarduy al tratar el espacio barroco. Cfr. “Barroco” en *Obras completas*, Tomo II. España: CEP, 1993.

donde la proliferación alcanza la saturación de presencia en la mirada, porque el laberinto es el lenguaje de los extremos “de un acercamiento de contrarios, de la cohabitación de las oposiciones, de su encuentro en un mismo lugar.”⁷⁷ El objeto parcial indica el cambio de intencionalidad de traslado por una dirección a la tensión interna: lo que se trata de significar queda en segundo lugar dando primacía al *cómo* se organizan los elementos dentro de la expresión. El lenguaje, pensado como medio, suplanta su función comunicativa, pasando a constituirse en objeto de sí mismo.

Desde esta perspectiva, se muestra el laberinto como una manifestación artificial donde el artificio ha superado la necesidad natural de comunicación, de trabajo. Dicha necesidad se suple por un placer causado en la expresión que desemboca en el juego. Éste, dotado de leyes propias, enriquece el mundo cultural con sus creaciones innovadoras, es decir, sus expresiones inusitadas que provocan perplejidad. Gracias al espacio del laberinto, resulta posible la combinación y complicación de los constituyentes de la fuente de invención, es decir, del lenguaje.

Partiendo de la actividad lúdica inmanente al laberinto, se complementan los rasgos de pérdida del objeto primigenio, desembocando en el deambular como placer por recorrer el camino, por caminar desinteresadamente, donde superabundancia y desperdicio de caminos permiten percatarse del erotismo de lo laberíntico, dado que es un lenguaje que “parodia la función de reproducción, transgresión de lo útil, del diálogo natural de los cuerpos”⁷⁸, en palabras de Sarduy, quien explica el erotismo en el barroco. A su vez, el rizoma se manifiesta en la sexualidad cuando la libera de la reproducción y la genitalidad: “el rizoma (...) es una liberación de la sexualidad, no sólo con relación a la reproducción, sino también con relación a la genitalidad.”⁷⁹ Laberinto y rizoma inciden en el erotismo.

Planteada de esta forma la situación del laberinto, se trata de una perversión del sentido directo, dado que presenta un alejamiento del significado natural, recto, denotativo, para dar paso a manifestaciones atractivas para el sujeto debido a la perplejidad causada en él y que invitan al goce en la averiguación de la profusión de su sistema de signos, los cuales fungen como materia prima para la extracción de riqueza. Volviendo a Sarduy, su concepto de erotismo da idea de una actividad propia del laberinto: “En el erotismo la artificialidad, lo

⁷⁷ Dewes, *op.cit.*, p. 23.

⁷⁸ Sarduy, Severo. Barroco en *Obras completas*, Tomo II, p. 1251.

⁷⁹ Deleuze y Guattari, *op. cit.*, p. 23.

cultural, se manifiestan en el juego con el objeto perdido, juego cuya finalidad está en sí mismo y cuyo propósito no es la conducción de un mensaje –el de los elementos reproductores en este caso-, sino su desperdicio en función del placer.”⁸⁰

En el laberinto no se escatiman los recursos del lenguaje, sino que se derrocha el intelecto en pos del placer otorgado en la diversión tanto de recorrerlo como de producirlo. En su carácter de constructo de la complejidad, de “caosmos” –la expresión es de Deleuze y Guattari-, el laberinto muestra los extremos en el lenguaje y con esto apunta a elaboraciones intrincadas en torno al tema del metalenguaje y la auto-representación. El metalenguaje se define como la capacidad de todo lenguaje para auto-describirse, autoanalizarse, para reconocerse a sí mismo; pero ésta no es la función principal del lenguaje. Greimas y Courtes afirman que los lenguajes son biplanos, es decir, “lo manifestado no se confunde con lo que se manifiesta”⁸¹. El laberinto al ser proyección de lo discontinuo en lo continuo se presenta a sí mismo, logra articularse porque da cuenta de sus propios procesos de significación motivado por la incitación del centro de llegar a la salida invitando otra vez a recorrerlo. No obstante, las valoraciones de extravío, pérdida y discontinuidad provienen del sistema-raicilla y, por consecuencia, no acaban aún con la unidad lógica del binarismo categorial, porque

(...) el sistema fasciculado no rompe verdaderamente con el dualismo, con la complementariedad de un sujeto o de un objeto, de una realidad natural y de una realidad espiritual: la unidad no cesa de ser combatida y obstaculizada en el objeto, mientras que un nuevo tipo de unidad triunfa en el sujeto. El mundo ha perdido su pivote, el sujeto ni siquiera puede hacer ya de dicotomía, pero accede a una unidad más elevada, de ambivalencia o de sobredeterminación, en una dimensión siempre suplementaria a la de su objeto.

El laberinto que comienza siendo un caos subjetivo producido por la complejidad del diseño de los pasillos, se vuelve un orden objetivo gracias a que el sujeto ha logrado imponer su unidad mediante la reorientación porque se ha complementado su competencia con su *performance* en el restablecimiento del buen camino, es decir, el sujeto accede a la integración de su unidad en el recorrido. El laberinto es la antítesis del camino recto. Para

⁸⁰ *Ídem.*

⁸¹ Courtes, J., Greimas, A. J. *Semiótica. Diccionario razonado del lenguaje*. Tomo I. Madrid: Gredos, 1991, p. 238.

quien busca llegar al punto final, los senderos obstaculizan su arribo. El laberinto pluriviario no es un camino solo sino “[u]n conjunto (...) de caminos trancos, inconexos, dispuestos abiertamente para extraviar al caminante.”⁸² La simultaneidad y reproducción de los caminos así como las marcas débiles, harían del laberinto una imagen de “la rebelión (...) contra un exceso de control, de predicción y fijeza de la civilización occidental.”⁸³ Pero esta rebelión queda apagada en el momento de la develación del orden oculto en el que se impone el camino. El hilo de Ariadna aunque momentáneo, y casi perteneciente al instante es un camino clásico “porque cumple cabalmente (...) la función básica: controlar, civilizar, ordenar el espacio donde nace.”⁸⁴

El placer del extravío, no obstante, aún participa del sistema raicilla debido a que no se ha liberado de las ataduras de las oposiciones, donde rige la lógica binaria moralizante en su expresión más negativa, en tanto los pasillos se enmarquen en la entrada y la salida y hagan posible un hilo de Ariadna que excluya los otros recorridos, todavía rige el pensamiento que no acepta la multiplicidad.

Un primer eslabón semiótico se halla en la posibilidad de recorridos desinteresados del principio y el fin, del buen camino; el placer del extravío que devenga deambular hará que el laberinto pluriviario adquiera su forma rizomática. En el laberinto “[a]l multiplicar las bifurcaciones de un intento de camino, aumentan las encrucijadas y con ello la carga de incertidumbre”⁸⁵, la incertidumbre funge como resabio del binarismo categorial ya que en el laberinto-rizoma la certeza se halla en la bifurcación. El segundo de los eslabones se encuentra en la posibilidad de hacer figura con el extravío, hacer *como si* se estuviera perdido. En palabras de Benjamin, “[n]o lograr orientarse en una ciudad aún no es gran cosa. Mas perderse en una ciudad, al modo de aquél que se pierde en un bosque, hay que ejercitarse.”⁸⁶ Podría pensarse que por la sugerencia de la ejercitación Benjamin vuelve a la competencia; no obstante, este ejercitarse no es un conocimiento adquirido previamente sino una práctica, como dirían Deleuze y Guattari, una *performance*. De tal modo se trastoca el pasaje de la competencia a la *performance* tal como lo supone el esquema narrativo, que reproduce la solución del laberinto porque se hace el recorrido de la salida hacia la entrada.

⁸² Juan Nazario Martínez, *El fin y el retorno*, p. 26.

⁸³ *Ibid.*, p. 27.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 28.

⁸⁵ *Ídem.*

⁸⁶ Walter Benjamin, “El Tiergarten”, *Infancia en Berlín hacia el mil novecientos*, p. 5.

Por lo tanto suponer en principio la *performance* hace que en vez de hacer la cartografía sobre el calco, sea el calco el que se coloque sobre la cartografía. El rizoma consiste en “[h]acer el mapa y no el calco.”⁸⁷ Y en este momento pasamos a explorar los rasgos distintivos del rizoma con el afán de confrontarlos con el laberinto y saber si son condicionantes de éste.

En principio, tanto el laberinto como el rizoma se constituyen en la multiplicidad, a través de pliegues; del laberinto Deleuze apunta que “se dice que un laberinto es múltiple porque tiene muchos pliegues”⁸⁸, tales pliegues aparecen de dos formas, una como vericuelo ondulante –a modo del laberinto univiarario- y otra como bifurcación continua –a la manera del laberinto pluriviarario. En tanto multiplicidad, el laberinto se mantiene irreductible al camino único impuesto por el hilo de Ariadna, a la unidad enmarcada por la entrada y la salida; tampoco se enraíza la bifurcación. Estos tres elementos –hilo, entrada/salida y raíz- cuando se integran al rizoma, no cesan de multiplicarse, deviniendo pivotantes aparecen “con abundante ramificación lateral y circular, no dicotómica”⁸⁹, como hace la naturaleza. El rizoma, a diferencia del sistema-raicilla que rompe la linealidad para establecer una circularidad, rompe con el ciclo a través de las líneas de fuga haciendo posible las trayectorias insospechadas en el recorrido del laberinto, la cuales son, a su vez, condiciones de posibilidad de otros trayectos. He aquí el pliegue liberado de la dimensión suplementaria. El laberinto se va creando, sin un mapa previo, en el acto de recorrer porque la cartografía se realiza en el tránsito; a la inversa, en el sistema raíz, el recorrido libre del laberinto lo suplanta el camino indicado por un mapa que se pone como calco sobre el mismo laberinto reproduciendo no al laberinto sino el buen camino entre la entrada y la salida; en este punto la trayectoria misma se subordina a la lógica binaria porque se vuelve un tránsito entre dos puntos fijos, quitando la posibilidad de rutas alternas.

Sin embargo, el laberinto-rizoma hace su camino y ahí se constituye la multiplicidad porque “[l]o múltiple *hay que hacerlo*.” Según Deleuze y Guattari, el modo de constitución del rizoma se lleva a cabo al “[s]ustraer lo único de la multiplicidad a constituir: escribir a n-1. Este tipo de sistema podría denominarse rizoma.”⁹⁰ Cabe anotar que por su misma

⁸⁷ Deleuze y Guattari, *op. cit.*, p. 17.

⁸⁸ Deleuze, *El pliegue*, p. 11.

⁸⁹ Deleuze y Guattari, *op. cit.*, p. 11.

⁹⁰ *Ibíd.*, p. 12.

condición múltiple “el rizoma tiene formas muy diversas”⁹¹ que pasan por las de la raíz, la raicilla y el bulbo; por ende, no se tendría que encasillar al rizoma en una sola de estas formas y, más bien, se supondría una imagen en la que éstas se trencen.

Los autores enumeran seis caracteres del rizoma; a mi turno, propongo una exploración paralela por el laberinto para saber si éste contiene o no alguno o varios de dichos rasgos. En principio, el rizoma funciona como *conexión*, lo que significa que “cualquier punto del rizoma puede ser conectado con cualquier otro, y debe serlo.”⁹² En el laberinto tal característica se encuentra, primeramente, en los nudos. Recordémoslo, un nudo es el cruce de uno varios caminos, pero, mientras el nudo sea el devenir uno-dos, seguirá anclado al sistema-raíz. Desde esta perspectiva “el verdadero problema no es el de deshacerlo [al nudo], sino el de distinguir por medio de qué movimiento un único hilo parece transformarse en dos.”⁹³ Aún así, tal movimiento que va de lo único a lo doble, Calabrese lo entiende como la oposición entre la estabilidad y la transformación. Cuando el nudo no remita a la univocidad del camino sino que haga enredo de la multiplicidad, entonces se habrá pasado del enraizamiento a la raíz abortada, donde la bifurcación conecta el camino único con los caminos optativos; entonces se verá en el nudo laberíntico sólo el cruce de caminos. Como rizoma, el laberinto deja de conectar sólo caminos en su interior, haciéndose él mismo camino para conectarse con algo más hacerlo laberíntico.

En su imagen tradicional aparece como un espacio donde resulta difícil orientarse, así el laberinto hace figura en los casos de pérdida de orientación para que el laberinto sea más que un espacio de corredores intrincados. El laberinto no necesariamente deviene su opuesto —el buen camino— sino algo diferente. La posibilidad de sentido de todo laberinto se da, mediante la figura del encuentro de la ruta, como certeza en un caso de desorientación, dicha posibilidad es el eslabón semiótico del laberinto, porque “[e]n un rizoma (...) eslabones semióticos de cualquier naturaleza se conectan en él con formas de codificación muy diversas, eslabones biológicos, políticos, económicos, etc., poniendo en juego no sólo regímenes de signos distintos, sino también estatutos de estados de cosas.”⁹⁴

⁹¹ *Ídem.*

⁹² *Ibíd.*, p. 13.

⁹³ Omar Calabrese, *La era neobarroca*, p. 149

⁹⁴ Deleuze y Guattari, *op. cit.*, p. 13.

La heterogeneidad, segundo principio, consiste en esto: no unir –debido a que no se trata de hacer único lo diverso- sino enlazar lo distinto desde cierta afinidad sin dejar de valorar las diferencias. La heterogeneidad se asemeja a la noción saussureana de valor donde la diferencia hace posible la relación entre los signos.

La gama de prácticas muestra cambios paulatinos donde no hay una pauta fehaciente en la cual hacer un corte. El movimiento del rizoma se resiste a la instauración de unidades discretas, ya que “no se puede establecer un corte radical entre los regímenes de signos y sus objetos.”⁹⁵ Sin embargo, la diferencia de matices resulta observable. La diferencia en un sistema surge en la relación con lo otro, lo distante, lo que se encuentra afuera, gracias al poder ser; en cambio, el giro hacia la interioridad se debe a la detención del ejercicio del poder, en el caso de “[u]na lengua[, esta] sólo se cierra en sí misma en una función de impotencia.”⁹⁶ El principio de heterogeneidad implica la condición externa del rizoma. La heterogeneidad del laberinto se halla en las distinciones que plantea no a nivel de oposición moralizante como el buen camino contra el mal camino, sino de diferencia constitutiva:

Muro de piedras o de setos impenetrables o de una línea que se hace respetar. Lo primero es una *división*, una diferenciación que, como tal por sí sola, fundamenta todo espacio. Y esta condición banal de lo diferente, de lo articulado, es igualmente el requisito para que pueda haber *sentido*, la misma que incita la significación.

La diferencia fundamenta el laberinto, siendo secundaria la oposición. En todo caso la diferencia afirma la multiplicidad del recorrido laberíntico mientras que la oposición niega esos recorridos. Para Deleuze -quien sigue a las interpretaciones de Nietzsche al mito de Dioniso y Ariadna-, la oposición se define como la “esencia de lo negativo como tal”, y la diferencia significa la “esencia de lo afirmativo como tal.”⁹⁷ La afirmación difiere de la negación y esta se opone a aquélla. Si la esencia de laberinto plurivariado se halla en la negación al oponer las rutas, lo esencial del laberinto-rizoma al diferir los caminos se encuentra en la afirmación.

⁹⁵ *Ídem.*

⁹⁶ *Ídem.*

⁹⁷ Deleuze, *Nietzsche y la filosofía*, p. 263.

Lo múltiple, tercer principio, es la “diferencia entro lo uno y lo otro”⁹⁸, explica Deleuze. En el sintagma “laberinto de caminos múltiples”, el lexema “múltiples” detenta una función adjetiva. Para Deleuze y Guattari, esto marcaría que aún se guarda una relación con lo Uno dicotómico en la oposición, porque sustantivizar lo múltiple conlleva dejar de “tener relación con lo Uno como sujeto o como objeto, como realidad natural o espiritual, como imagen y mundo.”⁹⁹ Entonces, el laberinto pluriviario se muestra a la luz del rizoma como una pseudomultiplicidad arborescente por el hecho de subordinar la multiplicidad a la unidad desplazándola del sustantivo al adjetivo. En el caso del rizoma, la unidad se sustrae y la raíz se coordinaría con otras estructuras como la de la raicilla y la del bulbo.¹⁰⁰ La acción ejercida por la multiplicidad sobre el sistema se da en dirección proporcional, esto se observa en la afectación que tienen los cambios de la multiplicidad sobre “determinaciones, tamaños, dimensiones que no pueden aumentar sin que ella cambie de naturaleza (las leyes de combinación aumentan, pues, con la multiplicidad).”¹⁰¹ La naturaleza de la multiplicidad va cambiando de modo necesario “a medida que aumenta sus conexiones.”¹⁰² La multiplicidad del rizoma cumple una función en acto porque “hace proliferar el conjunto”¹⁰³ que el rizoma va conectando. Dado que el rizoma varía constantemente porque conecta con otros conjuntos, *hace rizoma*, no se establece la unidad, por lo tanto “[n]o hay unidades de medida, sino únicamente multiplicidades o variedades de medida”¹⁰⁴ para las dimensiones cambiantes. La resistencia del rizoma a establecerse en la Unidad hace que a estructuras ya hechas con carácter universal como la del código, les sea inasequible, por ende, “un rizoma o multiplicidad no se deja codificar, nunca dispone de dimensión suplementaria al número de sus líneas.”¹⁰⁵ En este sentido la significación es como el rizoma “ajena a la noción de código, puesto que la significación no se deriva de ninguna estructura previa.”¹⁰⁶ Por esta razón, en un rizoma no hay posiciones sino líneas. Páginas

⁹⁸ *Ídem.*

⁹⁹ Deleuze y Guattari, *op. cit.*, p. 13 y 14.

¹⁰⁰ No obstante, resultaría interesante preguntarse si acaso no convendría más caracterizar la multiplicidad como un verbo y no como un sustantivo ya que el rizoma se vuelve acción al hacer multiplicidades que actúan.

¹⁰¹ Deleuze y Guattari, *op. cit.*, p. 14.

¹⁰² *Ídem.*

¹⁰³ *Ídem.*

¹⁰⁴ *Ídem.*

¹⁰⁵ *Ídem.*

¹⁰⁶ Raymundo Mier, “Devenir música” (Resumen), en *Cultura y semiosis. Tópicos del Seminario*, 10, p. 231.

atrás, traje a cuenta el estudio de Ada Dewes donde se habla del valor de la posición en el laberinto, el cual ubica a un sujeto ya sea en el eje vertical, mirándolo desde arriba o en el eje horizontal, mirándolo desde el frente. Esta observación resulta válida si se considera que se conceptúa el laberinto desde su unidad, desde la perspectiva racional, desde la negatividad. Pero el interés de mi reflexión se dirige a caracterizar al laberinto a partir de su multiplicidad, de su modo de aparecer, de su afirmación. En la línea racionalista, el laberinto-rizoma se opone a los laberintos unívoco y plurívoco; por el contrario, situándose en la postura estética, ninguno de los tres tipos de laberintos no se opone, sólo difiere y se conecta con los otros en la multiplicidad.

Ahora se comprende que si un laberinto crea una dicotomía sujeto-objeto y se ubica éste en el laberinto, el cual, a su vez, localiza en algún eje al sujeto, se debe todo esto a la toma de poder del significante estructural que genera un complejo de pares de oposiciones y tiene un pivote por unidad; a esto Deleuze y Guattari lo llaman “la *unidad-pivote* que funda un conjunto de relaciones biunívocas entre elementos o puntos objetivos”¹⁰⁷, la cual es un proceso de subjetivación correspondiente a la toma de poder del significante en la multiplicidad, lo que propicia el apareamiento de la unidad restituyéndola de la sustracción n-1. En el laberinto-rizoma las posiciones no crean las líneas; en todo caso, una posición surge de la intersección de dos líneas-trayectorias, la dicotomía sujeto-objeto no es sino el cruce de dos trayectos. Si se postula que hay un sujeto dirigiéndose hacia un objeto se debe a una trayectoria que funge como eslabón semiótico; no obstante, una vez alcanzado el objeto, el devenir de las trayectorias continúa. Pero no sólo esto, las posiciones no quedan fijas en otro sentido, es decir, un objeto también deviene sujeto y la misma suerte corre el sujeto. Jacques Fontanille nos explica que el objeto no es nunca pura pasividad porque este también actúa sobre el sujeto que lo desea; en efecto, en el caso del punto de vista, no debe entenderse que toda la significación proviene del sujeto, más bien, la propuesta se encamina a concebir al objeto como un actante dinámico, porque

(...) en el punto de vista, el sujeto y el objeto se encuentran en interacción fuerte: el lugar del sujeto, a partir del cual opera la orientación, organiza al objeto subjetivamente; al mismo

¹⁰⁷ Deleuze y Guattari, *op. cit.*, p. 14.

tiempo, la estructura mereológica del objeto fuerza la posición del sujeto y su modalización.¹⁰⁸

Si el objeto ubica al sujeto se debe a que, en el contacto entre ambos, sus dimensiones van cambiando, tal como lo explica el la multiplicidad del rizoma, y no porque se busque volver a la unidad. El objeto actúa sobre el sujeto -he aquí el intercambio de roles-, transitando de la pasividad a la acción lo posiciona y lo modaliza. Sujeto y objeto son líneas de sentido paralelas y cruzadas por el deseo, dándoles éste una ubicación relativa. “En un rizoma no hay puntos o posiciones, como ocurre en una estructura, un árbol, una raíz. En un rizoma sólo hay líneas.”¹⁰⁹ El deseo inicia la relación pero aún están separados y la posición de ambos se da como separación, con el afán de que las trayectorias paralelas, que son el sujeto y el objeto, se intersequen, ambas van inclinándose hacia sí mismas, con lo cual su punto de encuentro, su nueva colocación se realiza por intersección. Entonces, las posiciones no son puntos prefijados por lo que imperativamente pasen las líneas, por el contrario, el cruce de estas propicia un punto como posición, el cual resulta precario.

La posibilidad de recorrido en los laberintos univariario y plurivariario se da gracias al espacio entre sus muros, por consecuencia, el muro determina el recorrido de ambos laberintos. Ruta y muro se distinguen habiendo una relación de subordinación del uno sobre la otra. En este vacío el muro fija las rutas laberínticas por mor de la unidad, la cual “siempre actúa en el seno de una dimensión vacía suplementaria a la del sistema considerado (sobrecodificación).”¹¹⁰ En el sistema de oposiciones binarias, la esencia de lo laberíntico se halla en el vacío, como lo mostró Ada Dewes. A diferencia de dicho sistema, las líneas del rizoma –que no son líneas que se hagan respetar (parafraseando a Dewes) como los muros- “en la medida en que llenan, ocupan todas las dimensiones”¹¹¹. En el laberinto-rizoma las líneas son la ruta misma en su devenir, pues no existe el recorrido establecido sino en continuo restablecimiento sin que termine de fijarse en algún punto. El laberinto es una doble multiplicidad porque es un lenguaje y como tal tiene dos planos y “todas las multiplicidades son planas”¹¹², el lenguaje se pliega como un laberinto, el

¹⁰⁸ Fontanille, Jacques. “El retorno al punto de vista” en *Morphé no. 9/10*, p. 40.

¹⁰⁹ Deleuze y Guattari, *op. cit.*, p. 14.

¹¹⁰ *Ídem.*

¹¹¹ *Ídem.*

¹¹² *Ídem.*

laberinto se despliega como un lenguaje; multiplicidad de la multiplicidad: lo que hace que el laberinto sea múltiple es su pliegue en doble plano. Si se considera únicamente al laberinto como “*un mundo del interior*”¹¹³, entonces no se ha reconocido su pliegue, viendo sólo uno de sus planos. Una visión demasiado enfocada en un solo plano produce la imagen del laberinto hermético, supone que “el muro del laberinto (...) instaure la autonomía de lo cerrado”¹¹⁴; no obstante, nunca hay un muro absoluto, siempre resta un intersticio, una entrada que a su vez sea salida, en todo caso, el muro articula la diferencia entre exterior e interior –esto también lo observa Dewes- pero al no ser un muro totalmente cerrado no termina por discriminar al exterior sino que lo conecta, mediante la entrada-salida, con el interior, por ende, el laberinto se abre desde el interior al igual que el lenguaje.

Si se habla de interioridad en el lenguaje se debe a que “el signo es diacrítico, porque se compone y se organiza consigo mismo, es por lo que tiene un interior y por lo que termina reclamando un sentido.”¹¹⁵ Pero el signo conforma la unidad de la lengua, la cual, a diferencia del lenguaje, es homogénea. Si la lengua se halla en el lenguaje es a consecuencia del carácter heteróclito de éste. El lenguaje se pliega y entra en sí mismo siendo lengua, se trata de penetrar un “domino cuyas puertas (...) no se abren más que desde dentro.”¹¹⁶ El laberinto-rizoma es también lenguaje cuya condición múltiple, heteróclita, siempre lo hace salir, siendo la salida una determinación de lo heteróclito, y hablando del rizoma, “[l]as multiplicidades se definen por el afuera”¹¹⁷, he aquí el sentido; recordemos que un laberinto siempre ofrece la posibilidad de entrada y salida por intrincado que sea su recorrido, y aunque en el rizoma no hay entrada y salida, el exterior ya está en el interior.

Al “afuera de todas las posibilidades” Deleuze y Guattari lo denominan “plan de consistencia o de exterioridad”¹¹⁸. Las líneas constitutivas del plan de consistencia circunscriben a la multiplicidad en una finitud real. Tales líneas reciben el nombre genérico de “línea de fuga” la cual cumple una doble función en el rizoma. Por un lado, señala “la imposibilidad de cualquier dimensión suplementaria sin que la multiplicidad se transforme

¹¹³ Dewes, *op. cit.*, p. 15.

¹¹⁴ *Ídem.*

¹¹⁵ Maurice Merleau-Ponty, “El lenguaje indirecto y las voces del silencio”, *Signos*, p. 51.

¹¹⁶ *Ídem.*

¹¹⁷ Deleuze y Guattari, *op. cit.*, p. 14.

¹¹⁸ *Ídem.*

según esa línea”; y por otro, “la posibilidad y la necesidad de distribuir todas esas multiplicidades en un mismo plan de consistencia o de exterioridad, cualesquiera que sean sus dimensiones.”¹¹⁹ Entonces, mediante la línea de fuga se sabe que la codificación (dimensión suplementaria) afectaría al sistema en su naturaleza porque se tendría que trastocar los componentes del mismo a fin de acoplar este a los estatutos del código; además esa línea da un cauce común a las conexiones del rizoma. Aunque la línea de fuga realiza el plan de exterioridad encausándolo, las dimensiones del rizoma, como multiplicidad plena, no están definidas, esto explica la imposibilidad de transgredir la naturaleza de lo múltiple al definirlo en una dimensión suplementaria. Para los autores los artículos indefinidos y sobre todo los partitivos designan “*las multiplicidades planas de n dimensiones*”.¹²⁰ El afuera del laberinto se observa en su eficacia simbólica, en su capacidad de figurar el mundo, en su poder de configuración de la experiencia, en su posibilidad de articular el sentido. La figuración de lo laberíntico es la línea de fuga gracias a la cual se distribuye todo en el plan de exterioridad. A su vez, si el laberinto crea líneas de fuga es por darse a la vivencia como un mundo de lo interior porque no hay afuera sin adentro ni exterior sin interior. No obstante, en el rizoma estos pares jamás se mueven en una oposición excluyente sino en una diferenciación integradora anulando así su binarismo categorial; por lo interior ya se está en el exterior.

El cuarto de los principios del rizoma se halla en la *ruptura asignificante* porque siempre puede el rizoma reconstituirse. No importa cuántos cortes significantes que intentan atravesar y dividir la estructura se hagan, el rizoma “siempre recomienza según ésta o aquella de sus líneas, y según otras.”¹²¹ La ruptura acontece cuando una línea de fuga emerge de las líneas de segmentaridad. Por las líneas de segmentaridad el rizoma “está estratificado, territorializado, organizado, significado, atribuido”, pero, gracias a las “líneas de desterritorialización” el rizoma “se escapa sin cesar”¹²². Como en los anteriores principios, nuevamente se halla en éste la adhesión de las estructuras del sistema raíz a la complejidad del rizoma. Como lo apunté arriba, ante todo, las diferencias en el rizoma hacen posible la emergencia de sentido, sin la tensión de las líneas de estratificación, la

¹¹⁹ *Ídem.*

¹²⁰ *Ibid.*, p. 15.

¹²¹ *Ídem.*

¹²² *Ídem.*

línea de fuga no podría salir con la fuerza suficiente para propiciar una ruptura a partir de la cual las líneas se conecten unas con las otras sin un necesario binarismo categorial como resultado definitivo. Justamente, la línea de fuga proyecta trayectorias insospechadas generando la catástrofe en la cual no se podría determinar el tipo de organización a restablecerse, lo cierto radica en la reconstitución del sistema mismo porque todo el sistema-rizoma se constituye por singularidades en las que son posibles hasta los regímenes más deterministas. La catástrofe es una de las manifestaciones de la línea de fuga en tanto abre al sistema desde dentro; pero si es asignificante se debe a que la línea no anula al rizoma ni lo trastoca sino que lo mantiene en su forma múltiple y heterogénea, permitiéndole conexiones. Para el rizoma mismo la ruptura resulta asignificante porque le posibilita su devenir, en cambio, para el sistema con el que se conecta el rizoma, esa ruptura o línea de fuga sí se vuelve significativa.¹²³

Se trata de una catástrofe no tanto porque dos cosmovisiones radicalmente opuestas cohabitan sino porque esta cohabitación crea una escisión en la unidad, en la mismidad de cierta organización. Por ejemplo, “[l]a naturaleza al desnaturalizarse a sí misma, al separarse *de sí misma*, recibiendo naturalmente su afuera en su adentro, es la *catástrofe*, acontecimiento natural que trastrueca la naturaleza, o la *monstruosidad*, separación natural dentro de la naturaleza.”¹²⁴ La línea de fuga –el afuera del rizoma- se encuentra ya en su adentro, entre las líneas de estratificación. A pesar de que este aspecto de la catástrofe produzca una ruptura –parafraseo a Deleuze y Guattari- y trace la “línea de fuga (...) siempre existe el riesgo de que reaparezcan en ella organizaciones que reestratifican el conjunto, formaciones que devuelven el poder a un significante, atribuciones que reconstituyen un sujeto”.¹²⁵ Entre las líneas de estratificación y de fuga acontecen transiciones indeterminadas; donde algo se desterritorializa otro algo vuelve a territorializarse. La cohabitación de los contrarios caracteriza en cualquier manifestación al laberinto. Si cesan las transiciones, se impone la oposición; entonces, el sistema raíz como laberinto pluriviario ha dominado sobre el laberinto-rizoma.

¹²³ La línea de fuga abre el punto de inflexión, esa singularidad en la que el sistema se reconstituirá o se disipará.

¹²⁴ Jacques Derrida, *De la gramatología*, p. 54.

¹²⁵ Deleuze y Guattari, *op. cit.*, p. 15.

El sentido se manifiesta como devenir: pasaje de la territorialización a la desterritorialización, transformación de sujeto en objeto; sólo si se transita de un estado a otro, sólo si el ser es algo diferente y si lo mismo se constituye en otro, entonces el cambio de estado rompe la estratificación y se abre al proceso. El encadenamiento y la alternancia de la territorialización a la desterritorialización ocurre según “una circulación de intensidades que impulsa la desterritorialización cada vez más lejos.”¹²⁶ En el momento del devenir se erradican imitaciones y semejanzas, y surge, gracias a “dos series heterogéneas (...) una línea de fuga compuesta de un rizoma común que ya no puede ser atribuido ni sometido a significante alguno.”¹²⁷ No someterse a cierto trayecto abre la posibilidad de la libertad en el laberinto, no atribuir el recorrido a fin establecido libera al recorrido mismo de los confines. El laberinto *hace* rizoma en los trayectos insospechados que son su línea de fuga, el modo en que se abre desde el interior, en que exterioriza en su interioridad, su catástrofe y su devenir.

La semejanza y la mimesis rigieron el conocimiento de las épocas precedentes a la contemporánea. La sensibilidad deviene conocimiento. Así como la percepción detenta estructuras, en el saber fungen reglas. Al régimen de estatutos que articulan el saber de una época, Michel Foucault lo llamó *episteme*. Si dominó durante la Edad Media una episteme anagógica y en el Renacimiento una episteme analógica, a partir del siglo XVII surge el dominio de la representación. No obstante, durante el siglo XX se presencié un cambio de paradigma surgiendo un modo de conocimiento que valora el sentido como devenir.

Revestir al mundo con sentido significa devenir-mundo. La reterritorialización se da cuando el mundo toca y contagia al ser con sentido; en cambio, al desterritorialización acontece en el momento del intercambio, cuando es el ser el que le da sentido al mundo. En el primer caso el mundo deviene ser, en el segundo el ser deviene mundo “para devenir imperceptible, asignificante, trazar su ruptura, su propia línea de fuga”¹²⁸. A causa del devenir-mundo, el rizoma siempre se continúa por ruptura con el afán de variar la línea de fuga “hasta producir la línea más abstracta y más tortuosa de *n* dimensiones, de direcciones quebradas.”¹²⁹ La línea de fuga hace un trayecto laberíntico, entonces, el laberinto

¹²⁶ *Ibid.*, p. 16.

¹²⁷ *Ídem*.

¹²⁸ *Ídem*.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 17.

reterritorializa el rizoma que había desterritorializado al laberinto trazando la línea de fuga en su entrada/salida. Hacer de los vericuetos pliegues, de las bifurcaciones catástrofes, significa “[c]onjugar los flujos desterritorializados”¹³⁰, hacer el laberinto-rizoma. Hacer rizoma también conlleva la ampliación del “territorio por desterritorialización”¹³¹, pasando a lo significado por lo asignificante el sentido se hace pleno; la conciencia abriéndose en el mundo enriquece al ser, lo hace crecer ya que “(...) existe en toda toma de conciencia un crecimiento del ser”, debido a que “toda toma de conciencia es un crecimiento de la conciencia, un aumento de luz, un refuerzo de la conciencia psíquica.”¹³²

Después de la *ruptura asignificante*, Deleuze y Guattari enuncian el principio quinto del rizoma, a saber, la cartografía. Mediante este principio el rizoma nunca responderá al eje genético y la estructura profunda “principios de *calco* reproducibles hasta el infinito.”¹³³ El rizoma, “ajeno a toda idea de eje genético, como también de estructura profunda”, hace “el mapa y no el calco.”¹³⁴ El mapa, en oposición al calco,

(...) está totalmente orientado hacia una experimentación que actúa sobre lo real. El mapa no reproduce un inconsciente cerrado sobre sí mismo, lo *construye*. Contribuye a la conexión de los campos, al desbloqueo de los cuerpos sin órganos, a su máxima apertura en un plan de consistencia. Forma parte del rizoma. El mapa es abierto, conectable en todas sus dimensiones, desmontable, alterable, susceptible de recibir constantemente modificaciones.¹³⁵

Los puntos que estructuran el rizoma se construyen a partir de la convergencia entre los elementos que lo conforman. En el rizoma dichos puntos provienen de la relación que los componentes crean entre sí, produciéndose, gracias a tales relaciones, la sistematicidad en el rizoma. Debido a su carácter estructurante, el rizoma resulta susceptible de sistematización. El rizoma no produce puntos sino líneas de fuga que devienen trayectorias, relaciones, rupturas y eslabones semióticos. En todo caso, los cruces de las trayectorias podrían tomarse como puntos con el fin de establecer una estructura. Si se establece una estructura es para reproducirla y los puntos darían pauta a tal reproducción. Calcar significa

¹³⁰ *Ídem.*

¹³¹ *Ídem.*

¹³² Gaston Bachelard, *Poética de la ensoñación*, p. 15.

¹³³ Deleuze y Guattari, *op. cit.*, p. 17.

¹³⁴ *Ídem.*

¹³⁵ *Ibid.*, p. 18. La cursiva es nuestra.

captar las incidencias entre los estructurantes del rizoma para reproducirlos, por consecuencia, “[e]l calco sólo reproduce (...) los puntos de estructuración del rizoma.”¹³⁶ En otras palabras, *la reproducción de la estructura es el calco pero la producción de la misma es el mapa*. Mientras el rizoma traza su cartografía se vuelve estructurante y en condición de agente el laberinto deviene rizoma porque el laberinto no es una estructura que el pensamiento construya como una estructura pensada, sino que el laberinto estructura al pensamiento. Al respecto, Dewes –quien sigue a Derridá- se pronuncia por una “física del sentido” por la cual “el espacio del laberinto no sería estructurado, sino estructurante; no sería un espacio pensado, sino una espacialización del pensamiento.”¹³⁷ El laberinto no estructura al pensamiento *como* unidad sino *en* la multiplicidad, por tal motivo “[e]l pensamiento no es arborescente”¹³⁸, ya que deviene rizoma.

El laberinto, el rizoma y la imaginación se relacionan debido a que los tres crean estructuras. Distinto de un laberinto-raíz que sólo detenta una entrada la cual será a su vez la salida, el laberinto-rizoma multiplica las entradas siendo “una de las características fundamentales del mapa o del rizoma (...) tener múltiples entradas”¹³⁹. El laberinto desarrolla durante el recorrido su propia cartografía. Por lo tanto, el mapa no existe previamente al laberinto ni el recorrido se circunscribe a la cartografía porque en ambos casos se lleva a cabo la reproducción de la ruta, es decir, el calco del “buen-camino”; en cambio, el mapa del laberinto-rizoma emerge de la *performance* entendida como práctica. Difiriendo del supuesto de la lingüística chomskiana, según la cual la *performance* se realizaría gracias a la adquisición de la competencia, en el rizoma la pragmática hace la competencia, cumpliendo esta una función re-orientadora que se vuelve posible porque la pragmática ya está orientada por el sentido, en otras palabras, el hacer del rizoma nunca se lleva a cabo de modo inconsciente sino espontáneo porque la praxis del rizoma es un acto intencional. Construir el inconsciente no es posible porque no hay nada previo ni posterior a la consciencia, en todo caso se construye la espontaneidad.¹⁴⁰

La orientación se realiza en la matriz de la experiencia, esta es la relación espacio-tiempo, como localización de las trayectorias; sin embargo, la localización en el rizoma se

¹³⁶ *Ibíd.*, p. 19.

¹³⁷ Dewes, *op. cit.*, p. 22.

¹³⁸ Deleuze y Guattari, *op. cit.*, p. 20.

¹³⁹ Deleuze y Guattari, *op. cit.*, p. 19.

¹⁴⁰ El deslinde entre espontáneo e inconsciente lo abordaré con detalle en el capítulo segundo.

forma en la “pragmática que compone las multiplicidades o los conjuntos de intensidades”, y no en “análisis teóricos que implican universales”¹⁴¹. Resulta de interés resaltar la distinción entre “multiplicidades” y “conjuntos de intensidades”; siguiendo las propuestas teóricas de los autores, las multiplicidades se caracterizan por formar pliegues mientras que los conjuntos de intensidades por abrir trayectorias, sin que se excluyan ambos porque de los pliegues pueden emerger trayectorias y de éstas producirse aquéllos.

El laberinto se constituye como multiplicidad en pliegues y el deseo como el conjunto de intensidades en trayectorias. Para Deleuze el laberinto se vuelve múltiple al plegarse, y para Deleuze y Guattari “el deseo siempre se produce y se mueve rizomáticamente.”¹⁴² Entonces, yo encuentro que el deseo hace el movimiento del laberinto, es decir, sigue el trazo de su cartografía. Si se entra al mapa-rizoma “por el camino de los calcos o por la vía de los árboles-raíces (...) a menudo, uno se verá obligado a caer en puntos muertos.”¹⁴³ En efecto, “[s]iempre que el deseo sigue un árbol se producen repercusiones internas que lo hacen fracasar y lo conducen a la muerte; pero el rizoma actúa sobre el deseo por impulsos externos y productivos.”¹⁴⁴ Mediante la trayectoria como línea de fuga del rizoma se “permite fragmentar los estratos, romper las raíces y efectuar nuevas conexiones.”¹⁴⁵ El deseo se circunscribe a las nuevas rutas del mapa porque es la circulación del sentido puesto que el eslabón semiótico se hace gracias a la ruptura provocada por la línea de fuga, el deseo continúa la trayectoria a través de dicho eslabón.

Que el laberinto tenga sentido, que siempre ofrezca la posibilidad de la reorientación y la salida en la línea de fuga, he ahí su condición rizomática. Sin embargo, como he venido repitiendo, los recorridos del laberinto se jerarquizan subordinándose al “buen camino” que lleve a la única salida. La estratificación de las rutas se lleva a cabo gracias a la acción casi totalizadora del muro consistente en tapar todas las entradas excepto aquella con la que se articule el camino que impondrá al laberinto cierta solución, a partir de la cual se hará no el mapa sino el calco porque se reproducirá la ruta que conduzca a la salida.

Si el mapa sigue el calco se arriba a puntos muertos. La reproducción del buen camino hace del laberinto un punto muerto, un callejón sin salida. En cambio, si “volver a conectar

¹⁴¹ Deleuze y Guattari, *op. cit.*, p. 20.

¹⁴² *Ibid.*, p. 19.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 19 y 20.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 19.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 20.

los calcos sobre el mapa, relacionar las raíces o los árboles con un rizoma” –lo cual resulta una “operación inversa pero no simétrica”-, equivale a “resituar los puntos muertos sobre el mapa, y abrirlos así a posibles líneas de fuga¹⁴⁶”, entonces la línea de fuga no destruye con la ruptura, por el contrario, crea la apertura necesaria para la conexión –sea ésta en forma de comunicación, relación, eslabón-, donde fluiría el sentido como deseo pero el deseo no generará la apertura porque la irrupción del deseo que hace ruptura conlleva a la destrucción, genera no eslabones –la idea de eslabón semiótico se mantiene ajena a toda generación- sino puntos muertos porque “[l]o que se busca demasiado deliberadamente, no se consigue, y las ideas, los valores, no le faltan, por el contrario, a quien ha sabido en su vida meditativa liberar sus espontánea fuente.¹⁴⁷” Aunque el tópico de la espontaneidad lo trato con profundidad más adelante, ahora sólo quisiera anotar que esta espontaneidad posibilita el movimiento laberíntico, movimiento reconocido en la operación metafórica.

El laberinto raíz metaforiza el movimiento, en cambio, el laberinto-rizoma realiza el movimiento de la metáfora que es el de la multiplicidad. Tal retruécano dista de ser banal. Resulta relevante la inversión porque la explicación que de ella se saque permitirá comprender la profunda diferencia entre hacer *como sí* se moviera y *move*. Esto conlleva la diferenciación entre el laberinto como huella del movimiento y el laberinto en movimiento, lo que nos lleva a la distinción entre ilusión e imaginación, respectivamente.

Para Calabrese, un carácter del laberinto –y del nudo- es “el de ser *metáfora del movimiento*.”¹⁴⁸ Si se hace tal figuración se debe a la sustitución del movimiento recto por el movimiento rítmico. Este último proviene de una ilusión, a saber, el de la repetición, el cual conlleva a su vez el simulacro de la multiplicidad. El doble engaño se encuentra al lograr “distinguir por medio de qué movimiento un único hilo parece transformarse en dos.”¹⁴⁹ Con ese supuesto movimiento no sólo la unidad imita a la multiplicidad sino que se genera un simulacro del movimiento mismo. En otras palabras, ni el laberinto ni el nudo se mueven sino que le imponen el movimiento a su destinatario. La metáfora del movimiento implica una intelección que permita superar la ilusión del movimiento ya que el laberinto

¹⁴⁶ *Ídem.*

¹⁴⁷ Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 98.

¹⁴⁸ Calabrese, *op. cit.*, p. 148.

¹⁴⁹ *Ídem.*

permanece estático; así, se percata el caminante de que el movimiento, si bien inducido por el laberinto, se lleva a cabo en sus pasos. Justamente el movimiento se realiza en su cuerpo.

El movimiento de la metáfora, entonces, remite al cuerpo porque la respuesta al sentido de la metáfora no se expresa en un acto de la inteligencia como explicación de conceptos sino en el despertar emotivo de la imaginación; en otras palabras, si el sentido metafórico se capta surge la emoción. Así, el cuerpo se vuelve el lugar para la cita de dos procesos antagónicos pero indisociables y hasta complementarios en su antagonismo: la percepción y la sensación. Raúl Dorra, en su ensayo “Entre el sentir y el percibir”, explica las diferencias entre cada uno a partir de las oposiciones discreto/continuo, exterior/íntimo, conocimiento/intuición: “el percibir y el sentir se representarían como dos experiencias no sólo diferentes sino opuestas: la primera estaría del lado de lo racional y lo cognoscitivo, y la segunda del lado del desborde”¹⁵⁰. Mientras que la percepción basa su actividad en la discontinuidad del mundo apreciado, creando cierto conocimiento de los objetos exteriores y partiendo de los órganos de los sentidos; el sentir, por el contrario, es una experiencia del mundo subjetivo con la carnalidad del cuerpo, su origen es el propio cuerpo, aunque el sentir no tenga órganos, en su intimidad con el sujeto pasional.

Con este razonamiento puedo decir que en la metáfora se abren dos direcciones¹⁵¹ las cuales se imbrican en su composición: hacia una enunciación del mundo exterior y hacia la integración en un estado pasional. Cabe aclarar que la metáfora en ninguno de los dos caminos deja de describir un aspecto del mundo, sólo que hay en cada tendencia un motivo distinto. Pero no se trata de dos metáforas distintas, no se suponga que en metáforas como “hora húmeda”¹⁵² por aludir al llanto se trate de una “metáfora pasional”, infiriendo por oposición la existencia de una “metáfora intelectual”. Ocurre que la metáfora, en cualquier caso, se compone de movimientos opuestos, a saber, alusión y elusión. La metáfora citada se enuncia como aproximación pero también como evasión; en “hora” se construye una metonimia de la temporalidad a través de una unidad de medida que marca la duración, luego el término “húmeda” amplifica la metonimia, porque la humedad es una

¹⁵⁰ R. Dorra, “Entre el sentir y el percibir”, en *Semiótica, estesis, estética*, p. 254. Parafraseando a Dorra, el ‘sentir’ desborda al ‘percibir’ debido a la negación de “lo racional” y “lo cognoscitivo”.

¹⁵¹ Veremos que las direcciones de la metáfora son múltiples. Por tal razón, y en pos de su comprensión, aunque sea breve la exposición, indico en cada parte el criterio para la constitución de las categorías de la metáfora, las cuales tienen como parámetro eso que llaman “el efecto de sentido”.

¹⁵² De “La canción desesperada” de Pablo Neruda donde la estrofa dice: “Oh carne, carne mía, mujer que amé y perdí, / a ti en esta hora húmeda, evoco y hago canto.”

característica del llanto, el término aludido, haciendo correspondencia entre un objeto (el llanto) y una de sus cualidades (la humedad); aunque en esta metáfora se enfatice la emoción del sujeto del enunciado para expresar la sensación de su dolor en el recuerdo de la dicha perdida a través de la figuración del objeto sentido: su llanto, producto de su estado pasional, se hace de la metáfora un dar a imaginar gracias a que procedimientos de la percepción entran en juego, ya que la particularidad de humedad del llanto significa en la percepción y por esta se puede imaginar en el poema una hora con esa característica. Entonces, en su movimiento, el sentido de la metáfora se desplaza por el deseo de imágenes transfigurantes.

Sin embargo, la segunda dirección abierta en el proceso de la metaforización da cuenta de un estado de cosas. Por lo mismo, se debe hacer una distinción con la analogía y el símil cuya función se halla en dar una comprensión del enunciado mientras que en la metáfora se da un encuentro sensible en el lenguaje y con el mundo. Hauser, en *Literatura y manierismo*, para ejemplificar la metáfora clásica trae una figura que le es opuesta: el símil¹⁵³. Esta figura trabaja sobre semejanzas y tiene por eje el adverbio de modo *como*. Este autor cita los versos 20 y 21 del Canto XV correspondientes al “Infierno” de la *Divina comedia* de Dante: “e sì ver noi aguzzaban le ciglia / come vecchio sartor fa nella cruna” (y aguzaban los ojos para vernos / cual¹⁵⁴ viejo sastre por el ojo de una aguja). Hauser explica –apoyándose en Eliot- que el símil va encaminado a “presentar de manera más clara y distinta algo efectivamente dado y visible a todo el mundo”¹⁵⁵. La metáfora, en cambio, no habla de un objeto para conocerlo, sino para hacerlo estético, se trata de una “forma creadora” (Hauser). No se puede equiparar la metáfora con el símil porque éste explicita las relaciones de los términos implicados y la metáfora, en un giro opuesto, las implica sin volverlas explícitas. La metáfora implica el significado. Al explicar la metáfora la anulamos –como ocurre comúnmente en los estudios literarios y lingüísticos. La metáfora se basa en un implícito, alude a una imagen eludiéndola creando una especie de unión de los contrarios; *decir* lo que *no quiere decir* la metáfora, explicitar lo que está implícito, es

¹⁵³ Según Marchese y Foradellas, al símil también se le conoce con el nombre de comparación, se define por el establecimiento de “una relación entre dos términos en virtud de una analogía entre ellos. Se marca bien por la presencia de una correlación gramatical comparativa (como...*así*), bien por la unión entre los dos miembros por un morfema que la establezca (*como, más que, parece, etc.*)”, ps. 66 y 67.

¹⁵⁴ Al traducir al español estos versos es inevitable poner el pronombre “cual” e lugar del adverbio “como”, pero se entiende que en este caso el primero es equivalente del segundo.

¹⁵⁵ Arnold Hauser, *Literatura y manierismo*, p. 54.

abolir su significación misma. Su sentido no está en el *decir* sino en el *hacer* (Valéry). Hay una correspondencia entre el acto metafórico y la extrañeza experimentada en el destinatario en el momento de leer la metáfora, porque lo que hace la metáfora es volver sobre el lenguaje sensibilizando al sujeto al que le es destinada, constituyéndolo. Para el destinatario, la metáfora es una figura extraña. De tal manera que el recorrido de una composición metafórica iniciaría en la sensibilización y desembocaría en el entendimiento llevando a cabo un eslabón semiótico entre lo sensible y lo inteligible. Lo que proponemos en esta investigación, más bien, es que la metáfora como expresión imaginativa hace un eslabón semiótico entre el percibir del cuerpo y el enunciar del lenguaje.

En el mencionado libro de Hauser, se observa en la tendencia a la metáfora un proceso que permitiría distinguir un estilo artístico de otro. Por ejemplo, el empleo de la metáfora en el estilo clásico enfatiza una propiedad de algún objeto referido, propiciando con ello la aproximación emotiva a éste y, por ende, hacerlo sensible en mayor proporción que con una mención directa, su efecto de sentido es hacer identificable un objeto o situación con el destinatario. Muestra de lo que digo son los siguientes versos de la *Égloga Primera* de Garcilaso de la Vega, cuando el pastor Salicio canta: “Con mi llorar las piedras enternecen / su natural dureza y las quebrantan”¹⁵⁶. La metáfora parte de una acción: “enternecer”, relacionada con un agente: “las piedras”; así, el intercambio no se da entre elementos iguales sino entre categorías sintácticas distintas: sustantivo y verbo. Con esta metáfora - que es una prosopopeya¹⁵⁷ se hiperboliza¹⁵⁸ el llanto de Salicio. Ese empleo de la metáfora tiene el afán de aproximarnos a un objeto además de cubrir una carencia del lenguaje para designar la intensidad de la emoción del sujeto.¹⁵⁹

Por su parte, la metáfora manierista estudiada por Hauser sigue otro proceso también articulado en la bifurcación. Este tipo de metáfora habla de un objeto no ya para hacerlo emotivo sino para volver al lenguaje un espectáculo. A este punto ya considero pertinente

¹⁵⁶ Garcilaso de la Vega, *Poesías completas*, p. 7.

¹⁵⁷ Rafaél Lapesa define esta figura como la atribución de “acciones o cualidades propias del hombre a otros seres animados o inanimados”, *Introducción a los estudios literarios*, p. 40. Entendamos a la prosopopeya como un tipo de la metáfora.

¹⁵⁸ Para Raúl Dorra sería lo inverso, es la hipérbole la que crea a la metáfora, porque, según sus estudios, la base de la figura como un elemento constitutivo del lenguaje descansa en el proceso hiperbólico. De tal manera que, partiendo de su propuesta, en el discurso poético subyace la hipérbole, ya que se pasa de una dimensión gnoseológica a una estética. Ver *La retórica como arte de la mirada*.

¹⁵⁹ Este modo de empleo de la metáfora propone una pregunta: ¿cómo nombrar un llanto tan enternecedor que hasta podría suavizar y quebrantar –o llevar al quebranto- a las piedras?

manifestar mi rechazo a la noción de *cifra* para estudiar la obra de arte como un acontecimiento. De no hacerlo, estaría aceptando, en principio, que su sentido está oculto, que se trata de un discurso codificado y que empieza y acaba por significar algo que le es totalmente ajeno. El sentido de toda obra no está oculto sino dado de forma sensible y ambiguo, porque su sentido se bifurca y se vuelve sobre sí, se hace doble. Una *cifra* significa lo que dice y simboliza lo que no dice y la relación con el objeto ausente es por sustitución. Mientras que el acontecer de la obra de arte implica al objeto ausente, ubicándose en los terrenos de la metáfora. Luego, una *cifra* da una sola posibilidad de sentido y de interpretación, puesto que espera a ser descifrado está en un advenir sentido, hay una estructura previa que lo sostiene; por el contrario, el acontecer de la obra de arte, como todo laberinto, da paso a la ambigüedad y construye el sentido en su andar pero no lo hace de manera aleatoria sino condicionada, se genera un encuentro de contrarios porque hay devenir pero gracias a lo que adviene. La diferencia entre la escritura críptica y la escritura laberíntica radica en la diferencia que va de la sustitución a la implicación. Al sustituir algo realizamos el llenado de un vacío, mientras que en la implicación envolvemos con una interpretación o enredamos con un texto la ausencia pero no la desplazamos ni la llenamos.

La metáfora no sustituye porque no llena el vacío de la palabra omitida sino que lo circunscribe: crea un hueco (donde el destinatario se siente atraído, envuelto). Sé que mi tesis va a contracorriente de los estudios tradicionalmente aceptados sobre la metáfora y por eso dedico a continuación algunos puntos de interés para la sustentación de mi propuesta. El estudio de la metáfora basado en el pensamiento aristotélico desembocó en la simplificación de su composición donde se intercambian los elementos de un símil, por ejemplo: “La vejez de la vida es como la tarde del día”, donde la tarde es al día lo que la vejez a la vida, así se homologan día con vida y tarde con vejez, y entrecruzando dichos términos obtenemos metáforas como “vejez del día” o “tarde de la vida”. Con el intercambio de términos se crea la ilusión de que se sustituye una palabra por otra, un rasgo por otro, una cosa por otra¹⁶⁰, que “tarde” es el término desplazado en el primer ejemplo, ocurriendo lo mismo con el segundo donde no se dice “vejez” sino “tarde de la vida”.

¹⁶⁰ Aristóteles suponía que el símil era formulado a partir de la semejanza de los objetos inmiscuidos y no de los rasgos sémicos de los lexemas.

Haré un análisis provisorio según el modelo aristotélico para explicar una metáfora de *Primero Sueño*. Los versos 968 y 967 tienen un pliegue de hipérbaton con metáfora:

mientras nuestro Hemisferio la dorada
 ilustra del Sol madeja hermosa,

Deshaciendo el hipérbaton, la oración quedaría así: mientras la dorada madeja hermosa del Sol ilustra nuestro hemisferio. Aquí el sujeto es la madeja y no el Sol. La metáfora se halla en “madeja del Sol”: la *madeja* (mata de pelo) es al *hombre*, lo que los *haces* al *sol*. De esta manera se obtiene la siguiente fórmula:

		<u>A</u> = <u>C</u>		
		B	D	
A = madeja	B = hombre	C = haces	D = sol	

La madeja es homóloga a los haces y el hombre al sol; por lo tanto:



Cruzando los términos resultaría: la *madeja* del *sol*; los *haces* del *hombre*. La fórmula por intercambio en la construcción metafórica le es muy cara a las formas cultas del arte poético. Jorge Luis Borges dedica algunos trabajos a la poesía de los escaldos, poetas de lengua escandinava que escribieron hacia el siglo XI “frías aberraciones” -como las llamaría el mismo Borges- donde desarticula el proceso de composición de los versos para explicar (explicitar) lo que las metáforas supuestamente callaban. Así, metáforas como “quijada del bosque”, “luna de los piratas” se entendían por aquello a lo que evocaban: barba, escudo. En este proceso también había tautologías como “primo del cuervo” que no era otra cosa que el cuervo mismo.¹⁶¹ Este tipo de versos, primeramente, hacen pensar en

¹⁶¹ Véase de J.L. Borges, *Antiguas literaturas germánicas* y “Las ‘kenningar’”, *Historia de la eternidad. Obras completas, volumen I*.

una ocultación de términos, en una escritura cifrada, de tal forma que es casi inevitable emparentar a la poesía como la de los escaldos con los criptogramas.

A pesar de que metáforas del tipo “la pradera de la gaviota” tiendan al cierre, como lo hace un criptograma, no debe confundirse con aquél. Si bien el cierre es otro punto de encuentro, la metáfora de *Primero Sueño* que he citado termina por alejar al destinatario del objeto representado mientras que el del criptograma por acercarlo, pero en la metáfora lo acercan al lenguaje, el medio en este caso. Las formas simbólicas, de la cual el criptograma es representante, se caracteriza por tres aspectos que son contrarios al del proceso metafórico. Mientras que el símbolo nos lleva de lo familiar a lo extraño, la metáfora va de lo extraño (*la pradera de la gaviota*) a lo familiar (*el mar*). Gerardo Rivas –siguiendo a Raúl Dorra- da tres pautas para caracterizar a la metáfora. En principio, se “muestra la singularidad de un orden cuya única existencia posible es la inmanencia”¹⁶². Con lo cual debe entenderse que la relación de las palabras no es con las cosas, sino entre sus propias marcas dentro del texto, “esa tenue y constante relación que las marcas verbales tejen entre ellas mismas”¹⁶³, único espacio donde se vuelve posible dicha correspondencia. Luego, la metáfora “se basa en la metamorfosis del orden, pues su fin es sorprender al informar lo heteróclito”¹⁶⁴. Ésta es la pauta para partir de lo extraño del enunciado que deviene en el reconocimiento de lo familiar. Un último punto de divergencia es que el símbolo no se instala en lo perceptual ni en lo sensible sino en lo subjetivo, en cambio la metáfora tiene otro modo de proceder, a saber “genera un tipo de conciencia cuyo sentido es literalmente ‘espectacular’, o sea, se brinda por completo a la sensibilidad aunque la determinen los artificios del ingenio”¹⁶⁵. Esta forma de la conciencia denominada metafórica –en palabras de Dorra- “se constituye como una mirada que aleja lo mirado para crear entre ella y lo mirado un tejido opaco y consistente, un juego de espejos que se miran entre sí: esta mirada quiere ver en cada cosa el motivo de una frase.”¹⁶⁶ La conciencia metafórica hace del lenguaje su lugar de habitación y su objeto intencional a la vez, dejando al mundo en una zona residual.

¹⁶² Gerardo Rivas, *La sombra fugitiva*, p. 117.

¹⁶³ M. Foucault, *Las palabras y las cosas*, p. 55.

¹⁶⁴ Rivas, *op. cit.*, p. 117.

¹⁶⁵ *Ibíd.*

¹⁶⁶ R. Dorra, *Los extremos del lenguaje en la poesía tradicional española*, p. 14.

Federico García Lorca, en un discurso en torno a las metáforas de Luis de Góngora, advierte sobre la dimensión significante y sensible de la imagen poética. El sentido se mueve gracias a la imagen poética, por eso “una imagen poética es siempre traslación de sentido.”¹⁶⁷ El sentido se traslada del ámbito de lo percibido a la del sentir, es decir, las formas abstraídas para la conformación de la metáfora entran en la continuidad propia del sentir, por eso el sentido se traslada de una dimensión a otra con el afán de la realización de mundos posibles en el lenguaje. Pero la continuidad propia del sentir conforma la imaginación gracias a que la percepción hace la discretización con la cual se toman los rasgos a integrar en el movimiento metafórico, por esta razón dice García Lorca que “la metáfora está regida siempre por la vista (a veces por una vista sublimada), pero es la vista la que la hace limitada y le da su realidad.”¹⁶⁸ Raúl Dorra observa que la vista es el sentido de la percepción que privilegia el acto cognitivo porque reconoce los rasgos distintivos de un objeto percibido y en el proceso de metaforización participa abstrayendo tales rasgos con el afán de ir componiendo imágenes, ya que “[l]os objetos que pone en relación la metáfora tienen, típicamente, una semejanza sensorial, es decir, presentan un aspecto que aparece como semejante, o asemejable, en la percepción de los sentidos, principalmente en la percepción visual.”¹⁶⁹ En tanto “la mirada nos muestra la forma de un objeto”¹⁷⁰, la percepción visual participa en la composición de la metáfora al dar lo elementos sobre los que se constituye la co-posición de semas. Dorra observa que “[l]os ojos (...) se dan a la tarea de hacer de los objetos, y aún de las partes de los objetos, unidades discretas, revisan, miden, separan y examinan.”¹⁷¹ Gracias a la auscultación de la mirada se retiene y seleccionan rasgos que constituirán la imagen; entonces, a partir de un órgano perceptivo se comienza la correlación integrada por la continuidad del sentir. Voy mostrando que en la composición de la metáfora la percepción participa seleccionando los rasgos distintivos de los objetos percibidos, además de que su función se realiza gracias a la distancia y discrepancia que guarda con el sentir ya que si la percepción fuera lo mismo que el sentir no se podría llevar a cabo el movimiento metafórico en el cual subyacen las dos actos disímiles del percibir y el sentir, y en la cohabitación de estos contrario se halla un primer

¹⁶⁷ F. García Lorca, “La imagen poética de don Luis de Góngora”, p. 62.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 68.

¹⁶⁹ Dorra, *Los extremos...*, p. 25.

¹⁷⁰ Dorra, “Entre el sentir y el percibir”, en *Semiótica, estesis, estética*, p. 262.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 264.

rasgo laberíntico de la metáfora. De modo tal que “siendo la vista el órgano más alejado del sentir es, por eso mismo, el más característicamente perceptivo [razón por la cual la percepción visual tiene un papel preponderante en la composición de la metáfora], esto es, el más volcado sobre el mundo y aquel cuyas operaciones son más semejantes a las de la inteligencia analítica.”¹⁷² Ahora se comprende el régimen visual de la metáfora señalado por García Lorca.

Estas imágenes fluirán por mor del sentir integrando así el proceso de la imaginación. Tal integración no desemboca en la imaginación sino que la propicia; ante todo, la posibilidad de la metáfora se da en el lenguaje, y a la vez que el lenguaje hace posible a la metáfora, ésta realiza al lenguaje mismo dándole cuerpo. El proceso de corporización del lenguaje crea eslabones semióticos al conectar procesos que van de la percepción a la sensación y de esta a la imaginación haciendo que en su conjunto el lenguaje se corporice entrando en contacto y correspondencia con el cuerpo propio. He aquí la razón de que la metáfora tenga una respuesta emotiva, de que a la aprehensión del sentido metafórico corresponda una expresión del cuerpo.

Mientras que para García Lorca la vida de la metáfora se logra bajo dos condiciones, a saber, “la forma y el radio de acción”¹⁷³, lo que en mi propuesta sería la percepción y la imaginación respectivamente, el sentir queda relegado al efecto de sentido siendo que la dimensión sensible no es el efecto y tampoco la causa sino el eslabón que hace transitar el sentido entre la percepción y la imaginación. García Lorca suponía la articulación de lo sensible y lo perceptible mediante la imaginación: “la metáfora une dos mundos antagónicos por medio de un salto ecuestre que da la imaginación.”¹⁷⁴ Justamente la integración llevada a cabo de lo percibido en lo sentido conlleva el proceso de la imaginación pero no como articulación sino como producto, en todo caso el sentir emotivo integra los rasgos abstraídos por la percepción, desencadenando las imágenes que fuera del lenguaje pierden su sentido, tales imágenes poseen valor estético. Al respecto, Dorra señala que en la metáfora “la propia fórmula se propone como objeto; ello quiere decir que estamos ante la presencia de un objeto que tiene una existencia puramente verbal.”¹⁷⁵ La

¹⁷² *Ídem.*

¹⁷³ F. García Lorca, *op. cit.*, p. 68.

¹⁷⁴ *Ibíd.*, p. 69.

¹⁷⁵ R. Dorra, *Los extremos...* p. 13.

existencia exclusiva de la metáfora en el propio medio que la propicia -el lenguaje- nos muestra sin ambages una manifestación del hecho estético. Así, el movimiento de la metáfora resulta estético al hacer del lenguaje un medio cuya finalidad se da en su propia expresión; entonces, la metáfora es –en palabras de Dorra- “ese complejo movimiento por el cual el lenguaje se propone a sí mismo como su propio fin.”¹⁷⁶ Su complejidad consiste en eslabonar mundos antagónicos, pero sobre todo, procesos disímiles como la percepción, la sensación y la imaginación, siendo la finalidad en sí mismo el gesto estético por excelencia.

Aunque la metáfora constituya eslabones semióticos, sus sentidos no logran comprenderse fuera del discurso en que se generan. A esto se debe que la metáfora no sustituya términos ni represente cosas sino que implique la co-posición de los procesos de percepción, sensación e imaginación en el lenguaje. Pero su aprehensión no se da en la inteligencia sino en el cuerpo y esto porque la metáfora se articula por el sentir, de ahí la respuesta espontánea del cuerpo, respuesta que corrobora la aprehensión sensible del sentido metafórico. Si se quiere buscar un sentido de la metáfora más allá del lenguaje tendrá que buscarse en la emoción que suscita el movimiento de la metaforización.

No obstante la diversidad de orientaciones en la metáfora, ésta siempre recae sobre la dimensión estética de la experiencia porque la metáfora recrea sensiblemente el sentido, ya sea que la metáfora enfatice un estado pasional o un estado de cosas. Una metáfora se entiende cuando se la siente. No se piense que en la segunda dirección de la metáfora que se trató, el objeto se percibe, más bien en ésta segunda metáfora, la imagen poética articula su sentido al modo de la percepción captando rasgos distintivos que luego serán inmersos en el mismo devenir discursivo creando así la continuidad del sentir e incitando a la imaginación a crear mundos posibles.

Además de la cohabitación de los contrarios –percibir, sentir e imaginar-, lo que la metáfora guarda del laberinto se encuentra en la ambigüedad. Retomemos la metáfora de los versos del *Primero Sueño* arriba citados. En la expresión “madeja hermosa” ¿se quiso decir haces de Sol? Todo lo contrario, no se lo quiso decir pero aún así, la expresión no se toma en un sentido directo sino en su apertura. De tal modo, la multiplicidad de sentidos en la metáfora se corresponde con los múltiples caminos del laberinto. De aquí se deriva otro

¹⁷⁶ *Ibíd.*, p. 14.

rasgo laberíntico de la metáfora, a saber, la negatividad, ese espacio dejado en blanco del laberinto es la posibilidad de significado en la metáfora. Entonces, no es lo que está dicho sino el decir mismo como hacer, el valor de la metáfora del mismo modo que en el laberinto el camino cuenta porque se lo recorre. No querer decir para seguir haciendo versos. Deambular como postergación del fin. Volver sobre los propios pasos como se vuelve a las palabras de la metáfora. La enunciación de la metáfora resulta así un acto deambulatorio del lenguaje. Con lo cual se tiene que no sólo el laberinto hace el movimiento de la metáfora sino que esta se manifiesta como una expresión de lo laberíntico. Ada Dewes aseveró que “[l]a metáfora se adelantó a la figura espacial que la origina.”¹⁷⁷ Los laberintólogos suponen que el laberinto univariario antecedió al plurivariario. Para Santarcangeli el laberinto de un solo camino es un pseudolaberinto porque le falta la bifurcación, mientras que Kerényi supone que las formas lineales que se curvan como la espiral conforman prototipos, como el laberinto de un solo camino, de lo que será el laberinto con bifurcaciones. Dewes aventura la hipótesis de que si en la arquitectura aún no aparecía un laberinto de múltiples caminos en el lenguaje ya existía, porque “[a]ntes de que el camino se divida se encuentra, sin embargo, el fenómeno de la metáfora, esta rareza lingüística que no deja de asombrar a los estudiosos del laberinto.”¹⁷⁸ Entonces el fenómeno de la metáfora expresa el movimiento laberíntico antes de que éste se circunscriba en el espacio arquitectónico. La metáfora crea rupturas asignificantes al interior del lenguaje, líneas de fuga que permiten la continuidad del sentido y la conexión con la dimensión sensible. A su vez, la des-estratificación conlleva la ambigüedad porque se está en el proceso de la significación. Si la metáfora resulta ambigua no se debe a que sea equívoca sino a que, repito, abre una relación sensible. Debido a su carácter procesual, la metáfora escapa de toda captación unívoca y cerrada.

La metáfora como laberinto conlleva su correspondiente retruécano: el laberinto como metáfora, gracias al cual se justifica la presencia primigenia del laberinto en el lenguaje porque

[l]a metáfora de lo laberíntico como lo que hace errar, lo que lleva a callejones sin salida, lo que retorna, involuntariamente, al comienzo, existió cuando los laberintos, como arquitectura,

¹⁷⁷ Ada Dewes, *op. cit.*, p. 18.

¹⁷⁸ *Ídem.*

proveían *un solo y único camino* que conducía al que recorre de la manera más determinista pensable.¹⁷⁹

Y esta metáfora originó –según Dewes- los “jardines del error”. La metáfora del laberinto le da forma a la experiencia de la pérdida. Entonces, comprendiendo los desplazamientos significantes de la metáfora, se sigue el movimiento del laberinto, haciendo su cartografía. En la metáfora, no obstante, se podría caer en el calco si el lenguaje se subordina a la formulación de metáforas; por el contrario, si la metáfora se integra en el lenguaje y lo articula para conformar la multiplicidad de los sentidos y crear la conexión afectiva con el cuerpo, entonces el lenguaje se hace rizoma. La metáfora de lo laberíntico liberó al pensamiento de la hegemonía del significante unívoco. Pero “[e]l pensamiento no es arborescente”,¹⁸⁰ porque no asegura la continuidad entre ideas, imágenes o argumentos. El salto entre mensaje, el tránsito por fisuras de la razón, hacen del pensamiento “un sistema aleatorio de probabilidades.”¹⁸¹ A su vez, la multiplicidad del rizoma libera a la acción de las unidades binarias. No obstante, de las mismas estructuras binarias se puede hacer el rizoma cuando éste se vincula con ellas, porque “[s]er rizomorfo es producir tallos y filamentos que parecen raíces, o, todavía mejor, que se conectan con ellas al penetrar en el tronco”¹⁸². Aunque el sistema-raíz busca la exclusión de todo lo que atente contra la unidad y subordine las multiplicidades a lo único, el rizoma se conecta con las raíces para transformarlas al integrarlas a su sistema de multiplicidades, volviéndolas lugar de pasaje junto con el tronco. En el rizoma todo se conecta por mor del tránsito.

Se supone que la reproducción de la unidad generaría lo múltiple; no obstante, la multiplicidad surge en la diferencia constitutiva de lo otro por lo que la repetición de la unidad sólo generaría lo mismo sin crear una auténtica multiplicidad. En el caso del laberinto, si se repiten circunvoluciones o bifurcaciones, entonces un modelo se está calcando, un patrón se ha impuesto. El calco incesante de tal paradigma reduciría todo proceso a estados lo que sería una fatalidad, entendida como la pérdida de la posibilidad volitiva. A diferencia del laberinto enraizado, el rizomático *hace* la libertad, dejando de ser ésta un don o un objeto a buscar. Como canta Silvio Rodríguez “la libertad sólo es visible

¹⁷⁹ *Ídem.*

¹⁸⁰ Deleuze y Guattari, *op. cit.*, p. 20.

¹⁸¹ *Ídem.*

¹⁸² *Ídem.*

para quien la labra”¹⁸³ porque ésta se encuentra en la práctica entendida como *voluntad de poder* (Nietzsche). Luego, en el laberinto-rizoma hay ritmo mas no repetición. A causa del gesto determinista, se ha confundido el ritmo con la repetición, lo cual ha propiciado la ilusión del movimiento en el nudo y el laberinto raíz. Mientras que el ritmo se hace en el dinamismo, la repetición permanece estática. El ritmo se define como el sentido del devenir.

En la reflexión de Simone Weil la libertad se circunscribe al actuar sobre el mundo, en principio “es la acción libre quien ejecuta la unión del yo al mundo”, de tal modo que “«estar en el mundo» libera, porque es un efecto de la acción del hombre sobre el mundo.”¹⁸⁴ Entonces, la libertad así concebida surge con el existir el cual funge ya como un actuar. Si se está en el mundo es porque se tiene un cuerpo, expresión primigenia pero ambigua porque se es a la vez del-mundo y de la conciencia; por lo tanto la condición de posibilidad de la libertad se da en el cuerpo porque sólo se alcanza la libertad cuando el cuerpo puede hacerla en la composición de su ser-del-mundo y de la conciencia.

El calco es una “competencia dominante”¹⁸⁵ que se rompe con la línea de fuga, permitiendo al cuerpo crear otras posibilidades de sentido. Pero esta línea de fuga suele ser algo muy pequeño, un desquebrajamiento que empieza como grieta y deviene intersticio. La libertad del cuerpo comienza con un gesto insignificante, “es un elemento microscópico del árbol-raíz, una raicilla, la que inicia la producción del rizoma.”¹⁸⁶ Lo pequeño que deviene grande, de lo indeterminable de una transformación, se dan como rasgos que distinguen a la línea de fuga como una figura de las catástrofes.

En laberinto pluriviario rige el calco del hilo de Ariadna que marca el “buen camino” distinguiéndolo de las rutas que conducen al “callejón sin salida”, a través de este hilo se obtiene el modelo del camino más óptimo, aquél que conduce de la manera más corta y rápida a la salida; en otras palabras, se obtiene la solución del laberinto haciéndolo de fácil recorrido. El hilo de Ariadna sirve como apoyo a la memoria de larga duración propia del laberinto raíz que es el pluriviario. Por su parte, el laberinto-rizoma trabaja con la memoria de corta duración, la cual “no está en modo alguno sometida a una ley de contigüidad o de

¹⁸³ Silvio Rodríguez, “Y Mariana”, *Silvio*. Argentina: Alfiz Producciones, 1992, pista 4, duración 2:53 min.

¹⁸⁴ M.M. Davy, *Simone Weil*, p. 137.

¹⁸⁵ Deleuze y Guattari, *op. cit.*, p. 20.

¹⁸⁶ *Ídem*.

inmediatez a su objeto, puede ser a distancia, manifestarse o volver a manifestarse tiempo después, pero siempre en condiciones de discontinuidad, de ruptura y de multiplicidad.”¹⁸⁷ Se infiere que las memorias de corta y larga duración no son dos modos distintos de captar la misma realidad sino que aprehenden realidades diversas, lo que una no guarda la otra sí:

La memoria corta incluye el olvido como proceso; no se confunde con el instante sino con el rizoma colectivo, temporal y nervioso. La memoria larga (familia, raza, sociedad o civilización) calca y traduce, pero lo que traduce continúa actuando en ella a distancia, a contratiempo, "intempestivamente", no instantáneamente.¹⁸⁸

La memoria al trabajar sobre el olvido, se disipa; esto le da carácter de pasaje al rizoma. Raymundo Mier advierte que el riesgo de los pasajes se halla en “fincar la experiencia en la disipación de la memoria”¹⁸⁹. Pero este riesgo no es tal para el rizoma mismo sino para las estructuras binarias, para la memoria de larga duración (en resistencia contra el olvido), a las que se enlaza. En contra partida, por ese contacto al interior del rizoma se genera el riesgo de arraigar el pensamiento a las estructuras arbóreas cuando “no cesa de imitar lo múltiple a partir de una unidad superior, de centro o de segmento.”¹⁹⁰ Las falsas multiplicidades son del tipo raicilla y se reconocen cuando se plantea un problema no jerárquico cuya solución resulta jerárquica. En el caso de la metáfora será tomarla como una expresión sensible del lenguaje pero admitiendo que sustituye a otra expresión, la cual rige todo su sentido. En el laberinto pluriviario ocurre al suponer la libertad de albedrío en la bifurcación pero circunscribiendo la elección de las rutas bajo el criterio del buen camino e imponiendo el hilo de Ariadna por el cual se retorna a la entrada. La expresión sustituida en la metáfora, la entrada/salida del laberinto, fungen como los estratos jerárquicos rectores que organizan sus sistemas en la centralización de sus posiciones. Los sistemas arborescentes son definidos por Deleuze y Guattari como “sistemas jerárquicos que implican centros de significancia y de subjetivación, autómatas centrales como memorias organizadas.”¹⁹¹ En el laberinto pluriviario las rutas se jerarquizan al valorar el camino

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 21.

¹⁸⁸ *Ídem.*

¹⁸⁹ R. Mier, “Los pasajes y el sentido de la historia”, en *Tópicos del seminario, 17. Pasajes*, ps. 89 y 90.

¹⁹⁰ Deleuze y Guattari, *op. cit.*, p. 21.

¹⁹¹ *Ídem.*

corto, aquél que conduce a la salida, como el más óptimo haciendo que, al encontrar la ruta correcta, el orden objetivo del laberinto pase a la subjetividad dándole unidad a toda la estructura una vez lograda la reorientación.

Repasemos los rasgos de los sistemas arborescentes (jerarquía, centralización significativa y subjetiva, organización de la memoria autómatas) con el afán de diferir los rasgos distintivos del sistema rizoma. La jerarquización basada en estratos se rompe con la línea de fuga, la cual resulta asignificante porque no trastoca al rizoma, además de que no fija un centro. Las posiciones sujeto y objeto se vuelven devenir por lo que pueden intercambiarse hasta desdibujar su colocación mostrando que se producen por la intersección de trayectorias insospechadas, las cuales transitan en la aleatoriedad. La memoria a corto plazo por trabajar con el olvido integra en la experiencia el dinamismo procesual de los fenómenos y reorganiza constantemente sus impresiones en “la movilidad de la dislocación efímera del sentido”¹⁹², aprehendiendo la vivencia de lo pasajero y recreando la composición de los valores en su mutabilidad.

El mapa es un regulador del sentido circulante. Los sistemas acentrados, los del rizoma, son

(...) redes de autómatas finitos en los que la comunicación se produce entre dos vecinos cualesquiera, en los que los tallos o canales no preexisten, en los que los individuos son todos intercambiables, definiéndose únicamente por un *estado* en un momento determinado, de tal manera que las operaciones locales se coordinan y que el resultado final global se sincroniza independientemente de una instancia central.¹⁹³

La circulación del laberinto rizoma desobedece toda jerarquía, se guía sólo por el deseo; nada determina la cohabitación, es decir, los vínculos se crean por la espontaneidad del aparecer de los fenómenos en los que cualquiera podría participar. No existen rutas preestablecidas ni sujetos propicios para recorrerlas sino que cualquiera podría trazar un camino al andar. No hay subordinación sino coordinación de elementos donde se sincroniza el resultado del proceso sin recordar a ningún centro rector. Es decir, se derivan soluciones sin copiar ni calcar orden central alguno. Y en los sistemas acentrados, los elementos que

¹⁹² R. Mier, “Los pasajes...”, p. 90.

¹⁹³ Deleuze y Guattari, *op. cit.*, p. 22.

buscan centralizar el orden se disuelven por la multiplicidad. El rizoma no produce modelos de interpretación de los fenómenos sino que produce más fenómenos, no idénticos sino correspondientes. En la metáfora, siguiendo su mapa, no se arriba a una explicación sino que se produce una correspondencia afectiva en el cuerpo. en torno al arte, en el sistema centrado se produce un discurso sobre la obra pero en el sistema acentrado acontece la experiencia estética. El rizoma, para Deleuze y Guattari, produce inconsciente, pero, en mi propuesta, el laberinto-rizoma produce espontaneidad.

El árbol-raíz “actúa como modelo y como calco trascendente,” mientras que el rizoma-canal “actúa como proceso inmanente que destruye el modelo y esboza un mapa”.¹⁹⁴ El primero es el “modelo que no cesa de constituirse y de desaparecer,” el segundo “el proceso que no cesa de extenderse, interrumpirse y comenzar de nuevo.”¹⁹⁵ Repasemos, con Deleuze y Guattari, los rasgos distintivos del rizoma. Primeramente “el rizoma conecta cualquier punto con otro punto cualquiera, cada uno de sus rasgos no remite necesariamente a rasgos de la misma naturaleza”¹⁹⁶. En segundo lugar, la heterogeneidad por la cual “no se deja reducir ni a lo Uno ni a lo Múltiple.”¹⁹⁷ Está hecho, no de unidades sino de “direcciones cambiantes”, sin principio ni fin “siempre tiene un medio por el que crece y desborda.”¹⁹⁸ En tercer lugar, “[c]onstituye multiplicidades lineales de n dimensiones, sin sujeto ni objeto, distribuibles en un plan de consistencia del que siempre se sustrae lo Uno ($n-1$). Una multiplicidad de este tipo no varía sus dimensiones sin cambiar su propia naturaleza y metamorfosearse.”¹⁹⁹ En cuarto lugar, por la ruptura asignificante, “el rizoma sólo está hecho de líneas”, y gracias a la “línea de fuga o de desterritorialización como dimensión máxima (...), la multiplicidad se metamorfosea al cambiar de naturaleza.”²⁰⁰ En quinto lugar “el rizoma está relacionado con un mapa que debe ser producido, construido, siempre desmontable, conectable, alterable, modificable, con múltiples entradas y salidas, con sus líneas de fuga. Lo que hay que volver a colocar sobre los mapas son los calcos, y no a la inversa.”²⁰¹ Por último, como sistema el rizoma es acentrado ya que no posee

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 25.

¹⁹⁵ *Ídem.*

¹⁹⁶ *Ídem.*

¹⁹⁷ *Ídem.*

¹⁹⁸ *Ídem.*

¹⁹⁹ *Ídem.*

²⁰⁰ *Ídem.*

²⁰¹ *Ibid.*, p. 26.

jerarquía siendo asignificante “sin memoria organizadora o autómatas central, definido únicamente por una circulación de estados.”²⁰² Los autores denominan meseta “a toda multiplicidad conectable con otras por tallos subterráneos superficiales, a fin de formar y extender un rizoma”.²⁰³ Una meseta es un eslabón semiótico mediante la cual no cesa la producción de sentido como vivencia. En el rizoma, las dimensiones no se oponen ni se excluyen, solo se diferencian gracias a que “[u]n agenciamiento en su multiplicidad actúa forzosamente a la vez sobre flujos semióticos, flujos materiales y flujos sociales”.²⁰⁴ Con el agenciamiento desaparecen las particiones de las que se derivan los elementos, creando vínculos por los que fluye el sentido de la experiencia; así, tomando como ejemplo el libro, “[y]a no hay una tripartición entre un campo de realidad, el mundo, un campo de representación, el libro, y un campo de subjetividad, el autor.”²⁰⁵ La condición intersticial del rizoma lo sitúa en tránsito permanente, un supuesto nomadismo que yo prefiero llamar deambular; así “[u]n rizoma no empieza ni acaba, siempre está en el medio, entre las cosas, inter-ser, *intermezzo*.”²⁰⁶ Hablé de la libertad en el laberinto como la doble elección del camino A y del camino B, justamente así se entretiene el laberinto-rizoma, en la conjunción Y, haciendo del medio “el sitio por el que las cosas adquieren velocidad.”²⁰⁷ Hallarse *entre* dos cosas “no designa una relación localizable que va de la una a la otra y recíprocamente, sino una dirección perpendicular, un movimiento transversal que arrastra a la una y a la otra”.²⁰⁸ Así se entenderá el pasaje, tema del segundo capítulo, en “su capacidad de afirmarse desde la abolición de los límites, en la zona difusa de los umbrales”²⁰⁹.

²⁰² *Ídem*.

²⁰³ *Ídem*.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 27.

²⁰⁵ *Ídem*.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 29.

²⁰⁷ *Ídem*.

²⁰⁸ *Ídem*.

²⁰⁹ R. Mier, “Los pasajes...”, p. 91.

Capítulo 2: *Las trayectorias insospechadas en el laberinto-ciudad*

*(...) es necesario que un lugar llegue a ser
un paisaje interior para que la imaginación empiece
a habitar ese lugar, a hacer de él su teatro.*

Italo Calvino²¹⁰

Después de circunscribir la noción de laberinto a la de rizoma, me propongo describir la vivencia del laberinto-rizoma, vivencia que no se da en un concepto a través de sus rasgos conjuntos sino, mediante la imaginación, en el cuerpo propio por cuyo movimiento espontáneo y libre el sujeto deambula en la ciudad, abriendo en su andar desinteresado el espacio laberíntico. Con tal descripción se verá que el deambular reinventa estéticamente al laberinto. Para este apartado se tendrá en cuenta que la imaginación es la forma de la conciencia que guía y precede a la percepción. Lo imaginario se manifestará como una forma de la imaginación, mientras que la imagen será el objeto de toda percepción. El laberinto imaginario hace que el espacio deambulatorio sea soñado y luego visto. Ya Bachelard lo entendió al decir que “se sueña antes de contemplar. Antes de ser un espectáculo consciente todo paisaje es una experiencia onírica. No se mira con una pasión estética más que los paisajes que se han, desde el comienzo, visto en sueños.”²¹¹ Si se habla de una ciudad laberinto, se estará en el terreno de la metáfora pero al explicar que la ciudad se vive como un laberinto porque en esta se lo imagina, se habrá pasado de tratar una experiencia en términos figurativos a describir el proceso mismo de la configuración de la experiencia.

Roland Barthes, quien advierte²¹² la facilidad con que se habla del lenguaje de la ciudad en términos metafóricos, la dificultad viene cuando se busca dar cuenta no ya de una mera figuración sino del lenguaje de la ciudad sin recurrir a metáforas, en esto consistiría el giro

²¹⁰ I. Calvino, *Ermitaño en París*, p. 191.

²¹¹ G. Bachelard, *L'eau et les rêves*, p. 6. La traducción es mía.

²¹² Véase del autor: “Semiología y urbanismo”, *La aventura semiológica*, pp. 257-66.

científico del estudio. Más aún, sin pretender dar con una ciencia pura y exacta sobre la cuestión del lenguaje de la ciudad, pero recurriendo a una ciencia en constante conformación como la lingüística, Barthes da pautas para explicar la significación vivida por los habitantes de la ciudad en tanto aquellos pasean por ésta. De tal modo, el objeto de estudio se va circunscribiendo al acto de andar la ciudad que articula el espacio y deriva en la vivencia del laberinto-rizoma. Con este punto de partida, se avanza hacia la reflexión de los andares ciudadanos dilucidando una oscilación entre el espacio de la ciudad como construido y el espacio ciudadano en construcción. En el primer caso la ciudad se conforma de datos objetivos como planos y señalamientos; en el segundo, por el contrario, la ciudad se va constituyendo en la experiencia. Luego, no se trata de hacer de la ciudad un signo para un subsecuente análisis sino de estudiar cierto proceso de articulación de sentido, a saber, el deambular enmarcado en la vivencia de la ciudad-laberinto.

La distinción entre lo deseado y lo vivido se reconoce si nos fijamos en el lugar ocupado por cada cual en la experiencia, es decir, en ocasiones se presenta más el deseo de algo que su real vivencia. Por ejemplo, el deseo de una ciudad puede extenderse más en la experiencia que su probable conocimiento porque no se necesita habitar una ciudad para imaginarla, y también se puede estar en ella como no estando. El arte contribuye al deseo de una ciudad al volverla objeto estético. El narrador de *En busca del tiempo perdido* relata que en Florencia al atravesar el Ponte Vecchio éste se le aparecía “todo lleno de junquillos, de narcisos y de anémonas. Y, aún estando en París, eso es lo que yo veía, y no las cosas que tenía a mi alrededor.”²¹³ Enseguida señala que incluso en la perspectiva realista, “ocupan más espacio en nuestras vidas las tierras que a cada momento deseamos que aquella en que realmente vivimos.”²¹⁴ Rastreando en su pensamiento, se da cuenta, tiempo después, que al evocar ciertas ciudades como Florencia, Parma, Pisa, Venecia, ese narrador lo que “veía no era una ciudad, sino algo tan diferente de todo lo que [...] conocía”²¹⁵. Partiendo de la mencionada distinción, se estudiará la vivencia de la ciudad considerando que la imaginación guía la percepción. Si se habla de la habitación, recorrido y observación de la ciudad sólo es en términos de una situación afectiva. París es imaginada antes de ser conocida y gracias a la literatura se vuelve “una ciudad de la que uno se apropia

²¹³ Marcel Proust, “3. Nombres de tierras: El nombre”, p. 471.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 471 y 472.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 472.

leyendo.”²¹⁶ El ejemplo de París sirve para mostrar que se puede imaginar un espacio más allá de si lo conocemos o no. Por lo tanto, se reconoce la ciudad como objeto estético porque “el objeto estético desborda siempre la percepción o el conocimiento que de él adquirimos”²¹⁷. Para Calvino, tal vez “París podría llegar a ser una ciudad interior” si se identifica con la “peripecia particular, con la vida cotidiana”²¹⁸. Entonces, en la vivencia cotidiana e individual se da la condición de posibilidad donde se imaginará la ciudad como laberinto. Mediante la vivencia y el deseo de la ciudad asistimos a la cohabitación de la percepción y la imaginación, respectivamente, observando que ambos procesos aunque no guarden interdependencia tampoco se excluyen ya que llegan a participar en la conformación del deambular como la experiencia estética en la urbe.

Las dos miradas del laberinto: el paisaje y el plano de la ciudad

Dependiendo de la posición del cuerpo en el espacio se dan dos modos de mirar al laberinto que afectarán su modo de imaginarlo; en uno, horizontal, el desplazamiento del cuerpo *en* el laberinto lleva a la mirada por recorridos a ras del suelo, en otro, vertical, la mirada re-posiciona al cuerpo arriba *sobre* el laberinto; se podría decir que en uno el cuerpo se halla fuera mientras que el otro dentro. Recordando la cita de Ada Dewes, los laberintos se abren en el eje vertical pero se cierran “en el eje horizontal por muros -capas de muros- excepto una única entrada.”²¹⁹ De modo tal que verticalmente los muros se miran como líneas pero desde el eje horizontal las líneas devienen muros, según lo explica Dewes. Situándose la mirada desde arriba, el sentido del laberinto se articula como lenguaje visual al captar *simultáneamente* lo percibido: “La vista no entra por la puerta.”²²⁰ El espacio se apropia de la significación del laberinto “en la medida misma en que los lenguajes visuales suspenden el tiempo”²²¹; primeramente al aprehender del laberinto se siente la simultaneidad de los caminos y posteriormente se busca la *sucesividad*²²² del recorrido. El sentido de la pérdida de orientación se da por el hábito perceptivo de mirar de modo horizontal lo que se presenta

²¹⁶ Calvino, *op. cit.*, p. 191.

²¹⁷ Mikel Dufrenne, *Fenomenología de la experiencia estética. Volumen I, el objeto estético*, p. 274, nota 12.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 192.

²¹⁹ Ada Dewes, “De laberintos y lenguajes”, p. 17.

²²⁰ *Ibid.*, p. 18.

²²¹ *Ídem.*

²²² Esta expresión podría pasar por barbarismo, aún así he preferido recurrir al término para oponerlo como “calidad de sucesivo” a *simultaneidad*.

como vertical. Así, el extravío producido por el laberinto univariario se da por una supuesta captación simultánea del camino plegado. Si hay extravío en la simultaneidad se debe a que nunca se percibe de modo simultáneo realmente porque cada entidad, al estar dotada de masa, plantea sus propios parámetros de temporalidad. Por lo tanto, la simultaneidad es una ilusión que procede de un artificio. Hay equívoco al seguir una ruta por otra e ilusión al suponer que se capta simultáneamente.

Desde arriba la mirada se bifurca respecto al laberinto porque puede aprehender su totalidad sin distinción de los caminos o empezar a discernirlos; se da la imagen del laberinto a la cual la mirada no agrega nada, más bien el laberinto aporta a la mirada un espacio de recorrido. Cuando la mirada busca la entrada y trata de seguir el recorrido “imita, en balde, al sujeto que camina”, y en una segunda aproximación “la mirada toma los caminos del laberinto, tiende a saltar los muros, se confunde, se apoya, luego, del dedo que, a su vez, agarra un lápiz... El laberinto, esta figura vista desde arriba, acaba por linealizar la visión, por "verbalizar" el significante visual.”²²³ En cambio, desde abajo la mirada recorre con su propio cuerpo el espacio laberíntico interiorizando, mediante el recorrido, el horizonte de sentido. Horizontalmente, el recorrido hace del laberinto una vivencia. Retornando al ejemplo de París, cuando se la interioriza “[y]a no sería, la ciudad de la que todo ya está dicho, sino una ciudad cualquiera en la que estoy viviendo, una ciudad sin nombre”²²⁴, en palabras de Calvino. La ciudad aprehendida como un laberinto tendrá estos dos modos de darse a la experiencia del sujeto. En el primero de estos dos modos, el sujeto se vivifica como un *flâneur*, mientras que en el segundo se imagina como un “Ojo solar”, a éste Michel de Certeau lo reconoció como un mirón mientras que al otro Walter Benjamin lo trató como un caminante desinteresado. En este caso la ciudad se configura como un paisaje y en el otro como un plano. En ambos, el laberinto es una vivencia imaginaria.

El *flâneur*, entre el laberinto y la ciudad

El *flâneur* encarna la multiplicidad. Para Baudelaire el *flâneur*²²⁵ es “un genio de naturaleza mixta”, ya que “es poeta, con mayor frecuencia se asemeja al novelista o al moralista, es el

²²³ Dewes, *op. cit.*, p. 18.

²²⁴ Calvino, *op. cit.*, p. 192.

²²⁵ El *Dictionnaire historique de la langue française* y el *Dictionnaire d'aujourd'hui* coinciden en definir *flâner* como la acción de “pasearse sin prisa” mientras que el *Dictionnaire encyclopedique quillet* considera

pintor de la circunstancia y de todo lo que ella sugiere de eterno”²²⁶ porque “en cada uno de sus movimientos, representa la vida múltiple y la gracia inestable de todos los elementos de la vida.”²²⁷ Desde el punto de vista de la vivencia, la multiplicidad del *flâneur* podría entenderse a través de la ambigüedad del cuerpo. Lo ambiguo abre una relación sensible y, en consecuencia, una relación estética total. Es el carácter real y presente de la experiencia del arte. El arte es la forma extrema del silencio, es ambigua su determinación porque deja que el espectador hable. *Ambigüedad significa estar en un proceso.* La ambigüedad no niega la lateralidad. Lo ambiguo de la realidad se debe a la complejidad del cuerpo. Si mi cuerpo es vivencialmente antes que nada sensibilidad es más bien ambiguo que oscuro. A los artistas que expresan la ambigüedad Baudelaire los llamaría “(...) cronistas de la pobreza y de la vida menuda”²²⁸, porque captan con sutileza la contingencia e indefinición de la existencia humana, siempre breve pero intensa.

El *flâneur*, personaje nacido en el París decimonónico, diseña laberintos en sus pasos deambulantes, se supone que se hunde “en el orden moderno con un comportamiento errático, contingente y azaroso.”²²⁹ Sin embargo, su comportamiento no es errático porque la ambigüedad no es equívoca; en cambio, este personaje encuentra en el seno de la modernidad el estremecimiento estético del aparecer de lo real y hace del acontecer la catastrófica figura que significa el cambio de los modos de la percepción que determinan las formas de la experiencia; tampoco su comportamiento resulta del todo azaroso aunque se potencialice su devenir en las “trayectorias insospechadas” (Mier), en todo caso su comportamiento es de quien encuentra original cada paso. En la supuesta contingencia, el

que se trata de “pasearse sin meta”. El *Dictionnaire historique...* apunta que es “estar haciendo nada”, el *Dictionnaire d’aujourd’hui* especifica que durante el paseo “uno se abandona a la impresión y al espectáculo del momento” y el *Dictionnaire encyclopedique...* agrega que “uno pierde su tiempo en bagatelas”. Reuniendo estas acepciones en una sola definición, puedo decir que *flâner* es un tipo de paseo caracterizado por la falta de prisa y de meta así como por un doble desinterés porque hay un abandono a la impresión y al espectáculo del momento, y porque se está sin hacer nada, por lo tanto, *flâner* implica la finalidad de la acción misma debido a que sólo interesa mantenerse en el paseo. Sin embargo, una acepción peyorativa acompaña la definición, la de “perder el tiempo en bagatelas”, con esta caracterización encontramos dos posturas al definir la acción de *flâner*, la racional y la estética. Desde la perspectiva racionalista *flâner* es, efectivamente, perder el tiempo, mientras que en la postura estética, *flâner* implica como finalidad el acto de pasearse. Mientras que racionalmente en el deambular se pierde el tiempo, en la postura estética el tiempo se dilata, por eso *flâner*, en una de sus acepciones, significa “pasearse sin prisa”.

²²⁶ Ch. Baudelaire, *El pintor de la vida moderna*, p. 80.

²²⁷ *Ibid.*, p. 87.

²²⁸ *Ibid.*, p. 80.

²²⁹ R. Bartra, “El duelo de los ángeles: Benjamin y el tedio”, *El duelo de los ángeles. Locura sublime, tedio y melancolía en el pensamiento moderno*, p. 131.

flâneur contempla “con curiosidad insaciable los ambientes y los edificios.”²³⁰ En palabras de Baudelaire: “¡La curiosidad se ha convertido en una pasión fatal, irresistible!”²³¹

A diferencia de Roger Bartra, para quien “el extraño divagar de un *flâneur* guiado solamente por su curiosidad aleatoria está sometido a los designios divinos que marcan su sino”²³², mi propuesta se basa en el reconocimiento de una doble otredad: en la extrañeza de su divagar una presencia otra y en lo aleatorio de su curiosidad una espontaneidad que no es la suya sino la del cuerpo, esa otra presencia que nunca abandona al *flâneur*, así como a cualquier otro sujeto.

Para Merleau-Ponty, el sujeto es mi cuerpo y no mi mente porque él es el que está viviendo, está siendo mundo: “Ese sujeto, que se siente constituido en el momento en que funciona como constituyente, es mi cuerpo.”²³³ Por tal razón, la acción del cuerpo constituye una *expresión primordial*. El cuerpo es la *expresión primordial* porque salva las tensiones temporales y espaciales, se da como la condición para la percepción y para la expresión del mundo, ya sea que lo llamemos mirada o mano, el cuerpo es:

(...) un sistema de sistemas consagrado a la inspección de un mundo, capaz de saltar de un paso las distancias, de atravesar el futuro perceptivo, de dibujar, en la inconcebible uniformidad del ser, unos huecos y unos relieves, unas distancias y unas separaciones, un sentido (...).²³⁴

En otras palabras “(...) todo uso humano del cuerpo es ya *expresión primordial*”²³⁵. Por ende, el deambular del *flâneur*, en tanto “uso humano del cuerpo” se constituye como *expresión primordial*, es decir, cada paso es original. Tal expresión se realiza entre la multitud y se circunscribe en la ciudad. Empecemos por revisar la relación con la multitud.

Cuando Baudelaire habla de uno de los artistas que describe las sutilezas y el dinamismo de “la vida menuda”, lo refiere como un “[g]ran enamorado de la multitud y del incógnito”²³⁶, este “amor” hacia la multitud y el incógnito caracterizan al *flâneur*:

²³⁰ *Ibid.*

²³¹ Ch. Baudelaire, *Op. cit.*, p. 84.

²³² R. Bartra, *Op. cit.*, p. 132.

²³³ M. Merleau-Ponty, “El lenguaje indirecto y las voces del silencio”, p. 112.

²³⁴ *Ídem*, p. 79.

²³⁵ *Ibid.*

²³⁶ Baudelaire, *op. cit.*, p. 81.

La multitud es su dominio, como el aire es el del pájaro, como el agua el del pez. Su pasión y su profesión es *desposar la multitud*. Para el *perfecto flâneur*; para el observador apasionado, constituye un gozo inmenso elegir morada en el número, en lo ondulante, en el movimiento, en lo fugitivo y lo infinito.²³⁷

El anonimato surge en “esa muchedumbre en la que puedo observar a todos uno a uno y, al mismo tiempo, desaparecer por completo.”²³⁸ Por “el sueño de ser invisible”, el *flâneur* “[b]usca asilo en la multitud.”²³⁹ La multitud se define como “el velo a través del cual la ciudad habitual le hace al «flâneur» guiños de fantasmagoría.” Se le da al *flâneur* de modo fluctuante porque “[t]anto pronto es paisaje como estancia.”²⁴⁰ Benjamin apunta en una nota al pie de página que el *flâneur* tiene un fin, una “aspiración íntima”, esta consiste en “prestar un alma a la multitud”²⁴¹. Sin embargo, el ritmo del *flâneur* se confronta con el de la multitud, “[e]l primero es una protesta contra el segundo.”²⁴² Luego, Benjamin cita un extracto de la moda de pasearse con tortugas: “Hacia 1840 fue, por poco tiempo, de buen tono llevar de paseo por los pasajes a tortugas. El «flâneur» dejaba de buen grado que éstas le prescribiesen su «tempo».”²⁴³ El deambular es un paseo sin prisa donde la consciencia del tiempo le da mayor ser al sujeto en lo temporal. Es en la calma y no en la prisa donde el tiempo es una experiencia vívida. El deambular, al ser desinteresado, no busca determinación alguna sino volverse sobre las condiciones de posibilidad y aprehensión de su propia expresión, de tal modo que para la lógica del mercado la “tranquilidad ostentosa” del *flâneur* se toma como una forma de “protesta contra el proceso de producción.”²⁴⁴

En la multitud se da el encuentro. Benjamin cita los ejemplos del detective en la narrativa de Poe y del erótico en la poesía de Baudelaire. En el poema *A una paseante* de Baudelaire, Benjamin observa que la aparición de la mujer no se da a pesar de la multitud sino gracias a esta: “La aparición que le fascina [al erótico], lejos, muy lejos de hurtarse al

²³⁷ *Ídem*, p. 86.

²³⁸ Calvino, *op. cit.*, p. 194.

²³⁹ W. Benjamin, “Baudelaire y las calles de París”, *Iluminaciones II, poesía y capitalismo*, p. 184.

²⁴⁰ *Ídem*.

²⁴¹ Benjamin, “Sobre algunos temas en Baudelaire”, *Iluminaciones II*, p. 135.

²⁴² Walter Benjamin, “Zentralpark”, *Cuadros de un pensamiento*, p. 200.

²⁴³ Benjamin, “El «flâneur»”, p. 70.

²⁴⁴ Benjamin, “Zentral Park”, p. 200.

erótico en la multitud, es en la multitud donde únicamente se le entrega.”²⁴⁵ La multitud es la posibilidad del encuentro por ser “un caminar entre las espesuras” como se dice en *Piedra de sol* de Octavio Paz. Se trata de un amor a “última vista”²⁴⁶. Otro encuentro se da con la soledad. El *flâneur* se distingue de otros tipos de paseante por encontrar la soledad en la multitud: “Baudelaire amaba la soledad; pero la quería en la multitud.”²⁴⁷ Según Diego Hernández, para Baudelaire “la pérdida de las huellas del individuo dentro de la masa urbana (...) es la contraposición a la naturaleza libre como paisaje”²⁴⁸ A través de la multitud “el *flanèur* entra en un juego dialectico entorno a la identidad y a la unidad del individuo en el panorama urbanístico.”²⁴⁹ Considerando el “contenido temático subjetivo” de la masa, subyace en ésta ciertas “construcciones imaginarias de signos de identidad en movimientos secuenciales, esto es no lineales.”²⁵⁰

No por el hecho específico de que haya una multitud habrá inmediatamente callejeo al estilo del *flâneur*. Para esto se requiere que el paseante desee estar en la multitud con el propósito de sentirse solo en ella; aunque se abandona a la multitud, este paseante no sigue su ritmo. Así, la multitud pasa de darse como asilo a ser el lugar donde el *flâneur* se entrega como si fuera absorbido por una fuerza narcotizante: “La multitud no es sólo el asilo más reciente para el desterrado; además es el narcótico más reciente para el abandonado. El «flâneur» es un abandonado en la multitud.”²⁵¹ En esto Benjamin sigue a Baudelaire, el poeta francés se figura a la multitud como un “gran desierto de hombres” y supone que el fin del *flâneur* es el “placer fugitivo de la circunstancia”.²⁵² Entonces, deambular entre la multitud se vuelve un placer, con lo cual se conforma la experiencia estética del laberinto, según explica Benjamin: “La sensibilidad es la naturaleza de la ebriedad a la que el «flâneur» se entrega en la multitud.”²⁵³ La embriaguez responde a la toma de consciencia de que el cuerpo es la experiencia de ir. El sujeto vive el acrecentamiento de su ser corporal. Cabe anotar que Benjamin se sitúa en la perspectiva racionalista al considerar que la multitud se le da al paseante como un “narcótico” y que la experiencia de ir resulta

²⁴⁵ Benjamin, “El «flâneur»”, p. 60.

²⁴⁶ *Ídem*, p. 61.

²⁴⁷ *Ídem*, p. 65.

²⁴⁸ Diego Hernández Medina, “El flâneur baudelero y la posmodernidad”.

²⁴⁹ *Ídem*.

²⁵⁰ *Ídem*.

²⁵¹ *Ídem*, p. 71.

²⁵² Baudelaire, *Op. cit.*, p. 91.

²⁵³ Benjamin, “El «flâneur»”, p. 71.

“embriagante” para este sujeto. En cambio, pensando la relación entre *flâneur* y multitud como una experiencia estética podría afirmar que tal “embriaguez”, por el contrario, no es sino el acrecentamiento del ser, desencadenado por la toma de consciencia de su cuerpo como experiencia de ir durante el deambular, porque al desplazarse en el espacio éste cambia de sentido, por eso el cuerpo salva las distancias. Siguiendo a Bachelard, “existe en toda toma de conciencia un crecimiento del ser.”²⁵⁴ El sujeto que deambula entre la multitud vive la ensoñación que “acumula ser en torno a su soñador, dándole la ilusión de ser más de lo que es. Así, sobre ese menos-ser que es el estado distendido donde se forma la ensoñación se dibuja un relieve, un relieve que el poeta sabrá acrecentar hasta que no llegue a ser un más-ser.”²⁵⁵ La relación entre el deambular y la ensoñación –vista desde la propuesta de Bachelard, donde se considera que toda ensoñación nace de la “melancolía ligera”²⁵⁶ - hace que el *flâneur* viva la ciudad como laberinto.

En cuanto a la ciudad, Italo Calvino apunta que los recorridos urbanos en la época contemporánea “son desplazamientos de un punto a otro punto entre los que hay un intervalo vacío, una discontinuidad, (...) un paréntesis bajo la tierra en los recorridos por la ciudad.”²⁵⁷ El *flâneur* llena con su deambular ese “intervalo vacío”, retornando a los paréntesis del discurrir ciudadano. Encuentra lo esencial de lo laberíntico, a saber, el espacio dejado en blanco como posibilidad de recorridos.

Por lo antes dicho, el *flâneur* hace de la ciudad un espacio vivido antes que físico y se resiste a las delimitaciones materiales al recrearlas porque la ciudad deviene una imagen que responde a su sentimiento, esta imagen es el laberinto. El *flâneur* posiciona en lo exterior lo que sería propio del interior: “Estar fuera de casa, y sin embargo sentirse en ella en todas partes; ver el mundo, estar en el centro del mundo y permanecer oculto al mundo, tales son algunos de los menores placeres de estos espíritus independientes, apasionados, imparciales, que la lengua sólo puede definir torpemente.”²⁵⁸ El *flâneur* hace que lo extraño le resulte familiar. Enumeremos las contradicciones: primero, “Estar fuera de casa, y sin embargo sentirse en ella en todas partes.” El laberinto no es la intimidad pero la hace;

²⁵⁴ G. Bachelard, *Poética de la ensoñación*, p. 15.

²⁵⁵ *Ídem.*, p. 229.

²⁵⁶ Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 195.

²⁵⁷ Calvino, *op. cit.*, p. 194.

²⁵⁸ Baudelaire, *El pintor de la vida moderna*, p. 87.

segundo, “Ver el mundo, estar en el centro del mundo y permanecer oculto al mundo.” El laberinto va salvando las distancias que él mismo va creando.

La primera contradicción conlleva el proceso de figuración que va de lo familiar a lo extraño. La segunda significa la toma de distancia. Pero en ambos casos el laberinto instaure diferencias, gracias a estas instauraciones el laberinto siempre ofrece la posibilidad de sentido porque la diferencia se da como la condición elemental para el surgimiento del mismo. Diferencia en la toma de distancia: el yo del tú, el aquí del allí, el ahora del “hace-poco”, pero también constitución en la otredad: el yo es tal por el tú, el aquí por el allí, el ahora por el “hace poco”. Esta articulación resulta como el modo primordial en que el laberinto hace sentido, porque esta condición “de lo diferente, de lo articulado, es (...) el requisito para que pueda haber *sentido*.”²⁵⁹ Además, los diferentes, los contrarios, cohabitan en el laberinto (dar sentido y a la vez desorientar, la constitución de la identidad en la alteridad); de manera que la cohabitación de los contrarios se puede considerar un segundo rasgo de lo laberíntico.

Ahora tomemos la cuestión de la afectividad en el deambular. El *flâneur* no necesita de una preparación; sin embargo, el desinterés condiciona su modo de aparecer. La melancolía ligera (donde nace la ensoñación según Bachelard) alimenta la mirada del *flâneur* que se posa en la ciudad haciéndola surgir como laberinto imaginario; la poesía de Baudelaire tematiza este modo de aparecer de la conciencia. “Esa poesía –dice Benjamin– no es arte local, más bien es la mirada del alegórico que se posa sobre la ciudad (...) [se trata de la mirada del *flâneur*] cuya forma de vivir baña todavía con un destello conciliador la inminente y desconsolada del hombre de la gran ciudad.”²⁶⁰ El laberinto imaginario resulta de la ensoñación de la ciudad. Dicho de otra manera, cuando el objeto de la ensoñación es la ciudad surge el laberinto imaginario como el modo de relación con la ciudad, como la forma de la conciencia de ensoñación. *La ciudad, en principio, se capta en la mirada como un paisaje edificado*. El laberinto es “una figura que se ha fijado (...) en la imaginación de la ciudad”.²⁶¹

Respecto a la ciudad, el deambular se podría comprender como una “[m]etáfora de la lectura de desciframiento, pero también de un trayecto incesantemente trazado

²⁵⁹ Dewes, *op. cit.*, p. 15.

²⁶⁰ W. Benjamin, “Baudelaire y las calles de París”, *Iluminaciones II, poesía y capitalismo*, p. 184.

²⁶¹ Raymundo Mier, “Los pasajes y el sentido de la historia”, p. 102.

intempestivamente, en la súbita aprehensión de la intemperie, a la deriva.”²⁶² A esta metáfora ha correspondido la figura del laberinto en la imaginación de la ciudad. Al laberinto figurado como “lectura de desciframientos” corresponde una competencia lectora, una mirada preparada con un saber que le permita comprender su codificación. Entendido como cifra, el laberinto recae en las experiencias mítica o racional. En cambio, el laberinto se vive, antes que conocerse, como “un trayecto incesantemente trazado intempestivamente”; aunque sin prisa, el deambular surge espontáneamente –de ahí proviene su carácter intempestivo- recreando su movimiento en trayectorias que no cesan de aparecer en cada paso. En cuanto se considere al laberinto “figura privilegiada del resguardo mítico de la imaginación hermenéutica y de la consagración de la intimidad, del concernir”, se traiciona “la infinita posibilidad de itinerarios urbanos”;²⁶³ en cambio, si el laberinto se deja de imaginar como una edificación cerrada y se aprehende su recorrido mismo, su apertura conlleva, entonces, la invención de las “trayectorias insospechadas” como actualización de su acontecer en el deambular. El laberinto, en *correspondencia* con el deambular, no traiciona esa posibilidad infinita. No obstante, dicha correspondencia resulta recíproca, mientras que el laberinto se vuelve una estructura dinámica y abierta que potencia y multiplica infinitamente los recorridos ciudadanos, el deambular se hace “inquisitivo” e “involucra la invención precaria de trayectorias insospechadas.”²⁶⁴ Las trayectorias insospechadas no provienen de una acción deliberada del sujeto sino que surgen de la espontaneidad del cuerpo, sin ser por ello inconscientes, por el contrario, en las trayectorias insospechadas el cuerpo deja brotar su fuente propia la cual le resulta inagotable, volcándose hacia recorridos ilimitados. La intencionalidad operante (Husserl) modula las trayectorias insospechadas del *flâneur*, ese sujeto que “ha sabido en su vida meditativa liberar su espontánea fuente”, y, gracias a ello, “las ideas, los valores, no le faltan”.²⁶⁵ El *flâneur* sabe que en la búsqueda excesivamente deliberada no se consigue lo anhelado.

Deambular no conlleva interpretación alguna, menos aún de desciframiento, el *flâneur* no empieza leyendo la ciudad por la que deambular –aunque aporte, posteriormente y por

²⁶² *Ídem.*

²⁶³ *Ídem.*

²⁶⁴ *Ídem.*

²⁶⁵ Merleau-Ponty, “El lenguaje indirecto...”, p. 98.

su desplazamiento, recorridos de lecturas-, la imagen del laberinto no surge de las calles, no se participa como cualidad sensible de las cosas, no “es una suerte de topógrafo urbano capaz de descifrar en todos sus aspectos a la Ciudad”²⁶⁶; el laberinto se da en la experiencia del paseante desinteresado porque es *el modo de relación estética con la ciudad*, su manera de ser-del-mundo (*être au monde* de Merleau-Ponty). No obstante, Hernández reconoce que “[e]l *flâneur* se proyecta sobre el espectáculo de la ciudad y de manera ambigua la introyecta en sí mismo al deambular por allí dispuesto siempre al ocio, inmerso en un estado de ensoñación diurna de actividades grabadas de un tedio vital que lo recubre todo.”²⁶⁷ Si se construyera una arqueología del deambular, se encontraría allí el *spleen* del que habla Baudelaire, ese “tedio vital”, según Hernández. Justamente, la invención de trayectorias insospechadas avoca la salida del tedio en la sorpresa del aparecer, en el acontecimiento inusitado que anula el aburrimiento de la espera colmada o la melancolía de la esperanza perdida. En todo caso, en el deambular la ensoñación diurna proviene de la atenuación de la pasión melancólica porque el sujeto sacudido por la pasión deja de ser libre; el desinterés del deambular conlleva el carácter universal de la libertad porque hay una operación de incondicionalidad. Entonces, inventar trayectorias insospechadas significa una acción creativa de liberación incondicional y se puede considerar tal invención plenamente como un acontecer estético.

Participando de estas trayectorias surgidas del recorrido laberíntico, la ciudad se imagina como enciclopedia de donde se desprende la idea de la lectura de la urbe. Pero la ciudad no se lee realmente sino imaginariamente porque se la desea como un libro, o más aún, como una lectura. Un deambular inquisitivo encuentra las huellas cognoscibles en los lugares donde la mirada pasa posándose. Se imagina la ciudad como una obra de consulta. París, por ejemplo, podría devenir para el paseante “una ciudad que se consulta como una enciclopedia; se abre una página y te da toda una serie de informaciones de una riqueza como ninguna otra ciudad.”²⁶⁸ Si la ciudad se irrealiza en forma de enciclopedia se debe a la irrealización primordial del deambular. Además, la multiplicidad infinita de las trayectorias insospechadas puede propiciar que de una ciudad-enciclopedia se transite a una ciudad-tienda: “Todos nosotros leemos una ciudad, una calle, un tramo de acera siguiendo

²⁶⁶ Diego Hernández Medina, *op. cit.*

²⁶⁷ *Ídem.*

²⁶⁸ Italo Calvino, *op. cit.*, p. 196.

la fila de las tiendas. Hay tiendas que son capítulos de un tratado, tiendas que son voces de una enciclopedia, tiendas que son páginas de periódico.” Y esta misma condición de la multiplicidad propicia que el paso por la urbe desemboque en la ciudad-museo porque “en la calle todo está listo para pasar al museo o que el museo está listo para englobar a la calle.”²⁶⁹ Los pasajes de un modo a otro de vivencia en la urbe no sólo se hacen posibles por el deambular sino que cada pasaje crea un *eslabón semiótico*. La ciudad da forma al museo, este a su vez conforma prácticas de la vida cotidiana, como la colección, conservación y clasificación de objetos. Calvino remarca que no se interrumpe la relación entre las imágenes de la ciudad, la enciclopedia, la tienda y el museo:

Hay un tipo de tienda en que se siente que ésta es la ciudad que dio forma a ese particular modo de considerar la civilización que es el museo. Y el museo, a su vez, ha dado su forma a las más variadas actividades de la vida cotidiana, de modo que *no hay solución de continuidad* entre las salas del Louvre y los escaparates de las tiendas.²⁷⁰

La idea de la lectura de la ciudad, según Calvino, ya se puede encontrar en la tradición; en las catedrales medievales “todo lugar y elemento se remitía a cogniciones de un saber global y era una señal que hallaba su correspondencia en otros contextos”²⁷¹; pero la interpretación se hallaba cifrada y sólo se accedía siendo miembro de la comunidad. Benjamín acota que “[c]on el surgimiento de las grandes ciudades la prostitución se adueña de nuevos secretos. Uno de ellos es el carácter de laberinto de la ciudad misma.” El símbolo arcano de la ciudad-laberinto se comienza a develar como un proceso de la imaginación. Con esta revelación se transgrede el carácter cultural de la ciudad, y si Benjamin habla de prostitución se debe a que la urbe ha entrado en la dinámica del mercado. “El laberinto, cuya imagen penetró en la carne y en la sangre del *flâneur*, parece enmarcado en colores por la prostitución. El primer secreto que posee es entonces el aspecto mítico de la gran ciudad como laberinto.” En tanto el laberinto ya no resguarda la intimidad sino introduce en ésta la exhibición, la ciudad-laberinto deja de ser una imagen del culto transformándose en una imagen de exhibición. A la imagen cultural del laberinto “pertenece, como se

²⁶⁹ *Ídem.*

²⁷⁰ *Ibid.* p. 197. Las cursivas son mías.

²⁷¹ *Ídem.*

sobreentiende, la imagen del Minotauro en su centro. No es crucial que éste le provoque la muerte al individuo. Lo crucial es la imagen de las fuerzas mortíferas que corporiza. Y también esto es algo nuevo para los habitantes de las grandes ciudades.”²⁷² Mientras se imagine la ciudad como el resguardo del Minotauro, éste corporizará las “fuerzas mortíferas” de la urbe haciendo del paseante un “Teseo” urbano que busca imponer el orden mediante la razón; en cambio, si se imagina que se le ha dado ya la muerte al Minotauro, el laberinto pierde su valor cultural, quedando como un objeto para la exhibición donde el paseante desinteresado pueda crear trayectorias insospechadas y, así, nuevos laberintos dentro del laberinto que un tiempo fue lugar del mito. Si se pueden crear recorridos laberínticos en la ciudad se debe a que se trata de laberintos sin muros.

Me resulta preciso argumentar que el laberinto sin muros, se propicia no por el intelecto –como lo pensó Calabrese al hablar del placer del extravío- sino por un estado de la conciencia que nace cuando se aligera la melancolía, a saber, la ensoñación. Volviendo a la encrucijada de la afectividad donde el deambular como una forma de la experiencia estética tiene en la melancolía su comienzo, y, al menos desde el siglo XIX, hay un sujeto melancólico que busca deambular. Sin embargo, esta melancolía se encuentra atenuada e invertida, porque se ha vuelto un estado pasional que mueve pero también es llevadero. La melancolía pasa de ser el lugar sin salida a ser el motor de la salida. Se trata de una búsqueda en el encuentro.

A esta búsqueda Bachelard la llamaría “esquema del sueño laberíntico”, y en tanto esquema el sueño laberíntico aparece como la mediación entre el sujeto y el sentimiento: “Se trata precisamente del laberinto sin paredes, del laberinto sin causa externa, del laberinto nacido de un infortunio íntimo. Él es la simple estela de un largo sufrimiento, el rastro doloroso de una profundísima opresión”²⁷³. Bachelard hace la diferencia entre el sueño laberíntico y los sueños de laberinto, el primero da una imagen de la apertura y, más aún, de la libertad, mientras que los segundos sólo son “largos y múltiples sueños del ser encerrado”²⁷⁴. El estado pasional de un ser encerrado nos dice si se da un sueño de laberinto, mientras que un ser libre propicia un sueño laberíntico. El rasgo laberíntico –en

²⁷² Benjamin, “Zentral Park”, p. 210.

²⁷³ Bachelard, *Le droit de rêver*, p. 89. La traducción es mía. Hay una traducción hecha por Rafael Segovia para el Fondo de Cultura Económica.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 141.

tanto deambular sin muros- distingue los tipos de soñadores en errantes y asentados. Se objetará que un laberinto no es errante sino lo contrario, debido a que su complejidad estructural requiere de una inteligencia matemática para su construcción; esto es muy cierto en la concepción determinista del laberinto, pero el laberinto onírico se da como una figura de la imaginación así como una imagen del proceso creador, en los cuales el afán de apertura al mundo desde dentro deja a la obra de arte como el rastro evanescente pero perceptible de un movimiento pasajero. Esta apertura al mundo desde dentro Merleau-Ponty la define como *esquema interior*, es decir, “esa vida misma en tanto que sale de su inherencia (...) y se convierte en medio universal de comprender y de hacer comprender, de ver y de dar a ver, (...) por consiguiente (...) difuso a lo que él ve.”²⁷⁵ El esquema es imagen, es relación, es movimiento de integración en la experiencia, es interior porque no está en un objeto determinado, más bien es el modo en que el sujeto y el objeto están en relación; es interior porque está en la experiencia; no obstante, sólo se apoya en el aparecer. El esquema siempre es mediación, en otras palabras, un modo de pasar de un campo a otro, de pasar de una esfera de lo real a otra; el esquema siempre resulta único para quien lo experimenta, e interior porque, aunque se trate de un afuera, tiene su único núcleo en la sensibilidad.

En el sueño laberíntico el soñador es un *flâneur*. Si el laberinto vivido en la vigilia es – como dice Bachelard- un *sufrimiento primigenio*²⁷⁶, durante el sueño, el laberinto deja de ser una pura angustia para volverse libertad y mínimamente para convertirse en la imagen onírica del deseo de salida no ya de la angustia sino del dolor de la melancolía, del tedio, del *spleen* o del aburrimiento que ha dejado de ser banal. Cuando Nietzsche comparó las almas de sus contemporáneos con las de los griegos clásicos, se figuró que resultaban laberínticas las almas de los hombres decimonónicos en esa comparación: “Si quisiéramos y nos atreviéramos a una arquitectura acorde con *nuestra* manera psicológica (...) ¡el laberinto tendría que ser nuestro modelo!”²⁷⁷

El deambular encuentra su imagen correspondiente en el poema en prosa, en tanto reúne dos formas contrapuestas del sentido. Para Paul Valéry²⁷⁸ el sentido de la prosa sigue la ley

²⁷⁵ M. Merleau-Ponty, “El lenguaje indirecto y la voces del silencio”, p. 64.

²⁷⁶ G. Bachelard, *La Terre...*, p. 243.

²⁷⁷ F. Nietzsche, *Aurora*, p. 165.

²⁷⁸ Ver “Sobre *El cementerio marino*”, pp. 14ss.

de los actos no-póéticos, consistente en el mínimo esfuerzo y el camino más corto; contrariamente, la ley de los actos poéticos lleva a cabo el máximo esfuerzo y el camino más largo. Sin embargo, el poema en prosa hace el mínimo esfuerzo en el camino más largo al igual que el deambular. Siguiendo las analogías de Valéry, si la prosa corresponde al caminante y la poesía al danzante, entonces el poema en prosa corresponde al *flâneur*. El deambular se realiza como una creación constructiva, una cohabitación de los contrarios al modo del laberinto. La relación entre el poema lírico y la ciudad no es sino una forma estética. De una ciudad se hace el laberinto trazado por los deambulares, pasando de un espacio a otro. El *flâneur* camina andando un laberinto. La figuración laberíntica de los pasos del *flâneur* se vuelve imaginaria y aún así no se camina “como si” el laberinto existiera previamente sino como un laberinto que existe sólo en el momento del deambular.

Para Walter Benjamin el deambular (*flâner*) se encuentra entre los juegos de azar y el coleccionar, todas estas “actividades que se emplean para combatir el *spleen*.”²⁷⁹ Aunque Benjamin piense el deambular como actividad para combatir el *spleen*, la melancolía, no como tedio sino como ensoñación, hace posible el deambular. El deambular proviene de una melancolía ligera de donde nace toda ensoñación,²⁸⁰ la emoción en la experiencia inaugural del *flâneur*. El *spleen* y el deambular son pensados como pugna, pero tal vez esto no sea así, quizá el *spleen* en tanto se conforma de melancolía y ligereza, como la ensoñación, motiva el deambular; en todo caso, el *spleen* es la forma de la experiencia que hace posible el deambular. El paseo aligera la melancolía, pero en la urbe se tiene que hacer un trabajo de figuración para que el trajín característico de las grandes urbes, no se sienta como una amenaza sino como posibilidad del deambular, por lo tanto se análoga la ciudad con un lugar de la naturaleza, por ejemplo, un bosque, y se hace como sí se anduviera por éste.

“Un laberinto de paredes blandas entre las cuales anda, se desliza el soñador. Y de un sueño al otro, un laberinto cambia.”²⁸¹ Los laberintos de la imaginación son dinámicos. Sin embargo, la multitud no es un laberinto de muros que se moverían junto con el paseante. En cambio, el laberinto del *flâneur* se distingue de los muros móviles que forma la multitud,

²⁷⁹ Walter Benjamin, “Zentral Park”, *Cuadros de un pensamiento*, p. 187.

²⁸⁰ Ver de Gaston Bachelard, *Poética de la ensoñación*, p. 195, donde el filósofo habla de una “melancolía ligera de la que nace cualquier ensoñación” para afirmar que “las ensoñaciones melancólicas no son nocivas, incluso ayudan a nuestro descanso, dándole cuerpo.”

²⁸¹ *Ibid.*, p. 172.

estas paredes humanas se abren o cierran al paso pero no se confunden con el recorrido; el laberinto, entonces, se distingue de los corredores porque el laberinto es el deambular mismo del *flâneur*. En otras palabras, el laberinto imaginario se hace en la experiencia de deambular fuera de sí mismo y no en la de extraviarse en el encierro del pensamiento.

Por otra parte, percibir estéticamente consiste en hacer del “acto perceptivo” un fin; Sánchez Vázquez lo explica como “estar todo el tiempo que dura ese acto prendido de lo sensible”.²⁸² Imaginemos que el Minotauro al permanecer agazapado por el laberinto detentaba la percepción estética del mismo. El único personaje del mito que podía deambular en los plegados pasillos era Asterión. De tal modo que en la mirada del ignominioso hijo de Pasífae el laberinto se volvería objeto estético. Sánchez Vázquez explica que “el objeto estético reclama como fin la percepción correspondiente.”²⁸³ Sin embargo, con el sacrificio del Minotauro, deambular en el laberinto ya puede vivirse por cualquiera que desee contemplar los dobleces de los corredores. La percepción que corresponde al laberinto se encuentra en mirar de modo irreflexivo e indeterminado los pliegues de la casa. Esta mirada la heredará el paseante desinteresado que penetrare sin finalidad los corredores.

En la contemplación estética, las realidades exhibidas se dan a la conciencia no como objetos existentes sino como imágenes. Husserl describe que: “Este “objeto-imagen” reproductor no está ante nosotros *ni como existente, ni como no-existente, ni en ninguna otra modalidad de posición; o más bien, es consciente como existente, pero como “quasi-existente en la modificación de neutralidad del ser.”*²⁸⁴ Por neutralidad se entiende la objetividad actual de lo percibido, así, la modificación consiste en potencializar ese objeto en una imagen.²⁸⁵ Jean-Paul Sartre retoma de Husserl la noción de imagen como “*un cierto tipo de conciencia*. La imagen es un acto y no una cosa. La imagen es conciencia de algo.”²⁸⁶ Entonces, el laberinto imaginario es un modo de estar en el mundo como si no se estuviera en él.

²⁸² Sánchez Vázquez, *Invitación a la estética*, p., 134.

²⁸³ *Ibid.*, p., 115.

²⁸⁴ E. Husserl, *Ideas relativas a una fenomenología pura y a una fenomenología filosófica. Libro primero*, p. 263.

²⁸⁵ Véase en el mismo lugar parágrafo 113. Posiciones actuales y potenciales, p. 265ss.

²⁸⁶ J-P. Sartre, *La imaginación*, p. 218.

Si una dimensión de la percepción humana se determina culturalmente, entonces, habría posibilidades de realizar una historia de la percepción de tal modo que en el último capítulo se hable del *flâneur* porque en esta figura se corporiza una transformación perceptiva que caracteriza la sensibilidad contemporánea afectada por la producción de mercado. “El laberinto es el camino correcto para aquellos que de todas formas llegan con tiempo suficiente a su destino. Este destino es el mercado.”²⁸⁷ Debido a que en el laberinto del deambular todo aparecer ya es un encuentro, los objetos exhibidos producen una demora indeterminada. Mier encuentra que en el *Libro de los pasajes*

Benjamin advierte en la experiencia estética de la modernidad una mutación significativa: una transformación del espacio. [Porque] ocurre una revocación y supresión de la distancia en la percepción del objeto estético. La supresión de los confinamientos del culto, propios de la concepción tradicional de lo estético, da lugar a la exacerbación de la proximidad, que culmina en la experiencia «táctil» del objeto estético.²⁸⁸

La demora hacia un fin se va produciendo en los encuentros súbitos, espontáneos, consecutivos con la imagen. Pero el encuentro con la imagen se desplaza de la contemplación al tactilización porque la imagen acontece en la experiencia del sujeto como si fuera un proyectil. Esta manera de hacer táctil un objeto dado a la mirada es como hacer perceptible lo imaginario, es como cumplir los sueños. Sartre entendía el objeto en imagen como un irreal porque:

(...) está presente, pero al mismo tiempo está fuera de alcance. No puedo tocarlo, cambiarlo de lugar; o más bien, puedo hacerlo, pero a condición de hacerlo de manera irreal, de renunciar a utilizar mis propias manos, utilizando manos fantasmas que den en esa cara golpes irreales; para actuar con estos objetos irreales me tengo que desdoblar yo mismo, *me tengo que irrealizar*.²⁸⁹

Si hay una tactilización del objeto estético no es sólo por su inmediatez sino porque en ésta se tocan las emociones. Aunque el laberinto imaginario no rompa con la condición del

²⁸⁷ Walter Benjamin, “Zentralpark”, *Cuadros de un pensamiento*, p. 187.

²⁸⁸ R. Mier, “Los pasajes y el sentido de la historia”, p. 111.

²⁸⁹ J-P., Sartre, *Lo imaginario*, p. 164.

hacer irreal, se hace en el movimiento del cuerpo y el desplazamiento de la mirada, por eso es como si la imaginación se hubiera vuelto táctil y, a su vez, como si la percepción se volviera imaginaria. En todo caso, acontece que la ciudad se irrealiza en el laberinto y no a la inversa, es decir, que la ciudad y el laberinto sean una misma realidad. En esta situación, el laberinto sería considerado como fortaleza, tal era la imagen que se tuvo de él en la tradición más antigua hasta entrada la revolución industrial. En palabras de Mier “la aprehensión mimética de lo estético en el régimen de lo táctil” caracteriza a la sensibilidad contemporánea, porque “[l]o táctil es la ruta de escape a las trampas de la visibilidad instaurada como escenificación de las figuras dominantes.”²⁹⁰ La disociación entre la visión y el tacto se corresponde con la del laberinto y la ciudad porque lo que se mira es lo que se imagina, esto es el laberinto, pero lo que toco, el lugar por el que deambulo es la ciudad. Entonces, ya no ocurre como en los áureas centurias donde “solamente lo que toco veo”, como expreso Sor Juana Inés de la Cruz en su célebre soneto; justamente, el peligro del laberinto imaginario consiste en enajenar la consciencia mediante la fascinación de los fenómenos visuales que impactan, como proyectiles, la mirada emotiva, siendo, por el contrario, el deambular la manifestación táctil, corporal, que daría la posibilidad de liberar de la enajenante abundancia de imágenes a la consciencia. Se trata de una apuesta por el deambular como expresión del laberinto imaginario para que éste se vuelva, en vez de enajenación individualista, posibilidad de intersubjetividad. Tal envite se ve comprometido por “los nuevos medios” (Manovich).

El Ojo solar en el panóptico

“La agitación está detenida, un instante, por la visión.”²⁹¹ Desde arriba, la mirada que se posa sobre la ciudad la posee fugazmente al contener el flujo ciudadano. Se trata de un instante ilusorio porque en realidad nada cesa de moverse. Si para el *flâneur* la multitud se capta en su desplazamiento continuo, en cambio, para el sujeto situado en las alturas de la ciudad “[l]a masa gigantesca se inmoviliza bajo la mirada.”²⁹² La ciudad emblemática para el paseante desentresado se expresa en París y la ciudad predilecta donde se desarrolla el quehacer del observador se encuentra en Nueva York, urbe que circunscribe, según De

²⁹⁰ Mier, *op. cit.*, p. 112.

²⁹¹ Michel de Certeau, *La invención de lo cotidiano*, tomo 1, p. 103.

²⁹² *Ídem.*

Certeau, la “coincidencia de opuestos” que se mostraba “en otro tiempo esbozada en miniaturas y en tejidos místicos,”²⁹³ y que se identifica con la “cohabitación de los contrarios”, rasgo distintivo del laberinto. Ya vimos que para Calvino Paris puede leerse si se la imagina como enciclopedia, entonces para De Certeau, la lectura de Nueva York se hará cuando se la imagine como plano. El panóptico pretende objetivar el espacio observado y parte de la negación del movimiento suponiendo un estatismo que resulta inexistente, instauro un mapa inmóvil que prescribe el movimiento a partir de señales, así “[l]a geografía científica y sobre todo la cartografía moderna pueden ser consideradas como una especie de obliteración, de censura, que la objetividad ha impuesto a la significación”²⁹⁴.

Además, la captación total del conjunto citado genera un placer pero no del sentimiento porque se crea una “erótica del conocimiento” ligada al “éxtasis de leer un cosmos semejante”²⁹⁵. Se reconoce una separación del sujeto y el dominio ciudadano al subir la cima de una de las torres neoyorquinas como la del World Trade Center, porque el cuerpo se desata de “las calles que lo llevan de un lado a otro según una ley anónima; ni poseído, jugador o pieza del juego, por el rumor de tantas diferencias y por la nerviosidad del tránsito neoyorquino.”²⁹⁶ Si en las calles el cuerpo se envuelve por el flujo de la multitud y la disposición de los edificios, desde el punto más álgido de la urbe que son las azoteas de los rascacielos, el sujeto ahí situado “sale de la masa que lleva y mezcla en sí misma toda identidad de autores o de espectadores.”²⁹⁷ Y el mito griego de Ícaro ilustra la sensación de hallarse en lo más alto, de ver el conjunto y de salir de la masa, así como el peligro de la caída; gracias a su elevación se “transforma en mirón.”²⁹⁸ Mientras que el *flâneur* permanece asido a la multitud, envuelto por la ciudad y su sentimiento de placer proviene del movimiento del cuerpo propio entero, en éste otro observador ciudadano -el mirón-, el placer viene sólo de la percepción de la mirada y no del sentir del cuerpo, el cual padece una merma en sus desplazamientos, mientras que el cuerpo se va aquietando es la mirada la que va desplazándose por la ciudad como por un texto. Mediante el distanciamiento, la

²⁹³ *Ídem.*

²⁹⁴ Roland Barthes, *op. cit.*, p. 257.

²⁹⁵ De Certeau, *op. cit.*, p. 104.

²⁹⁶ *Ídem.*

²⁹⁷ *Ídem.*

²⁹⁸ *Ídem.*

elevación “[t]ransforma en un texto que se tiene delante de sí, bajo los ojos, el mundo que hechizaba y del cual quedaba «poseído». Permite leerlo, ser un Ojo solar, una mirada de dios. Exaltación de un impulso visual y gnóstico. Ser sólo este punto vidente es la ficción del conocimiento.”²⁹⁹ Pero se dirá que si se habla de tal ficción se debe a que el conocimiento se ha extrapolado y en ese caso, la situación ilusoria de que se puede aprehender un conjunto en su totalidad de un solo golpe, hace un engañoso objeto de conocimiento; en cambio, si el instante acontece en la experiencia como sobrevenir del tiempo, y no como su negación, una sorpresa rompe con la continuidad de la expectativa. En este sentido puedo afirmar que la mirada del observador situado en el rascacielos que hace de panóptico, deambula por el plano de ciudad imaginario y no por la ilusoria totalidad estática. Nuevamente, se mira una ciudad pero se siente no el laberinto sino su plano, uno de los sueños de la razón, como se expresa en los versos: “por la razón, que no cesará de soñar / con un plano del laberinto”³⁰⁰. Desde esta cima el peatón se vive “transformado por un instante en visionario”³⁰¹. Algo inhumano e ilusorio tiene la visión en lo alto, tal vez sea el delirio de grandeza lo que empuje a suponer una visión absoluta como la de un dios que todo lo mira, y esto es lo inhumano, o a la pretensión del conocimiento absoluto como una epifanía, y esto es lo ilusorio porque el panóptico no saca al observador de la construcción que le da a ver, así tampoco el rascacielos saca al paseante de la ciudad. Aunque la experiencia de mirar la ciudad desde un rascacielos haya cumplido el deseo de observar el conjunto citadino, la imagen que lo precedió, a saber, la del plano, aún conserva el deseo de observarlo todo con el afán de un control total, es decir, los mirones, no satisfechos y sin percatarse -como Ícaro- de que la altura del vuelo se halla en una relación directamente proporcional con la cercanía del precipicio, son presas del delirio de voluntad y “en su fiebre creen que era firme aquel límpido vuelo grácil como un espejismo.”³⁰²

Sobrevolar la ciudad como Ícaro vuela por encima del laberinto, no sólo simboliza la fuga y el riesgo de la precipitación, también el deseo del instante porque en él el tiempo parece detenerse o más aún desgarrarse. Un deseo de salir del tiempo, de posarse en la eternidad; captarlo todo de un golpe como si se mirara con los ojos de la divinidad. Pero

²⁹⁹ *Ídem.*

³⁰⁰ J.L. Borges, “Otro poema de los dones” *El otro, el mismo. Obras completas, II*, p. 362.

³⁰¹ De Certau, *op. cit.*, p. 104.

³⁰² Isabel Quiñónez, *Esa forma de irnos alejando*, p. 46.

este deseo hace que nos insertemos más en el tiempo como el cuerpo que en caída libre penetra más la tierra; así, el observador omnipresente al descender el edificio retorna a la ciudad más envuelto por la multitud, las aceras y los monumentos. En ciertas catedrales medievales el laberinto de una sola vía, emblema del camino a Jerusalén, mostraba el recorrido con una imagen, en la cual ya se apreciaba la voluntad de ver en un instante todo el tránsito hacia tierra santa. No obstante, tal visión del laberinto univiarario lo tenían no los fieles sino los religiosos con acceso a las partes más altas de la iglesia. En todos los casos, esta visión panóptica resulta privilegiada y su deseo de realización ha sido imaginada primeramente; en cuanto al espacio urbano, De Certeau remarca que “[l]a voluntad para ver la ciudad ha precedido los medios para satisfacerla.”³⁰³ En la época contemporánea son los medios de producción los que rebasan el tiempo de satisfacción de la demanda, entregándonos imágenes de ciudades sobrevoladas.³⁰⁴ El centro del laberinto de un solo camino tienta doblemente al sujeto que lo recorra, por un lado *la fruición de la envoltura* que conlleva el peligro de quedarse dentro, por otro *la erección del panóptico* con el riesgo de precipitarse. El primer peligro implica el aislamiento del ser y el segundo el delirio de la voluntad. No obstante, la propuesta de Michel de Certeau aún se ancla en la moralización del laberinto, esto es, la búsqueda del buen camino y la evasión del mal camino; siguiendo la figura de Ícaro, supone un éxtasis de las alturas que precipita al observador privilegiado de la ciudad, así, volar a una altura media, como lo hizo Dédalo en el mito, evitaría el riesgo de la caída.

Al disgregar la multitud en individuos, el panóptico busca el aislamiento del sujeto integrándolo en la información y sacándolo de la comunicación. A causa de la disposición de “unas unidades espaciales que permiten ver sin cesar y reconocer al punto”³⁰⁵, el panóptico anula la multitud “en beneficio de una colección de individualidades separadas.”³⁰⁶ Lo que la multitud tenga de “masa compacta, lugar de intercambios múltiples, individualidades que se funden, efecto colectivo,”³⁰⁷ resulta para el *flâneur* de valor, por lo tanto, su desplazamiento desinteresado entre la muchedumbre, encuentra en el

³⁰³ De Certeau, *op. cit.*, p. 104.

³⁰⁴ Del tiempo de satisfacción desbordado por los medios de producción hablaré en el capítulo siguiente cuando aborde la problemática de la “tactilidad” en la obra de arte.

³⁰⁵ Michel Foucault, *Vigilar y castigar*, p. 203.

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 204.

³⁰⁷ *Ídem.*

panóptico un aparato que amenazaría su actividad estética; no obstante, la figura del panóptico sirve para la estetización de la ciudad cuando los puntos reconocibles se vuelven encuentros sensibles.³⁰⁸ Debido a que el observador permanece invisible “[l]a visibilidad es una trampa.”³⁰⁹ El panóptico posibilita parcialmente la ficción de un observador total, anónimo e imperceptible. En este desaparecer de la subjetividad radica el acontecer estético del observador panóptico, o “mirón”, según la expresión de Michel de Certeau, porque el sujeto por su percepción estética se funde con el objeto percibido, y el objeto estético se torna un cuasi-sujeto.

La torre del World Trade Center, construye la ficción que “hace legible la complejidad de la ciudad y petrifica en un texto transparente su opaca movilidad.”³¹⁰ En esta visión surge la ilusión de la simultaneidad, de juzgar a su vez que se puede captar el todo de un golpe; no obstante, la imaginación guía al proceso perceptivo cuando se imagina el plano de la ciudad al recorrerlo desde arriba sacando al juicio del engaño de una supuesta percepción simultánea. Mientras el habitante de la ciudad se sitúa dentro de las calles como caminante escribe un texto que no lee, en cambio, deteniéndose en un punto álgido, mira la ciudad que imagina como un mapa que leer. Las trayectorias de los habitantes urbanos desbordan toda lectura: “Todo ocurre como si una ceguera caracterizara las prácticas organizadoras de la ciudad habitada.”³¹¹ El *flâneur* se distingue por visualizar las prácticas que organizan la ciudad donde habita, imagina –a diferencia de la multitud- una lectura del orden ciudadano para recrearlo, como si se tratara de un laberinto poético (Rengifo) que permite múltiples lecturas. Como lectura se imagina el recorrido.

Andares de la ciudad: el deambular y los pasajes

El movimiento de la ciudad: “Las redes de estas escrituras que avanzan y se cruzan componen una historia múltiple, sin autor ni espectador, formada por fragmentos de trayectorias y alteraciones de espacios: en relación con las representaciones, esta historia

³⁰⁸ (ver *El sueño de Lu*, 2012, -dir Hari Sama (41:27-43:13)- donde es el acto de compartir la vivencia de cierto acontecimiento sonoro –una ambulancia, un aullido de perro o un martilleo- lo que le da sentido a la ciudad porque los puntos de ubicación se reorientan no en la fijación comprobada de una posición sino en el encuentro mutuo de un acontecimiento. Se parte de la ubicación de un acontecimiento en la ciudad pero solo hasta que el otro accede también al acontecimiento se cumple la función estética del panóptico: dar al otro lo que se ha encontrado en el espacio)

³⁰⁹ *Ídem.*

³¹⁰ De Certeau, *op. cit.*, p. 104.

³¹¹ *Ibíd.*, p. 105.

sigue siendo diferente, cada día, sin fin.”³¹² Desde arriba, la urbe se mira como una polis, pero desde abajo se vive como una ciudad. La diferencia resulta crucial. Para el pensamiento latino, la noción de ciudad se derivaba de la relación entre los conciudadanos, mientras que para la concepción griega, la polis representaba el centro rector de la vida social. Émile Benveniste apunta que del término *civis*, traducido como conciudadano, se deriva el de *civitas*, es decir, ciudad. Así, “un *civis* lo es para otro *civis*.” EGO “es *civis* con respecto un *civis*. No hay pues *civis* fuera de esta dependencia recíproca. Se es *civis* de otro *civis* antes de ser *civis* de determinada ciudad.”³¹³ En latín *civitas* deriva de *civis*, esto es, la ciudad deriva de los conciudadanos; a la inversa, en griego *politēs* deriva de *polis*, esto significa que los ciudadanos proceden de la polis: “Se parte pues en griego del nombre de la institución o del grupo para formar el del miembro o del participante.”³¹⁴ La *civitas* romana se basa en la mutualidad de sus *civis* y “es ante todo la calidad distintiva de los *cives* y la totalidad aditiva constituida por *cives*. Esta "ciudad" realiza una vasta mutualidad”³¹⁵. Inversamente, la *polis* existe por sí misma como entidad: “No encarna ni en un edificio, ni en una institución, ni en una asamblea. Es independiente de los hombres y su sola sede material es la extensión del territorio que la funda.”³¹⁶ En la concepción griega de la ciudad se implica el arraigo del ciudadano a causa de su participación en “una entidad primordial” que lo especifica y es “a la vez referencia de origen, lugar de pertenencia, título de nacimiento, constreñimiento de estado; todo emana de este vínculo de dependencia con respecto a la *polis*, necesario y suficiente para definir el *politēs*.”³¹⁷ Por el contrario, en la cosmovisión latina se parte del desarraigo, siendo el vínculo entre los hombres el que hace surgir la institución: “En el modelo latino, el término primario es el que califica al hombre en cierta relación mutua, *civis*. Ha engendrado el derivado abstracto *civitas*, nombre de colectividad.”³¹⁸ En tanto sean el vínculo de los conciudadanos y su reciprocidad los que propicien la noción de ciudad, interesa la concepción latina de *civitas* de donde se deriva y define. Basar en el vínculo del conciudadano la concepción de la ciudad desterritorializa la

³¹² *Ídem*.

³¹³ É. Benveniste, “Dos modelos lingüísticos de la ciudad”, *Problemas de lingüística general II*, p. 278.

³¹⁴ *Ibid.*, p. 279.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 280.

³¹⁶ *Ídem*.

³¹⁷ *Ibid.*, p. 281.

³¹⁸ *Ídem*.

vivencia de la ciudadanía; para el *flâneur*, del vínculo con la multitud surge su estar en el mundo como ciudadano y no de la ciudad misma.

La visión panóptica hace geométrico el espacio y establece jerarquías sobre los objetos observados volviéndolos predecibles. Esta percepción deriva del modelo binario ya expuesto por Deleuze y Guattari e ilustrado en la imagen del árbol raíz. El panóptico pertenece a los “aparatos productores de un espacio disciplinario”. No obstante, la “administración panóptica” no logra suprimir ciertas prácticas “microbianas, singulares y plurales”, y lejos de controlarlos o eliminarlos “se refuerzan en una ilegitimidad proliferadora.”³¹⁹ Uno de los procedimientos que escapan a esta disciplina es el deambular.

El deambular ofrece una experiencia poética del espacio ajena a la geometrización que conlleva la visión panóptica. Por esta geometrización se territorializa el espacio observado. En cambio, en el deambular se curva el espacio hasta desterritorializarse. Los trayectos insospechados del *flâneur* propician recorridos evanescentes e irrepetibles, trazos mutables que dificultan la interpretación del movimiento. “Una ciudad *trashumante*, metafórica, se insinúa así en el texto vivo de la ciudad planificada y legible.”³²⁰ Cabe señalar que la función de las torres gemelas no fue, primordialmente, la observación de la ciudad sino la de “manejar un crecimiento de la reunión o acumulación humana.”³²¹ En el caso de París, la remodelación hecha bajo el control del barón Hausmann sí contemplaba una ciudad observada desde un solo punto, al modo del panóptico, por lo que se trazaban las anchas avenidas con perspectivas de una racionalización urbana que desembocara en el control de la ciudad. La renovación de París hecha por Haussman en la segunda mitad del siglo XIX contrajo “trazos inauditos de horizontes de la mirada”, poniendo así “en relieve una fuerza latente de la visión como recurso de invención del espacio y de los cuerpos, una nueva figura de las identidades libradas a las encrucijadas y rutas entreveradas del enigma urbano.”³²² Tales cuerpos, espacios y miradas al disponerse “en trayectorias cambiantes, en movimientos y rutas incalculables”, revelaron “la disposición política del mirar.”³²³ En la búsqueda de perspectivas abarcadoras que permitieran la vigilancia, se hace de la ciudad

³¹⁹ De Certeau, *op. cit.*, p. 108.

³²⁰ *Ibid.*, p. 105.

³²¹ *Ibid.*, p. 106.

³²² Raymundo Mier, “Los pasajes...”, p. 99.

³²³ *Ídem.*

“una superficie que puede tratarse.”³²⁴ No obstante el tratamiento racionalista de la ciudad, surgen espontáneamente y sin planeación devenires que escapan al dominio de la organización funcionalista. Aunque Michel de Certeau al abordar el concepto de ciudad no lo trate en términos de *polis*, resulta interesante la relación entre la definición que Benveniste hace de la *polis* griega y el concepto de ciudad desarrollada por de Certeau. En principio, como concepto la ciudad produce un espacio propio, es decir, una organización racional que rechaza “todas las contaminaciones físicas, mentales o políticas que pudieran comprometerla”³²⁵; luego, sustituye la opacidad temporal de la tradición con un sistema sincrónico basado en “estrategias científicas unívocas”; por último, la ciudad se crea como un sujeto universal y anónimo que ofrece “la capacidad de concebir y construir el espacio a partir de un número finito de propiedades estables, aislables y articuladas unas sobre otras.”³²⁶ Este concepto operativo de ciudad se relaciona con el de *polis* en su carácter paradigmático y prescriptivo. Según el lingüista francés, “[e]n el modelo griego, el término primario es el de la entidad abstracta *pólis*. Ha engendrado el derivado *polítēs*, que designa al participante humano.”³²⁷ Benveniste nos recuerda que “Aristóteles consideraba la *polis* anterior a toda otra agrupación humana, que la ponía entre las cosas que existen por naturaleza y que están ligadas a la esencia de la humanidad y a ese privilegio del hombre que es el lenguaje (*Política* 1253a).”³²⁸ A la ciudad como aparato de control, el deambular del *flâneur* crea la desestabilización del orden ciudadano, basado en el sistema sincrónico, otorgando primacía al “hombre en cierta relación mutua”³²⁹, porque del vínculo entre paseantes -pasear por las calles como práctica de los conciudadanos- surge “el derivado abstracto *civitas*, nombre de la colectividad.”³³⁰ Además, la ciudad como concepto operativo “no deja de producir efectos contrarios a los que busca”.³³¹ De tal manera que, para de Certeau, la ciudad en tanto concepto producto del racionalismo-idealismo, se degrada.

³²⁴ *Ídem.*

³²⁵ De Certeau, *op. cit.*, p. 106.

³²⁶ *Ídem.*

³²⁷ E. Benveniste, *op. cit.*, p. 281.

³²⁸ *Ídem.* Aristóteles citado por Benveniste.

³²⁹ *Ídem.*

³³⁰ *Ídem.*

³³¹ De Certeau, *op. cit.*, p. 107.

En concordancia y continuidad del análisis llevado a cabo por Benveniste sobre el concepto latino del término *civitas*, podría suponer una concepción donde la urbe, por surgir del vínculo entre los conciudadanos, actúa con reciprocidad sobre éstos, porque el espacio urbano se vuelve propicio para la relación intersubjetiva, ya que “[l]a ciudad, esencial y semánticamente, es el lugar de encuentro con el otro, y por esta razón el centro es el punto de reunión de toda ciudad”³³². El centro guarda lo esencialmente laberíntico, repito, el espacio dejado en blanco como posibilidad de sentido; gracias a su vacuidad, el centro, en vez de ser rector o estratificador, crea una organización articulada por la línea de fuga; en efecto, “el centro de la ciudad es vivido siempre como el espacio donde actúan y se encuentran fuerzas subversivas, fuerzas de ruptura, fuerzas lúdicas.”³³³ Afirma Roland Barthes que “toda ciudad posee un centro”, pero en él no culmina ninguna actividad particular sino que constituye “una especie de «foco» vacío de la imagen que la comunidad se hace del centro.”³³⁴ La concepción de una ciudad va a depender de la idea que cada comunidad tenga de sí misma y de cómo relacionarse con los otros. El centro o plaza es el punto nodal donde la ciudad extrae su identidad, donde los habitantes se encuentran y donde se recibe a los de afuera, de ahí su carácter múltiple. La plaza es esta multiplicidad de sentidos resistente a toda lectura unidireccional u homogénea.

Durante el deambular “la actividad de los transeúntes se traslada a los puntos que componen sobre el plano una línea totalizadora y reversible.”³³⁵ Esos puntos, son los diversos centros que hacen la línea de fuga, no ya en un movimiento de acentramiento, como lo pensaron Deleuze y Guattari, sino, más aún, en un movimiento de *descentramiento*, como lo supuso Severo Sarduy: “la anulación del centro único”³³⁶. La ciudad en tanto emerge del vínculo entre los conciudadanos y se vuelve el espacio propicio para el encuentro con el otro, pliega su centro, siempre vacío para la posibilidad de recorridos inusitados, de trayectorias insospechadas.

De Certeau supone que “las prácticas del espacio tejen (...) las condiciones determinantes de la vida social.”³³⁷ En el espacio vivido por los desplazamientos del *flâneur*, los pasos

³³² R. Barthes, “Semiología y urbanismo”, *La aventura semiológica*, p. 265.

³³³ *Ídem*.

³³⁴ *Ibid.*, p. 263.

³³⁵ De Certeau, *op. cit.*, p. 108.

³³⁶ S. Sarduy, *Ensayos generales sobre el barroco*, p. 180.

³³⁷ De Certeau, *op. cit.*, p. 108.

“[t]ejen los lugares.”³³⁸ El historiador francés sigue –y yo con él- la suposición de que a partir de los pasos de los conciudadanos la ciudad se va haciendo como espacio vivido; debido a la carencia de receptáculo físico, los pasos “[n]o se localizan: espacializan.”³³⁹ El deambular se da como el modo particular de vivir el espacio ciudadano construyéndolo en los pasos. Lo cual es un carácter del laberinto no ser estructurado sino estructurante. Al tratar la problemática del espacio, cabe traer a cuenta una apreciación de Roland Barthes, y es que “el espacio humano en general (y no el espacio urbano solamente) ha sido siempre significativo.”³⁴⁰ Si el espacio significa, entonces entra en la esfera del sentido humano, y más particularmente, del lenguaje. El espacio, en tanto se construye y diseña, produce sentido, por tales motivos no puede concebirse sin intervención humana. Al tratar en términos de natural a un espacio se cae en contradicciones porque el espacio siempre es moldeado por instrumentos culturales, razón por la cual no hay espacio separado de la cultura, se habla más bien de un espacio humanizado en el tiempo y marcado por nuestra presencia.

También el espacio posee implicaciones culturales como las relacionadas a la tecnología. Un cruce entre la tecnología y el lenguaje se halla en la escritura. Al respecto, Barthes observa –siguiendo una cita de Victor Hugo, y en confrontación con el monumento- que en la modernidad se ha concebido la ciudad “como una escritura, como una inscripción del hombre en el espacio.”³⁴¹ El semiólogo francés también apunta un conflicto del racionalismo pero ahora con la significación; la pugna viene por parte de “esa razón calculadora que quisiera que todos los elementos de una ciudad fueran recuperados uniformemente por la planificación”.³⁴² Encuentra la exclusión entre la significación como experiencia vivida y el dato objetivo producido por el racionalismo, entonces “la significación es vivida en completa oposición a los datos objetivos.”³⁴³ Denota la imposibilidad de vivir la ciudad en las cifras producidas por el modelo de cuantificación sustentado en los aparatos de control. Así mismo, el laberinto no puede vivirse como cifra.

³³⁸ *Ibid.*, p. 109.

³³⁹ *Ídem.*

³⁴⁰ Barthes, *op. cit.*, p. 257.

³⁴¹ *Ibid.*, p. 258.

³⁴² *Ibid.*, p. 260.

³⁴³ *Ídem.*

Roland Barthes, al igual que Michel de Certeau, se pronuncia por un estudio de las microestructuras de la ciudad ¿cuáles son esas microestructuras? De Certeau habla de todo aquello que escapa de la administración panóptica, mientras que Barthes afirma que la dimensión erótica de la ciudad ha pasado desapercibida. En ambos, el estudio de la ciudad se halla en relación con la poesía. De Certeau, en su afán de “señalar algunas prácticas ajenas al espacio «geométrico» o «geográfico» de las construcciones visuales panópticas o teóricas”³⁴⁴, remite a “otra espacialidad” conformada, entre otras, por la experiencia poética del espacio. Para Barthes, “quien se desplaza por la ciudad, es decir, el usuario de la ciudad (que somos todos) es una especie de lector que, según sus obligaciones y sus desplazamientos, aísla fragmentos del enunciado para actualizarlos secretamente.”³⁴⁵ Pero no se trata del lector tradicional que sigue un camino unívoco sino del lector de vanguardia que recrea la estructura del texto. Tampoco se trata de la lectura como desciframiento ni traducción, sino como recreación de la experiencia y posibilidad de recorrido. Así, el caminante encuentra una variante de la ciudad al crear una nueva ruta como “puede encontrarse un poema diferente cambiando un solo verso”³⁴⁶. Para Barthes, lo importantes es “multiplicar las lecturas de la ciudad”, porque “la ciudad es un poema (...) pero no es un poema clásico (...). Es un poema que despliega el significante”³⁴⁷. Se imagina la ciudad como los poemas laberinto que durante los siglos XVI y XVII proliferaban, tales poemas se caracterizaron por ofrecer múltiples lecturas sin perder el sentido, más bien recreándolo en la recomposición de los versos, palabras o letras (cfr. Díaz Rengifo). No obstante, jamás se trata de seguir en la ciudad una ruta preestablecida –como en las excursiones de los turistas–, en ese caso se ha hecho del recorrido una copia reproducible; menos aún, reducir el recorrido a una descripción verbal, ya que “[l]as lecturas de recorridos pierden lo que ha sido: el acto mismo de pasar.”³⁴⁸ Mientras que su retruécano “el recorrido de la lectura” entrega el acto mismo de pasar sobre la ciudad-poema laberíntico. El laberinto como “metáfora del movimiento” perdía el deambular; en cambio, cuando el laberinto se manifiesta en el deambular, el movimiento de la metáfora se corresponde, en tanto ambigüedad del lenguaje, con los pasos del *flâneur*, en tanto ambigüedad del cuerpo. En la

³⁴⁴ De Certeau, *op. cit.*, p. 105.

³⁴⁵ Barthes, *op. cit.*, p. 264.

³⁴⁶ *Ídem.*

³⁴⁷ *Ibid.*

³⁴⁸ De Certeau, *op. cit.*, p. 109.

ciudad, como “en todo complejo cultural (...) nos encontramos frente a cadenas de metáforas infinitas, cuyo significado está siempre en retirada o se convierte él mismo en significante.”³⁴⁹ La metáfora, debido a su condición ambigua, se expresa en la posibilidad de trayectos insospechados del recorrido urbano. La relación entre la ciudad y el poema lírico encuentra su parte complementaria cuando se piensa la creación poética como un deambular donde las rimas se van encontrando. En el poema *Le soleil* de Baudelaire, se escucha la voz de un poeta resguardado en la sombra haciendo versos mientras el sol cubre la ciudad y sus alrededores; este poeta inicia su paseo imaginario como si fuera una particular esgrima:

Je vais m'exercer seul à ma fantasque escrime,
Flairant dans tous les coins les hasards de la rime,
Trébuchant sur les mots comme sur les pavés
Heurtant parfois des vers depuis longtemps rêvés.³⁵⁰

Los versos largamente soñados vienen a encontrarse en los azares de la rima. Este deambular de la imaginación toma la imagen de la ciudad para dar cuenta de la conformación de un poema. El poeta encuentra sus palabras como el paseante tropieza con las aceras. Desde el inicio se sabe de la condición peregrina de su hacer, y justamente se lo valora en su carácter pasajero, el poeta se interna en el poema como el *flâneur* en la ciudad, los versos y los recorridos se producen como trayectorias insospechadas, se tropieza con las palabras, se topa con los versos soñados no a pesar de la indeterminación de la rima sino gracias a que la sonoridad de ésta despierta la conformación lírica. Porque “hay más probabilidades de que una rima atraiga una idea literaria que de que una idea capte la rima. Reposa en esto toda la poesía”³⁵¹. Del encuentro con el aparecer de lo real surge la obra. Del encuentro con el poema, la poesía; del encuentro con la ciudad, el deambular.

Siguiendo la propuesta de Barthes, una microestructura de la ciudad se halla en su proceso de metaforización del recorrido, esto es, la posibilidad de trayectorias

³⁴⁹ Barthes, *op. cit.*, p. 264.

³⁵⁰ Charles Baudelaire, *Les fleurs du mal*, p. 113. “Yo me voy a ejercitar sobre mi peregrina esgrima/presintiendo en todas las esquinas los azares de la rima/tropezando con las palabras como con las aceras/topando versos largo tiempo soñados”. La traducción es mía.

³⁵¹ Paul Valéry, *Aforismos*, p. 19.

insospechadas, y por su carácter metafórico la ciudad manifiesta una dimensión erótica: “El erotismo de la ciudad es la enseñanza que podemos extraer de la naturaleza infinitamente metafórica del discurso urbano.”³⁵² Como en el lenguaje y en el cuerpo, la ciudad posee un movimiento metafórico por el cual se vive el espacio urbano como un laberinto.³⁵³

La ciudad como laberinto no escribe el movimiento sino que circunscribe su omisión: “El laberinto no escribe la huella del movimiento, no dibuja la línea que guía, sino la *omite*.”³⁵⁴ Una escritura negativa que, por virtud de su oquedad, posibilita sin fin la recreación del movimiento: “Y el vacío es, en principio, una ausencia de los flujos de lo vivido, a la vez infinitamente revivable”³⁵⁵. Como impronta, el laberinto posee una inversión característica al incitar la acción, porque “recorrer un laberinto implica un desplazamiento continuo”³⁵⁶, no obstante, esto ocurre sólo cuando el cuerpo se adentra por los pasillos; en cambio, cuando se mira desde arriba y por fuera, se tiene una visión de conjunto del plano laberíntico: “La evocación de los cimientos de un laberinto es visión en un sentido inmediato: *simultaneidad* de lo percibido.”³⁵⁷ Únicamente como “evocación de los cimientos”, el laberinto hace metáfora del movimiento, se vuelve huella en tanto “[l]a huella sustituye a la práctica”³⁵⁸; en este sentido, la huella puede “metamorfosar la acción para hacerla legible, pero la huella hace olvidar una manera de ser en el mundo.”³⁵⁹ Los flujos de lo vivido resultan olvidados, y sólo se recuerdan cuando la mirada pasa de estar descifrando el mapa a penetrar los pasillos. No obstante, cuando ha “[d]esaparecido lo blando, lo vivo, lo que existe en y por el tiempo, *según las modalidades del tiempo*, queda el laberinto como lo duradero que imita a lo pasajero. Queda el laberinto como *un espacio de lo temporal*.”³⁶⁰ Por el contrario, cuando se recorre el laberinto se realiza el movimiento de la metáfora en la bifurcación de los pasillos. El caso de la ciudad resulta interesante porque el laberinto se configura no en las calles mismas sino en las trayectorias insospechadas del deambular. En los pasos del *flâneur*, el espacio se temporaliza.

³⁵² *Ídem*.

³⁵³ A su vez, el lenguaje y el cuerpo se viven como laberintos gracias a la ambigüedad del proceso metafórico en uno y del deambular en el otro.

³⁵⁴ A. Dewes, *op. cit.*, p. 21.

³⁵⁵ *Ídem*.

³⁵⁶ *Ibid.*, 17.

³⁵⁷ *Ídem*.

³⁵⁸ De Certau, *op. cit.*, p. 109.

³⁵⁹ *Ídem*.

³⁶⁰ Dewes, *op. cit.*, p. 21.

La homologación del lenguaje con el espacio urbano propuesto por Barthes y retomado por de Certeau, no resulta trivial. El semiólogo francés argumenta que “[l]a ciudad es un discurso, y este discurso es verdaderamente un lenguaje: la ciudad habla a sus habitantes, nosotros hablamos a nuestra ciudad, la ciudad en la que nos encontramos, sólo con habitarla, recorrerla, mirarla.”³⁶¹ El historiador francés precisa que “[e]l acto de caminar es al sistema urbano lo que la enunciación (el *speech act*) es a la lengua o a los enunciados realizados.”³⁶² Basado en ciertas encuestas, Roland Barthes ha subrayado “la función imaginaria del paseo, que en toda ciudad es vivido como un río, un canal, un agua.”³⁶³ La figuración con el discurrir de los líquidos se emparenta con los flujos de las vivencias. Así como el río no es su cauce –aunque lo contenga-, el paseo no es la calle –aunque lo delimite. El discurso fluye como lo vivido en el lenguaje, justamente la experiencia de la lengua se halla en el habla. La serie de analogías de Barthes podrían quedar en el equívoco si no se comienza por señalar el rasgo distintivo que ha permitido la homologación, a saber, la temporalidad. La vivencia del tiempo conforma la experiencia humana junto con la del espacio, ambos son esquemas de la vivencia porque median *mi* relación con el mundo. De tal manera que se puede comprender que el carácter temporal del discurrir, del paseo, nos llevan a la vieja figuración del tiempo como un río que pasa, con la variante de que ese río no se ve desde de afuera ni desde dentro porque ese río es el sujeto mismo, es decir, los flujos de la vivencia acontecen en el cuerpo. Si el tiempo conduce a la subjetividad entonces la subjetividad es temporalidad (Merleau-Ponty). Las experiencias en el mundo se estructuran temporalmente a la vez que pertenecen al sujeto. Por lo tanto, la subjetividad y el fluir del tiempo resultan equivalentes. El sujeto funda el tiempo porque se necesita del sujeto para que el tiempo pase. En todo caso se podría decir que si yo soy mi cuerpo y mi cuerpo es temporal, luego yo soy temporal y cambio como el río que fluye, como el deambular que pasa, como el discurso que transcurre.

Si el andar encuentra una definición como espacio de enunciación se debe a tres motivos enumerados por Michel de Certeau. En principio, el peatón se *apropia* del sistema topográfico (como el hablante se apropia de la lengua); luego, el lugar se *realiza* espacialmente (como la lengua se realiza en el habla); por último, se *relacionan* dos sujetos

³⁶¹ Barthes, *op. cit.*, p. 260-61.

³⁶² De Certeau, *op. cit.*, p. 109-10.

³⁶³ Barthes, *op. cit.*, p. 265.

por medio de un acuerdo tácito y espontáneo del movimiento (como los locutores se relacionan por su alocución de modo convencional).³⁶⁴

El *flâneur* logra con su paseo desinteresado y “sobre los bordes de la legibilidad, un más allá inaccesible.”³⁶⁵ La “enunciación peatonal” pertenece tanto a las formas empleadas del sistema espacial como a los modos de empleo del espacio. Así, de Certeau distingue tres formas de la enunciación espacial, a saber, “lo presente, lo discontinuo, lo «fático».”³⁶⁶ En lo presente, el caminante “actualiza” alguna de las posibilidades o prohibiciones que organiza un orden espacial, haciéndolas “ser tanto como parecer. Pero también las desplaza e inventa otras pues los atajos, desviaciones o improvisaciones del andar, privilegian, cambian o abandonan elementos espaciales.”³⁶⁷ A su vez, “sobrepasa los límites que las determinaciones del objeto fijan a su utilización (...), el caminante transforma en otra cosa cada significante espacial.”³⁶⁸ Tiene la libertad de seguir el orden establecido caminando por las calles señaladas, pero también la de aumentar las posibilidades y las prohibiciones creando atajos y rodeos o negándose a continuar por caminos obligatorios o a renunciar a una ruta ilícita. Por lo tanto, selecciona. De tal modo, el peatón “crea una discontinuidad, sea al operar selecciones en los significantes de la «lengua» espacial, sea al desplazarlas por el uso que hace de ellas.”³⁶⁹ La noción de “fático”, proveniente de Jakobson y Malinowski, de Certeau la retoma para tratar el mantenimiento o interrupción de contacto entre dos sujetos relacionados por una apropiación relativa del *aquí* y el *allá*: “La marcha, que unas veces persigue y otras se hace perseguir, crea una organicidad móvil del medio ambiente, una sucesión de *topoi* fáticos.”³⁷⁰ Por los tres rasgos del espacio de enunciación, el andar “se libera de su transcripción en un mapa”³⁷¹. Libre de su circunscripción gráfica, de Certeau propone el análisis de las modalidades, entendidas éstas como “los tipos de relación que mantienen los recorridos (...) al asignarles un valor de verdad (...), un valor de conocimiento (...), o en fin un valor concerniente a un deber hacer”³⁷². Las modalidades

³⁶⁴ Ver de Certeau, *op. cit.*, p. 110.

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 109.

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 110.

³⁶⁷ *Ídem.*

³⁶⁸ *Ídem.*

³⁶⁹ *Ibid.*, p. 111.

³⁷⁰ *Ídem.*

³⁷¹ *Ibid.*, p. 111.

³⁷² *Ibid.*, ps. 111-12.

“varían según los momentos, los recorridos, los caminantes.”³⁷³ Debido a la diversidad indefinida de la enunciación peatonal, el andar del *flâneur* resulta irreductible a la escritura como impronta porque no se prescribe su desplazamiento.

Volviendo al panóptico, la acción de vigilancia de este aparato trata de reducir las prácticas al control preestablecido, en el caso de la ciudad busca normar las rutas de los peatones, prescribiendo los modos de desplazarse en la urbe. Si alguna práctica resultare irreductible, la administración panóptica la excluiría del entorno común, asignándoles lugares aislados. En las ciudades contemporáneas los espacios orientan a los individuos esperando comportamientos bajo ciertas normas y para aquellos que no las sigan se les asigna otro espacio donde los regulan y puedan reintegrarse al ámbito ciudadano. En cambio “la acción caminante se vale de las organizaciones espaciales, por más panópticas que sean: no les resulta ni extraña (no sucede en otra parte) ni conforme (no recibe su identidad de ellas).”³⁷⁴ El deambular, entendido como una acción caminante estética, trastoca la función vigilante del panóptico al hacer del aparato de control un instrumento para la contemplación, un movimiento por el que se conecta la raíz al rizoma. Si el observador situado en el panóptico mira con desinterés, es decir, ya no con el afán de vigilar sino con el deseo mismo de mirar y de mantenerse en el acto perceptivo, entonces el panóptico adquiere una función estética, sacándolo de la reducción a su función instrumental y otorgándole funciones sin fines. En el caso de las torres del World Trade Center, cuando dejaban de funcionar como acumuladores de la población humana y centro de las negociaciones financieras, desde su altura la mirada se posaba sobre la ciudad de Nueva York sólo para mirarla, conllevando un sentimiento de placer o de dolor y mediando la imaginación esa percepción, entonces acontecía la experiencia estética y la torre dejaba de ser sólo un instrumento y se volvía una condición de posibilidad de la vivencia estética, interiorizando la imagen de la ciudad en la experiencia. En las organizaciones espaciales, por más panópticas que sean, la acción caminante “es el efecto de encuentros y ocasiones sucesivos que no cesan de alterarla y de hacerla blasón del otro, es decir, el propalador de lo que sorprende, atraviesa y seduce sus recorridos.”³⁷⁵ En otras palabras, el interés del recorrido se halla en el recorrido mismo, y esto es un gesto estético por excelencia.

³⁷³ *Ibid.*, p. 112.

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 113.

³⁷⁵ *Ídem.*

En todo andar se practica tanto el brinco como el atajo, cuando “[e]l andar practica la elipsis de posiciones conjuntivas.”³⁷⁶ Recíprocamente, un pasaje de la ciudad implica a toda la ciudad, así como una vitrina a una calle. En este caso “se reemplaza las totalidades con fragmentos” mientras que en el otro “las separa al suprimir los nexos conjuntivos y consecutivos (...). Una densifica: amplifica el detalle y miniaturiza el conjunto. La otra corta: deshace la continuidad y desmantela la realidad de su verosimilitud.”³⁷⁷ La práctica de andar la ciudad por consecuencia “crea un fraseo espacial de tipo antológico (...) y elíptico”.³⁷⁸ Aunque hasta aquí he seguido las formulaciones teóricas de Michel de Certeau, sobre todo las concernientes al desarrollo de una aproximación de los procesos caminantes a las formulaciones lingüísticas, en cuando de Certeau considera que “[a]ndar en no tener un lugar”³⁷⁹, me deslindo de su propuesta porque el andar si tiene un lugar ya que lo hace, a saber, el camino, creándolo como lugar de pasaje. En este punto sigo a Raymundo Mier para quien “los pasajes son plenamente un lugar.”³⁸⁰ La negación del historiador francés proviene de la analogía entre soñar y andar, se considera el no lugar del andar como un lugar soñado. En cambio el semiólogo mexicano sostiene que los pasajes son “[l]ugar de tránsito que conlleva el acto de franquear un umbral, de una intimidad con los linderos; pero también un imperativo de movimiento y un reclamo de apertura de espacio, de desplazamiento y encuentro de horizontes.”³⁸¹ El deambular, al abrir el espacio, abre pasajes que por postergar y librar la meta se viven en “intimidad con los linderos”, es decir, en una constante transición de estados. El pasaje invita, cuando no incita, el movimiento a causa de la apertura del espacio que sin la transición continua se cierra. Por su parte, de Certeau considera a la Ciudad apenas como un nombre y no como un lugar, supone que el vagabundeo hace de la ciudad “una inmensa experiencia social de la privación de lugar”³⁸². En cambio, definido como “ese andar a la deriva de la mirada”, en el deambular “las figuras de bosque y ciudad concurren en una alegoría: se dibuja en ambas la sucesión súbita, inminente, de encrucijadas de sendas perdidas. Se dibuja la traza de trayectos en escenarios

³⁷⁶ *Ídem.*

³⁷⁷ *Ibid.*, p. 114.

³⁷⁸ *Ídem.*

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 116.

³⁸⁰ R. Mier, “Los pasajes...”, p. 103.

³⁸¹ *Ídem.*

³⁸² De Certeau, *op. cit.*, p. 116.

inusitados y perturbadores.”³⁸³ En el *como si* de la figuración se imagina la ciudad en tanto laberinto. Se percibe un escaparate, una banqueta, bulevares en encrucijada, parques, pero no se percibe el laberinto como si fuera una cosa porque el laberinto se siente como se siente el paso del tiempo porque el laberinto es una forma de la experiencia y así se vuelve imaginario; no obstante, su modo de estar en el mundo es como no estando, nos integramos en la ciudad a través de la vivencia de ésta. Lo que para la razón serían sendas perdidas porque no llevan a nada que no sea su propio recorrido, para la imaginación es el encuentro sensible donde el cuerpo recrea su movimiento potencialmente infinito. La encrucijada no apresa al paseante en ningún dilema porque se puede recorrer esta avenida y la otra ya que el tiempo se dilata (el más ser-del-tiempo) y la libertad se forja en el acto de recorrer las diversas posibilidades de caminos. Y en su situación particular que es la urbe moderna, el deambular aparece “como el ejercicio permanente de la invención de sentido en un conglomerado ambiguo de materia de desciframiento, sin otro horizonte para la comprensión que el surgido del desafío de la propia trayectoria.”³⁸⁴ No es que en la ciudad no haya “materia de desciframiento”, por el contrario, su acumulación se vuelve tanta resultando imposible atender a cada cifra. El *flâneur* lo que hace es irse abriendo paso por entre las cifras dejando en su deambular un trazo imperceptible pero imaginado como lectura pero no de una cifra; su lectura-recorrido interpreta la escritura móvil llevando a cabo movimientos que le correspondan, se trata de una correspondencia semejante a la que se tiene cuando se sigue el ritmo de una danza. La orientación se mediatiza porque la andanza del camino mismo, el cual no antecede como recorrido sino que se realiza mientras se va recorriendo, se encuentra en el desplazamiento del cuerpo y en la inquisición de la mirada que inventan el espacio como posibilidad infinita de trayectorias postergando incesantemente la culminación del recorrido. Los pasajes son “la experiencia del trazo como anudamiento de segmentos, de cesaciones de la diferencia.”³⁸⁵ Si bien el vagabundeo propicia “las relaciones y los cruzamientos de estos éxodos que forman entrelazamientos, al crear un tejido urbano,”³⁸⁶ coloca la experiencia en lo que debería ser la Ciudad, y no en lo que es, ya lo dije, encuentro con el otro, producto del vínculo entre los conciudadanos. En

³⁸³ Mier, “Los pasajes...”, p. 102.

³⁸⁴ *Ídem.*

³⁸⁵ *Ibid.*, p. 103.

³⁸⁶ De Certeau, *op. cit.*, p. 116.

cuanto “[i]ngresar a los pasajes (...) es someterse a (...) la conjugación de resistencia e invocación de lo otro”³⁸⁷, la ciudad, por virtud del pasaje, adquiere su condición de lugar de encuentro y tránsito de lo otro. El vagabundeo y el deambular instauran el pasaje como el lugar de tránsito. Ambos se distinguen porque en el vagabundeo se parte de la negación, del no querer ser huyendo, mientras que el deambular afirma la voluntad del ser encontrándose con su deseo de caminar.

El pasaje configura la experiencia del andar ciudadano en cuanto lanza al caminante al “enfrentamiento a la invención sin códigos”, y en este sentido “el desplazarse en los pasajes es la expresión de una afirmación abierta”.³⁸⁸ Así, el *flâneur* no niega la ruta sino que, por el contrario, hace que adquiera más ser por una toma conciencia. Volviendo a Bachelard, “toda toma de conciencia es un crecimiento de la conciencia, un aumento de luz, un refuerzo de la conciencia psíquica.”³⁸⁹ Si en el pasaje el caminante crece como caminante porque toma conciencia de su deambular, diré que deviene *flâneur*.³⁹⁰

En cambio, el espacio contemporáneo es compuesto y con ello debe entenderse que está diseñado para obtener el máximo de rentabilidad. Como consecuencia la publicidad, por mencionar un fenómeno, invade los espacios más íntimos debido a la rentabilidad, es decir, hacer productivo todo espacio del marco de vida humana. A contracorriente, el *flâneur* hace de la publicidad, en la interiorización de las imágenes, una oportunidad de expresión deambulatoria del mirar.

*

En la experiencia estética el panóptico ofrece algo que captar. El panóptico en tanto lugar desde donde mirar tiene una perspectiva privilegiada por dos razones, a saber, porque el sujeto observado no se sabe como tal y porque permite al observador captar diversos puntos sin cambiar de sitio. En su dimensión estética el panóptico hace que el objeto observado se dé a la percepción con la cual no se fijará su posición sino que se imaginará su devenir. El panóptico posibilita un modo de ver para cualquiera, anónimo, abarcador y múltiple sin cambiar de lugar porque él se da su vez como lugar de los cambios.

³⁸⁷ Mier, “Los pasajes...”, p. 103.

³⁸⁸ *Ídem*.

³⁸⁹ G. Bachelard, *Poética de la ensoñación*, p. 15.

³⁹⁰ De este modo el *flâneur* se distingue de todo otro paseante, como el errante, el extraviado, el vagabundo y de la multitud misma que se distiende sobre el camino y de donde el *flâneur* aparece como un relieve.

Mientras que el observador panóptico percibe situado en la lejanía, el *flâneur* lo hace en la proximidad. Entonces, se procesan dos modos de deambular; en uno, el propio cuerpo se desplaza por el espacio, en el otro, el cuerpo se sitúa en una posición y desde ahí hace mover su mirada (o su oído) por el espacio. En ambas la observación resulta anónima, pero en el *flâneur* su posición cambia constantemente pudiendo ser la de cualquiera mientras que en el observador panóptico, el aparato de observación marca una posición y a la vez una distinción respecto a otros observadores porque supone una mirada totalizante. No obstante, en todo deambular el sujeto y el objeto dejan de ser solas posiciones, componiéndose en el proceso de la intersubjetividad.

El *flâneur* como navegante de la red

Ahora resulta menester circunscribir la investigación exponiendo la relevancia del *flâneur* en los nuevos medios con el fin de sostener que en la época actual la multiplicidad del sentido del arte se realiza como trayectorias insospechadas. Lev Manovich, partiendo de las reflexiones de Charles Baudelaire, observa que el *flâneur* “sólo está realmente en casa en un sitio: desplazándose por entre la multitud.”³⁹¹ Y continuando con las de Walter Benjamin, afirma que “el desplazamiento del *flâneur* transforma el espacio de la ciudad”³⁹². Partiendo de esta definición, Manovich encuentra semejante la transformación hecha por el *flâneur* en la ciudad y la que hace el usuario del espacio navegable de los nuevos medios de comunicación, porque “el espacio navegable es un espacio subjetivo, y su arquitectura responde al movimiento y a la emoción del sujeto.”³⁹³ No obstante, “en el caso de la navegación por un espacio virtual, el espacio puede cambiar literalmente, para convertirse en un espejo de la subjetividad del usuario.”³⁹⁴ A pesar de la individualidad instaurada no ya por los nuevos medios sino antes por la cámara fotográfica y el cine a causa de la reproductibilidad técnica de la obra (Benjamin), nunca el usuario del espacio navegable vive el solipsismo al entrar a una red social así como el paseante solitario al integrarse a la multitud, por lo tanto, “la subjetividad del *flâneur* es (...) una intersubjetividad: un

³⁹¹ Lev Manovich, *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación*, p. 339.

³⁹² *Ídem.*

³⁹³ *Ídem.*

³⁹⁴ *Ibid.*, 340.

intercambio de miradas entre él y otros seres humanos.”³⁹⁵ En este intercambio, próximo al *flâneur*, se halla “el dandi de los datos” (Geert Lovink) quien es “un esteta perfecto, al que le encanta exhibir su colección privada y totalmente irrelevante de datos a otros usuarios de la red.”³⁹⁶ Igualmente al *flâneur*, el dandi de los datos “no quiere estar por encima de la multitud sino que (...) quiere perderse en su masa y dejarse llevar por los vectores semánticos de los iconos, los temas y las tendencias de los medios de comunicación de masas.”³⁹⁷ Contrariamente al sentido común, el espacio navegable no aísla a los individuos sino que propicia una modalidad virtual de la intersubjetividad.

Siendo consecuente con Sartre, diría que se irrealiza no la intersubjetividad sino la distancia física de los sujetos mediante la virtualización de sus presencias, creando un contacto imaginario a la vez que un espacio virtual. Supongamos el caso del *Skype*³⁹⁸ donde el contacto por computadora hace que dos sujetos a distancia se vean y se escuchen. Se supone un tiempo real de la comunicación así como una certeza de sus presencias, pero se pensaría equívocamente si se supone que las presencias son reales y su tiempo sea el mismo, justamente la virtualidad del medio lo que hace posible no es la realización de sus presencias sino la realización de la comunicación gracias a que se irrealizan sus presencias a causa de que se hace *como si* el otro no estuviera ausente. En principio, la ausencia es una “característica de los objetos de una conciencia imaginante”³⁹⁹. El objeto ausente que aparece en la pantalla del ordenador está como si fuera presente pero se sabe que es imaginado ya que se propone una “tesis de irrealidad”, y esta tesis es “la condición esencial para que una conciencia pueda *imaginar*”⁴⁰⁰. En relación con la realidad “el objeto irreal aparece de una sola vez como fuera de alcance”⁴⁰¹, de tal modo que la imagen presente en el orientador niega la realidad ausente. En la imaginación “el objeto se da como no estando

³⁹⁵ *Ídem.*

³⁹⁶ *Ídem.*

³⁹⁷ *Ibid.*, 341.

³⁹⁸ Según el propio sitio: “Skype sirve para hacer cosas juntos, aunque os separe la distancia. Las videollamadas, las llamadas y los mensajes instantáneos de Skype hacen que sea fácil compartir experiencias con las personas que te importan, dondequiera que estén.” A través de este software se llevan a cabo videollamadas mediante los ordenadores. Además, en la misma página se anota que también es una empresa “fundada en 2003 y con sede en Luxemburgo, Skype es una división de Microsoft Corp.” <http://www.skype.com/es/about/> [Consultado por última vez el 17 de febrero de 2014].

³⁹⁹ Sartre, *Lo imaginario*, p. 33.

⁴⁰⁰ *Ibid.*, p. 234.

⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 235.

ahí personalmente, como *objeto ausente*.⁴⁰² Tal objeto se lo quiere alcanzar mediante la afección del sentimiento, por lo tanto “la estructura de una conciencia afectiva de deseo es ya la de una conciencia imaginante, ya que, como en la imagen, funciona una síntesis presente como sustituto de una síntesis representativa ausente.”⁴⁰³ El *Skype* construye unas presencias en imagen porque lo que se percibe no son las voces y los rostros de unos sujetos sino sus imágenes producidas por la conciencia y percibidas en la interfaz a la vez que produce la ilusión de un tiempo simultáneo cuando en realidad el tiempo se halla diferido.

Si bien la intersubjetividad produce la comunicación, aquella hace que las identidades se desdibujen a causa del tránsito del sujeto y del cruce con otras individualidades en los pasajes virtuales, como en su momento ha ocurrido en la ciudad donde las identidades se libraron “a las encrucijadas y rutas entreveradas del enigma urbano”⁴⁰⁴, gracias a lo cual el *flâneur* citadino logra pasar desapercibido no solo por la multitud sino, sobre todo, porque el objeto de atención se manifiesta en la nueva cara de la ciudad. El paseante desinteresado del Baudelaire crea un estilo para la precariedad de las identidades. Si el anonimato se hace ahora posible a la multitud se debe a que “[n]unca se está más cerca de desaparecer que fundido con la multitud de los actores urbanos, actuando su propia escena, siendo incluso parte del escenario.”⁴⁰⁵

A su vez, el nuevo espacio navegable de las redes sociales conlleva “[e]l nuevo estilo de la no identidad [que] se corresponde a la perfección con el auge de la red”⁴⁰⁶. Entonces, Manovich observa que de aceptar “esta metáfora espacial, tanto el *flâneur* europeo del siglo XIX como el explorador norteamericano vuelven a corporizarse pero ahora en el navegante de Internet.”⁴⁰⁷ Al paseante desinteresado de las urbes corresponde el usuario de las redes sociales mientras que al explorador aventurero el usuario que usa los buscadores. No obstante, entre los personajes del siglo XIX, el *flâneur* es “el que con más fuerza encarna el deseo de combinar la percepción con el desplazamiento por el espacio.”⁴⁰⁸ Manovich precisará el carácter virtual del *flâneur* en los nuevos medios ya que su percepción y el

⁴⁰² *Ibid.*, p. 149.

⁴⁰³ *Ibid.*, p. 99.

⁴⁰⁴ Mier, *op. cit.*

⁴⁰⁵ Hernández, *op. cit.*

⁴⁰⁶ Manovich, *op. cit.*, 342.

⁴⁰⁷ *Ibid.*, 343.

⁴⁰⁸ *Ibid.*, 345.

desplazamiento de su cuerpo ya no se conjugan. El deambular ciudadano conlleva que la mirada y el cuerpo se muevan juntos por las calles, mientras que en el espacio navegable es la mirada la que lleva sola el desplazamiento por las bases de datos del ordenador. En palabras de este autor, “[e]l *flâneur* virtual no se desplaza por las calles, los escaparates y los rostros de los paseantes parisinos, sino por calles, avenidas y planos de datos virtuales.”⁴⁰⁹ Tal escisión conlleva un cambio en el régimen espacial de la percepción. Ante la imposibilidad de que el cuerpo propio entre a la pantalla de la computadora, la mirada hace como si tocara el objeto, por este motivo la visión se tactualiza cubriendo esa falta de correspondencia con el cuerpo. Recíprocamente, el cuerpo propio se visualiza, la mano sigue los desplazamientos de ciertos objetos aparecidos en el monitor, se imagina en el cursor que atraviesa los archivos e iconos diversos, se ve deambular por las bases de datos; por ende, “el *flâneur* virtual es más feliz en el movimiento, haciendo clic de un objeto a otro, atrevesando una habitación tras otra, un nivel tras otro, un volumen de datos tras otro.”⁴¹⁰ Una felicidad no virtual sino posible por la virtualidad, un movimiento de la mirada que incita al cuerpo a imaginar desplazamientos y, a su vez, desplazamientos del cuerpo –como el de la mano sobre el ratón- que muestran imagen que incitan a la mirada.

Técnicamente, la fotografía se produce en la cámara pero la imagen fotográfica se desprende de la misma cámara para darse a la mirada, es este sentido, la imagen fotográfica no necesita del dispositivo que la produce. En cambio, la imagen cinematográfica como la de los nuevos medios, requieren necesariamente, si no de los aparatos que la producen, al menos de un dispositivo que la esté reproduciendo para darse a la mirada. En esta dependencia de una interfaz para la destinación de su imagen, el cine se relaciona con los nuevos medios. Tal distinción resulta crucial para la vivencia del cine y los nuevos medios. A la vez que la hace posible, la vivencia del cine y de los nuevos medios se modula por su interfaz.

La figura del *flâneur* en la propuesta de Manovich muestra que el espacio navegable no es únicamente “una interfaz puramente funcional”, sino, también, una “trayectoria del sujeto” entendida esta como la situación subjetiva, así como “una expresión y una gratificación de un deseo psicológico,” sobre todo “un estado del ser”⁴¹¹. Mediante el

⁴⁰⁹ *Ídem.*

⁴¹⁰ *Ídem.*

⁴¹¹ *Ídem.*

deambular por el espacio virtual navegable, “el sujeto de la sociedad de la información encuentra la paz en el conocimiento que puede arrastrar al vuelo por interminables campos de datos, localizando cualquier información con sólo usar e botón, y haciendo *zoom* por entre redes y sistemas de archivos.” Manovich explica que el confort proviene también de “la variedad de las operaciones de manipulación de datos que están bajo su control”⁴¹², y no del equilibrio de la composición entre formas y colores, como sería el caso de la pintura. Entonces, no se trata sólo de estarse desplazando en este espacio virtual, irse arrastrando “al vuelo por interminables campos de datos”, sino, a la vez, manipular los “datos que están bajo su control”, para irrealizar tales datos volviéndolos un espacio y creando situaciones imaginarias como la de andar por una ciudad laberíntica.

La satisfacción del deambular virtual no se encuentra tanto en el simulacro del espacio físico sino en “la búsqueda, la segmentación, el hipervínculo, la visualización y la extracción inteligente de datos”, porque “una simple simulación del desplazamiento por un espacio físico supera las nuevas capacidades del ordenador de acceso y manipulación de los datos.”⁴¹³ Ahondando en la propuesta de Sartre, diríase que el deambular virtual ofrece una posibilidad más de irrealización del sujeto. Por ejemplo, en una red social como *Twitter*, no se realiza la libertad de expresión del sujeto, por el contrario, el sujeto irrealiza su cohibición o prohibición expresiva mediante la virtualidad de una opinión lanzada a un espacio igualmente irreal, porque no se genera ningún compromiso con el enunciado, debido a que su enunciación se constituye en un acto imaginario y “las acciones que proyecto no tienen más consecuencias que las que quiero dar.”⁴¹⁴ Una condición de lo real se halla en el compromiso de las acciones, mientras que en lo irreal, las acciones imaginarias no conllevan compromiso alguno. Así, en el *twitter*, lo que se diga no fuerza a nadie, aún tratándose de una cuenta oficial de un personaje público, por decir alguno, el presidente, a que éste responda por lo dicho en algún mensaje (muestra de ello son los innumerables mensajes equívocos de EPN, de los cuales ninguno ha sido respondido, explicado o corregido). La condición imaginaria de la opinión realiza, esta sí, el sentimiento de confort en el usuario de tal red social. Por ejemplo, una persona no realiza en su cuenta

⁴¹² *Ídem.*

⁴¹³ *Ibíd.*, 346.

⁴¹⁴ Sartre, *Lo imaginario*, p. 190.

de twitter sino que se irrealiza en ella del mismo modo que “no es el personaje quien *se realiza* en el actor, sino el actor quien *se irrealiza* en el personaje.”⁴¹⁵

Por otro lado, *El hombre de la cámara* de Dziga Vertov resulta importante dentro del trayecto de acceso a los datos a modo de *flâneur*, porque en la búsqueda de nuevas formas para la visión y el desplazamiento humanos, Vertov creó “una base datos de unas nuevas operaciones de interfaz que llevan, en conjunto, más allá de la simple circulación humana por un espacio físico.”⁴¹⁶ Con su reflexión sobre el *flâneur* virtual, Manovich muestra parte del trazo de “la trayectoria que va del espacio circulable de una ciudad decimonónica al espacio virtual navegable del ordenador”.⁴¹⁷ Lo valioso de su reflexión para la presente investigación radica en considerar dicha trayectoria como pasaje de sentido entre dos fenómenos culturales distintos, porque el espacio de la urbe y el espacio virtual navegable del ordenador se conectan, hacen un *eslabón semiótico*, gracias al deambular. Manovich recalca que el *flâneur* baudelaireano siempre “da un paseo por calles físicas”⁴¹⁸. Lo traigo a cuenta porque muestra “la imaginación del espacio navegable”⁴¹⁹. El espacio totalizador y coherente, por su simultaneidad y ligazón, del sistema tecnológico cibernético se fragmenta, se torna sucesivo y se relativiza como efecto del uso desinteresado e intermitente –pero constante- de los usuarios de la red. Pasa de una homogeneidad omniabarcante y centralizada a una pluralidad transitoria e intersubjetiva creando el descentramiento del sistema. Los internautas como “paseantes de la red”, dejan en su práctica cierto rastro que se configura como “una historia alusiva y fragmentaria cuyos agujeros se encajan en las prácticas sociales que ésta simboliza.”⁴²⁰ Alude a sus gustos pero se desplaza sin dirección preestablecida, sólo guiados por la espontaneidad de su mirada que no busca sino encuentra imágenes como el aparecer mismo de lo irreal. Empero, el espacio vivido varía con la condición social de quien lo percibe. El espacio vivido de un individuo se enriquece con el espacio imaginario.

⁴¹⁵ *Ibid.*, 245.

⁴¹⁶ Manovich, *op. cit.*, p. 347.

⁴¹⁷ *Ídem.*

⁴¹⁸ *Ibid.*, 348.

⁴¹⁹ *Ibid.*, 350.

⁴²⁰ De Certeau, *op. cit.*, p. 114.

Capítulo 3: *Deambulares del acontecimiento estético*

También el texto es el cambiante río de Heráclito.

Jorge Luis Borges.⁴²¹

Según Jorge Luis Borges, el hecho estético ocurre en el *encuentro* entre el lector y el libro. Pero el encuentro no resulta ni material ni espiritual sino sensible. Se trata del surgir del sentimiento durante la lectura, gracias a que “el lenguaje es también un fenómeno estético.”⁴²² Si Borges considera el lenguaje un fenómeno estético se debe a la sensibilidad proveniente de las palabras. El autor argentino observa que “[e]l lenguaje es una creación estética”⁴²³, porque resulta independiente del objeto nombrado, del referente material o inmaterial del cual da cuenta. Mientras que en la diversidad de los sentidos se hace posible la poesía y “[l]os versos son felices porque son ambiguos.”⁴²⁴ La felicidad acontece por la posibilidad de sentidos imaginarios que el poema abre en la vivencia. Borges define a la poesía como el hecho estético al decir que “[l]a poesía es el encuentro del lector con el libro, el descubrimiento del libro.”⁴²⁵ Además, “[h]ay otra experiencia estética que es el momento (...) en el cual el poeta concibe la obra, en el cual va descubriendo o inventando la obra.” Entonces “la poesía es la experiencia estética”⁴²⁶, conformada por la creación y recreación de la obra. Con estas observaciones de Borges tenemos que la experiencia estética se articula por dos pasajes que son a su vez dos instancias, a saber, la del autor y la del lector entre los cuales media un objeto que para el caso es la obra de arte. Pero la experiencia estética no se ancla en ninguna de estas instancias sino que las transita, en todo caso *la experiencia estética surge de la relación de su objeto*, es decir, el proceso por el cual se da a la experiencia integrándola en su acontecer. Por esta razón no se halla previamente en ninguna obra sino que nace cuando el receptor entra en contacto con el objeto estético o cuando el autor crea una obra donde emerja el objeto estético. Tanto en el lector como en el escritor hay un encuentro con la obra. Sobre el escritor, Borges da cuenta

⁴²¹ J. L. Borges, “La poesía”, *Siete noches. Obras completas, volumen III*, p. 301.

⁴²² *Ibid.*, p. 302.

⁴²³ *Ibid.*, p. 304.

⁴²⁴ *Ibid.*, p. 308.

⁴²⁵ *Ibid.*, p. 305.

⁴²⁶ *Ídem.*

de su experiencia personal y dice que para él las partes de un poema no las inventa sino que las descubre, en sus palabras: “están escondidas y mi deber de poeta es encontrarlas.”⁴²⁷ Un encuentro siempre, la experiencia estética nos lanza al encuentro con el sentimiento antes que con la intelección, por eso la expresión poética “para el ser que reflexiona es un espejismo.”⁴²⁸ Tratar de dar al entendimiento los actos poéticos antes que al sentimiento no lleva sino al equívoco porque lo poético siempre se siente antes que comprenderse, siendo que no resulte necesaria la formulación conceptual para la experiencia estética, o más aún, ésta se comprende cuando se siente.

No obstante, existe un trabajo de la voluntad creadora que Bachelard denomina *animus* la cual hace posible la realización de la obra y la apertura en la experiencia. Por su parte, el *anima* hace posible la contemplación estética la cual –en palabras de Sartre– “es un sueño provocado el paso a lo real es un auténtico despertar.”⁴²⁹ El laberinto crea el avance hacia el interior para después ir en busca de la salida. Podría decir que deambular en el laberinto implica la imaginación de la concentración donde se ama la envoltura, se encuentra la curva, se realiza la oblicuidad, cada paso no cesa de postergar la quietud pero una vez alcanzada ésta, se habrá desenrollado el hilo de Ariadna que conduzca a la salida que es el despertar. Si en los sueños alguna imagen se vuelve recuperable al despertar se debe al hilo de Ariadna del recuerdo, el cual, como expresión, “es el hilo del discurso.” Según Bachelard, el hilo de Ariadna “es el orden del sueño narrado. Éste es el hilo del retorno.”⁴³⁰ El juicio estético podría comprenderse como el hilo de Ariadna mediante el cual la experiencia estética sale de su intimidad y se expresa, como la forma en la que se recupera la experiencia. La voluntad creadora de *animus* hace posible el pasaje de lo imaginario a lo real mientras que el *anima* lleva a cabo el tránsito inverso, a saber, de lo real a lo imaginario.⁴³¹

Pero hay una razón más para que la poesía sea considerada la experiencia estética misma y ya se ha dicho al inicio del capítulo, a saber, el sentimiento. De la poesía dice Borges que

⁴²⁷ *Ídem.*

⁴²⁸ Bachelard, *El aire y los sueños*, p. 14.

⁴²⁹ Sartre, *Lo imaginario*, p. 247.

⁴³⁰ G. Bachelard, “*La terre...*”, p. 241.

⁴³¹ Desde el estudio del espacio onírico, *anima* correspondería a la voluntad de envolvimiento y *animus* a la de irradiación. Véase de Bachelard, “L’espace onirique”, *Le droit de rêver*.

“es algo que se siente”⁴³². Entonces, lejos de anclarse en el intelecto, la poesía despierta la sensibilidad. En ese mismo ensayo el escritor argentino afirma que la belleza “es una sensación física, algo que sentimos con todo el cuerpo.”⁴³³ La concepción estética de lo poético fue recurrente en Borges, en otro lugar retoma a Housman para expresar algo muy parecido, “que la poesía es algo que sentimos físicamente, con la carne y la sangre”⁴³⁴. Entonces, los actos poéticos antes que comprenderse son sentidos, antes que conocerse son posibles, en ellos prima la práctica sobre la competencia; si no existe un movimiento de la voluntad impulsada por el deseo, no se realiza ninguna obra, ésta necesariamente se siente para ser concebida y vivida. El par *animus/anima* enmarca el proceso de realización e irrealización, el pasaje de la voluntad de ser a la voluntad de soñar, y en tal pasaje se abre la brecha que comunica al otro la vivencia del acto poético, lo que hace posible que la experiencia estética se comparta. Podría entenderse que *la experiencia estética radica en los encuentros con el otro y lo otro mediante la creatividad, la ambigüedad y el sentimiento, gracias a la relación propiciada por el objeto estético*. Siempre la experiencia estética se da en el encuentro. Pero este encuentro no es algo que deba ir a buscarse sino que se da en la inmediatez de la vivencia cotidiana: “El hecho estético es algo tan evidente, tan inmediato, tan indefinible como el amor, el sabor de la fruta, el agua. Sentimos la poesía como sentimos la cercanía de una mujer o como sentimos una montaña o una bahía.”⁴³⁵ No se trata ni de una causa primera ni de un hecho último sino del acontecer de la existencia y como ella, la experiencia estética es definitiva e irreductible porque o se da o no se da: “sentimos la belleza o no la sentimos.”⁴³⁶ Como en la poesía, en la experiencia estética hay sentimientos de placer o dolor, ambigüedades y creación, por este motivo denomino con el término *poética* al proceso por el cual se configura la experiencia estética. Así, una poética del laberinto se refiere al proceso de conformación de la experiencia estética en la multiplicidad, el movimiento y la acción, elementos del laberinto-rizoma .

La imagen del libro traída de Borges, nos puede ilustrar lo que pasa en la obra de arte en general. La obra de arte comporta una doble realización: cuando el autor la hace y cuando el espectador la recibe. Ambos momentos son irreductibles el uno al otro y sin embargo sin

⁴³² Borges, “La poesía”, p. 306.

⁴³³ *Ibid.*, p. 316.

⁴³⁴ Borges, “Prosa y poesía de Almafuerter”, *Prólogos. Obras completas, volumen IV*, p. 17.

⁴³⁵ *Ibid.*, p. 306.

⁴³⁶ *Ibid.*, p. 317.

uno de los dos no aparece el objeto estético. No obstante, debo decir que para cierta forma del arte tales momentos no cohabitan el mismo instante de la creación, no se trata de una relación donde autor y espectador no se distinguen, es decir, en el arte tradicional el autor no se confunde con el público. Entonces tenemos una expresión del arte donde la obra posee dos momentos de realización y en cada momento dos instancias, a saber, el autor que crea la obra y el público que la recrea; mientras que existe otra expresión donde el arte sólo posee un momento de realización y aquí las instancias que en la otra forma claramente se distinguen, se diluyen porque el público también realiza la obra como autor y porque éste también se vuelve espectador de la obra.

Tatarkiewicz menciona peregrinamente una clasificación tripartita de las artes atribuida a Quintiliano donde las teóricas correspondían a las que consistían en el estudio, como la astronomía (en nuestra concepción actual éstas se entenderían más bien como ciencias); en las prácticas se incluía toda actividad que no producía algo material, por ejemplo la danza; y, por último, las poiéticas, las cuales producían objetos que continuaban existiendo después de la actividad, como la pintura.⁴³⁷ Cabe aclarar que la *poiesis* griega no fue entendida en la antigüedad como creatividad sino como fabricación. Los griegos de aquella época, según Tatarkiewicz, carecían tanto del punto de vista estético como de la comprensión creativa del arte que se tiene actualmente, porque “el artista no crea sus obras sino que imita su realidad”⁴³⁸. El canon y la imitación son las dos negaciones de creatividad en el arte por parte de los antiguos griegos. Lo que podría entenderse por creatividad, en el sentido de aportación de algo novedoso o sobre todo imaginario a la realidad, se hallaba en el acto poético, pero ya no entendido como fabricación de objetos sino como posibilidad de experiencia. Luego, la poesía y el arte diferían. El esteta polaco acota que la afirmación de que en la Grecia clásica la poesía difería del arte se refiere “a las ideas del ciudadano griego medio”⁴³⁹. La palabra *poiesis* guarda una ambigüedad etimológica. Por un lado se refiere a la fabricación de objetos inexistentes, en este sentido tiene que ver con la invención y el descubrimiento circunscribiéndose a la novedad; por otro, significa las posibilidades dadas para imaginar otro mundo, de vivir una experiencia inusual, de salir del presente hacia otros tiempos. Lo que las une a estas dos líneas de sentido es que para ambas no había reglas, ni

⁴³⁷ W. Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas*, p. 84.

⁴³⁸ *Ibid.*, p. 123.

⁴³⁹ *Ibid.*, p. 129.

para inventar un objeto nuevo ni para imaginar una vivencia, porque el canon y las reglas partían de lo conocido, de lo que se infiere que la invención o la imaginación es lo que está por conocerse.

Leyendo los estudios de Tatarkiewicz, notamos que entre el arte y la poesía se han dado encuentros y desencuentros, períodos de separación como el que ocurre a partir de Platón, de reencuentro como en el siglo I d.n.e. cuando se tienen noticias del desbordamiento de inspiración que era propia de los poetas hacia los escultores y pintores y ocurría que “el vínculo existente entre pintura y poesía era su mimetismo, su imitación de la realidad.”⁴⁴⁰ En ciertos siglos, como el XVI y el XVII, se prescriben las pautas para la producción de un poema y se busca el orden seguido por el genio creador, como en la *Agudeza y arte de ingenio* de Baltasar Gracián; entonces, el arte ha desbordado la poesía. No obstante, desde el romanticismo alemán hasta nuestros días ha sido la poesía la que paulatinamente ha envuelto al arte, si acordamos en decir que la poesía no está desprovista de reglas al menos crea las suyas; siguiendo una frase atribuida a Schiller: “El arte es aquello que se da a sí mismo su propia regla”⁴⁴¹, ya encontramos el germen poético creciendo en la concepción del arte.

Además, en la supuesta clasificación de Quintiliano –citada por Tatarkiewicz-, se puede colegir que las artes denominadas prácticas, como la danza, valoraban más el hecho estético y hacían de la obra no un producto material y menos un objeto de conocimiento sino un acontecimiento porque privilegiaban la experiencia estética. Diré, entonces, que *el arte contemporáneo se caracteriza por producir no tanto obras de arte sino acontecimientos sensibles que posibilitan la experiencia estética*. Con lo cual se tiende a la separación entre obra de arte y objeto estético. No obstante, “lo que se busca demasiado deliberadamente no se consigue” (Merleau-Ponty), así que también haré algunas observaciones sobre la postergación del objeto estético en el arte contemporáneo.

Retomando el caso de la danza, entre ella, la poesía y el laberinto existe un rasgo común, a saber, la *performatividad*. Para Juan Eduardo Cirlot⁴⁴² la danza se define como una imagen proveniente del cuerpo humano cuando éste busca manifestar su carácter procesual de transformación, es decir, como el pasaje de un estado a otro. En esta manera de exponer

⁴⁴⁰ *Ibid.*, p. 139.

⁴⁴¹ Citado por Tatarkiewicz, *op. cit.*, p. 50.

⁴⁴² Ver la entrada “Danza” en su *Diccionario de símbolos*.

la imagen de la danza se hace figura del proceso. Para cierta tradición simbólica, la danza configura mejor que ningún otro arte la imagen del acto creativo y sobre todo del recreativo, debido a su carácter predominantemente rítmico, con lo cual invita al seguimiento. Pero, sobre todo, la danza ha simbolizado la transformación:

La danza es una de las antiguas formas de la magia. Toda danza es una pantomima de metamorfosis (por ello requiere la máscara para facilitar y ocultar la transformación), que tiende a convertir al bailarín en dios, demonio o una forma existencial anhelada. Tiene en consecuencia función cosmogónica.⁴⁴³

Los lazos entre laberinto y danza se hallan en la transformación ritualizada, porque “[s]e bailaba hacia el cambio”⁴⁴⁴. Cuentan ciertas historias de la antigüedad que Teseo al salir del laberinto ejecutó como festejo en la isla de Delos una danza junto con los donceles por él liberados del apetito del Minotauro; dicha danza reproducía los vaivenes que los recovecos del laberinto llevaron a hacer en sus pasos. Ada Dewes apunta que “[u]na cadena de bailarines, posiblemente unidos por una cuerda (un hilo), dio origen a una *arquitectura coreográfica*: al laberinto como *escritura de un baile*.”⁴⁴⁵ Con ese baile celebran la supervivencia transformando con la belleza de la danza una experiencia terrible en un tributo que devendrá ritual y que pasará a ser una manifestación artística.

La descripción más antigua de lo que Kerényi considera es la “danza-laberinto” se ubica en *La Ilíada*, en el pasaje de la descripción del grabado puesto por Hefestos en el escudo de Aquiles, del canto XVIII, a la altura del verso 590, donde leemos: “El ilustre cojo de ambos pies puso luego una danza como la que Dédalo concertó en la vasta Cnosos en obsequio de Ariadna, la de lindas trenzas”⁴⁴⁶. En principio, los antiguos griegos no conocieron ninguna danza con el nombre de *labyrinthos*; esta denominación la propone Kerényi gracias a su estudio sobre las formas primordiales del laberinto, descubriendo en la danza las más elementales. El laberinto recrea en su espacio el movimiento dancístico, aunque la tradición documental sobre el tema indique algo muy distinto, a saber, que la danza representa al laberinto. En el citado pasaje de la *Ilíada* se describe la ilustración del escudo de Aquiles,

⁴⁴³ J.E. Cirlot, *Diccionario de símbolos*, p. 168.

⁴⁴⁴ Karl Kerényi, *En el laberinto*, p. 125.

⁴⁴⁵ Dewes, *op. cit.*, p. 20.

⁴⁴⁶ Homero, *Ilíada*, p. 203.

en el cual se ven figuras de jóvenes *como si* ejecutaran una danza, aquella que Dédalo enseñó a Ariadna: “Mancebos y doncellas” se desplazaban “unas veces, moviendo los diestros pies, daban vueltas a la redonda con la misma facilidad con que el alfarero aplica su mano al torno y lo prueba para ver si corre, y en otras ocasiones se colocaban por hileras y bailaban separadamente”⁴⁴⁷. Kerényi emparentó dicha danza –llamada *geranos* por la tradición- con el laberinto a través de formas tales como la espiral y el meandro. En la espiral el sentido de la forma lineal tiende hacia adentro, creando una suerte de envolvimiento de la mirada por medio de la circunvolución lo cual ocurre en el *geranos* cuando los danzantes dan “vueltas a la redonda” a la manera del torno probado por el alfarero para ver si funciona. Mientras que el meandro surge al separarse los bailarines para conformar hileras y colocarse en múltiples posiciones, como si diseñaran un tejido que constantemente cambiara de forma.

Karl Kerényi explicó la mencionada relación partiendo de las reflexiones sobre la “danza pura” desarrolladas por Walter F. Otto, a quien cito a través de aquél: “la danza aún es más primordial y venerable que toda otra forma: pues aquí el hombre no crea nada material, sino que él mismo es la respuesta, la forma y la verdad”⁴⁴⁸. En este carácter intransitivo hacia la mimesis, Kerényi da cuenta de la tensión creada al interior del laberinto por ser una estructura cuya cohesión se constituye en sí misma, lo cual devendrá en una autonomía del entorno, carácter importante del acto poético relacionado con el *anima*.

En la intransitividad, la autonomía y la gratuidad se hermanan el laberinto y la danza. Los movimientos del cuerpo realizados al momento de danzar sólo poseen coherencia en la danza misma:

Pero ese desapego al medio, esa ausencia de finalidad, esa negación de movimientos explicables, esas rotaciones completas (que ninguna circunstancia de la vida exige de nuestro cuerpo), esa misma sonrisa que no es para nadie, todos esos rasgos son decisivamente opuestos a aquellos de nuestra acción en el mundo práctico y de nuestras relaciones con él.⁴⁴⁹

⁴⁴⁷ *Ibid.*, p. 204.

⁴⁴⁸ Kerényi, *op. cit.*, p. 114. Esta concepción de la danza nos permite entender lo *performativo* del arte contemporáneo.

⁴⁴⁹ Paul Valéry, “Filosofía de la danza”, *Teoría poética y estética*, p. 183.

Así como la danza, el acto poético no trasciende su propio hacer y no deja tras de sí sino el rastro de su movimiento. A partir del carácter intransitivo de la danza donde el cuerpo es el fin y el medio de expresión, se ha hecho la analogía con el acto poético, por ser ambas, danza y poesía, dinamisismos no translaticios hacia la imitación. Raymundo Mier observa en la danza la adivinación de una promesa incumplida: la del contacto sexual. La condena de no poder consumir su unión sexualmente pesa sobre los cuerpos, aunque la danza misma incite a esa unión, porque de hacerlo la danza se evanesería, quedaría anulada: “Si la danza es una promesa de contacto sexual, su cumplimiento es la destrucción misma de la danza, la apertura del cuerpo hacia otro cuerpo; el tacto desemboca momentáneamente en otra carne, la prolonga, la suplanta”⁴⁵⁰. La “promesa truncada” implica el cambio de dirección en su finalidad, el danzante hace de su propio cuerpo el fin, el cual termina por la vivencia del espectador hacia su punto de partida. Cuando la palabra circunscribe el vacío a la manera del laberinto e invita a su lector a que recree el sentido como si estuviera siguiendo los pasos de una danza, entonces podemos decir que se ha realizado como un acto poético, ya que “la poesía es uno de los caminos de la palabra”⁴⁵¹, y la poesía habita en la palabra.

El acto poético y la danza dejan estelas en su movimiento que pueden conservarse como escrituras de la ausencia de los trazos que ha dejado el hecho creativo en su desplazamiento, con lo cual se entenderá que la obra de arte comparte su arqueología con el laberinto. Lo que deja la creatividad en su camino hacia la obra se asemeja a las marcas imaginarias que el cuerpo del bailarín dejaría sobre la superficie en la que se desplaza. Se trata de circunscribir en el espacio el trazo que dejó los movimientos del danzante. De tal forma que el laberinto se niega a escribir directamente el movimiento de la danza y lo que hace, en cambio, es petrificar la ausencia de sus pasos creando un hueco. Así el acto poético conforma implícitos.

Si se considera al laberinto una escritura de la danza, entonces el estudio de la significación del espacio en tal escritura se acompaña de una búsqueda histórica. Sergio Pérez Cortés estudia en *La travesía de la escritura* el pasaje de la cultura oral a la escrita en Occidente durante la Edad Media, época en que la voz, la memoria y la página eran

⁴⁵⁰ R. Mier, *Ramón López Velarde*, p. 38.

⁴⁵¹ G. Bachelard, *Poética de la ensoñación*, p. 12.

elementales en las labores intelectuales, y paralelamente reflexiona sobre el correlato escritura-lectura y la imposibilidad de pensar una sin la otra. Sergio Pérez argumenta que la escritura consistía más en grabar las letras “a través de los pequeños surcos sobre la superficie encerada, lo que explica que los latinos usaran el término *exarare*, "arar", para indicar metafóricamente el acto de escribir”⁴⁵². La escritura se entiende como un surco en la tierra, hay un sentido condicionado por el espacio del que surge (la tierra), habrá un correlato en la mano que cosecha la fruta. Con el correlato se entra en un proceso de organización:

En latín el concepto mismo de lectura está fundado en la idea de ‘recolección’: *legere* tiene como sentido básico ‘reunir, recolectar, recortar’, mientras el verbo griego *legō* tiene una gama de significaciones similares, desde “poner en orden”, de la cual proviene la idea de “reunir, recoger, hablar a propósito de algo”⁴⁵³.

La lectura del movimiento laberíntico no se lleva a cabo –insisto- como desciframiento sino como recreación del movimiento mismo para entrar en lo imaginario. Retornando a Sartre, “leer es realizar *en* los signos el contacto con el mundo irreal.” Así, leer en la danza un movimiento laberíntico consiste en un acto de la imaginación, lo mismo que andar una ciudad como si se recorriera un laberinto. Tal forma de leer la ciudad y la danza deviene pasaje a lo imaginario. Resulta interesante señalar que la escritura posee otro carácter el cual se figura en la petrificación, proceso que hace de lo dinámico algo estático, como una suerte de impronta de lo pasajero: “la escritura no era sino la forma petrificada de una obra alojada ya en la mente”⁴⁵⁴, contraponiéndose a la composición de la obra cuyo lugar de realización era el espíritu, según lo señala Pérez Cortés cuando se refiere a los autores del antiguo Medioevo. Ese otro carácter de la escritura es el de la cifra. Por *anima* la lectura se vuelve viaje a lo imaginario; por *animus*, leer es un acto de desciframiento.

La concepción de la escritura como una petrificación se emparenta con la del laberinto clásico o manierista en tanto figura del espacio escrito, porque el laberinto se entiende como *espacialización* de la temporalidad precisamente por este carácter de perpetuación de

⁴⁵² S. Pérez, *La travesía de la escritura*, p. 29.

⁴⁵³ *Ibid.*, p. 42.

⁴⁵⁴ *Ibid.*, p. 9.

lo fugaz. El laberinto surge de la escritura de un baile imaginario porque “no escribe la huella del movimiento, no dibuja la línea que guía, sino que la *omite*”. En la danza se halla la imagen del movimiento laberíntico; a su vez, en los pasillos implicamos la fluctuación del movimiento del cuerpo danzante, un espacio que recrea lo temporal: “Desaparecido lo blando, lo vivo, lo que existe en y por el tiempo, *según las modalidades del tiempo*, queda el laberinto como lo duradero que imita a lo pasajero. Queda el laberinto como *un espacio de lo temporal*”⁴⁵⁵. El laberinto clásico o manierista se textualiza al realizarse como escritura del movimiento. Aunque estático como manifestación, el laberinto induce a lo dinámico, en tanto espacio invita a la experiencia temporal, por ser él cifra de un movimiento que se ha imaginado, el rastro del paso danzante. El valor cultural del laberinto circunscribe la experiencia del mismo al desciframiento, a la interpretación, a la competencia comunitaria porque se tiene que recorrer de cierta manera para salir de él, hay que saberlo andar para no perderse; como la obra de arte, el laberinto también transitaba de su momento de construcción a su momento de recepción, en uno era un objeto hecho inteligentemente con un orden oculto, en otro objeto perteneciente a las figuras del caos. En tanto obra arquitectónica, la construcción de todo laberinto se podría considerar, según la mentada clasificación de Quintiliano, dentro de las artes poiéticas por dejar un objeto material después del acto creativo. Dewes ha supuesto que los vericuetos del laberinto imitan al movimiento y Calabrese ha dicho que el laberinto hace la metáfora del movimiento; ambos han hecho estas observaciones desde una perspectiva ajena al laberinto, desde fuera, porque en su interior el paso del caminante construye el espacio laberíntico dándole sentido a la edificación, al interior del laberinto el deambular ni imita movimiento alguno debido a que tal acción es ya movimiento. El laberinto-rizoma es él mismo el movimiento que acontece en los pasos del caminante-danzante, es decir, no hay una hermenéutica que conduzca al sentido último, primero o verdadero de la obra, tampoco se distinguen el momento de la recepción del de la producción y más aún, no hay obra de arte sino acontecimiento estético, configurado como laberinto-rizoma, el cual se podría apreciar desde la presumida clasificación de Quintiliano como un arte práctico en tanto no deja nada tras de su acto creativo sino su propio movimiento.

⁴⁵⁵ *Ídem.*

Cuando a Paul Valéry le preguntaban que “quería decir” en sus poemas, él contestaba que más bien “quería hacer”, debido a que según él, la experiencia poética era una de las oportunidades para observar la actividad y transformaciones del espíritu. Atento a la poesía, reflexionó detenidamente sobre la prosa buscando una oposición para aquélla. Como lo he mencionado, encontró en la imagen del cuerpo humano ciertas variaciones de su postura y ciertas direcciones para llevar a cabo la diferenciación, y dio al sentido de la poesía la figura del cuerpo danzante mientras que a la prosa la del caminante. Tomó de noción rectora la formas de la finalidad –como traslado, como retorno- para las distinciones, ya que el fin de la poesía está en sí misma mientras que el de la prosa fuera de sí, razón suficiente en Valéry para afirmar que “la esencia de la prosa es referir, es decir, ser ‘comprendida’, o lo que es igual, ser disuelta, destruir sin remedio, enteramente reemplazada por la imagen o por el impulso que significa según las convenciones del lenguaje.”⁴⁵⁶ Para “evitar constantemente todo aquello que puede llevarnos a la prosa”, Valéry sentía la necesidad de encaminarse “por la densidad de las imágenes, de las figuras, de las consonancias y disonancias, por el encadenamiento de los giros y los ritmos”, para emprender el camino de retorno al lenguaje como fenómeno estético. En la poesía pura, Valéry encontraba la forma primordial de la experiencia estética; Bachelard apunta que se trata de una “voluntad estética”, un *querer ser* de la voluntad poética misma, un anhelo primigenio de la vivencia ya que “la poesía pura se forma en el reino de la voluntad antes de aparecer en el orden de la sensibilidad. (...) Nacida en el silencio y la soledad del ser desprendida del oído y de la visión, la poesía nos parece, pues, el primer fenómeno de la voluntad estética humana.”⁴⁵⁷ El afán de continuidad de la vida del lenguaje -el querer decir como voluntad de significar- en su palabra es una “pulsión erótica”, perdiendo parcialmente en ello el objeto referido y dándonos la experiencia misma del lenguaje.

Sobre la posibilidad de los movimientos corporales que no cumplen una función utilitaria sino estética, Paul Valéry construyó la alegoría entre danza y poesía, explicándola de esta manera:

Así, en el arte de la danza, siendo el estado del bailarín el objeto de dicho arte, los movimientos y desplazamientos de los cuerpos no tienen término en el *espacio*, ni objetivo

⁴⁵⁶ P. Valéry, *Política del espíritu*, p. 19.

⁴⁵⁷ G. Bachelard, *El aire y los sueños*, p. 301.

visible, ni cosa alguna que una vez alcanzada los anule, a nadie se le ocurre la idea de imponer a las acciones coreográficas la ley de los actos *no-poéticos*, sino *útiles*, que es la de ser realizadas *con el mínimo esfuerzo y por el camino más corto*.⁴⁵⁸

Si los actos poéticos son los útiles y requieren “el mínimo esfuerzo” a través del camino más corto, los actos poéticos son lo contrario: requieren el máximo esfuerzo mediante el camino más largo. Así, hay continuidad espacial en ellos sin que ningún objeto los anule una vez alcanzado. Para Mier el elogio de la danza por parte de Valéry se da en el momento en el que el escritor francés lleva a la danza “al límite de su densidad alegórica”, al crear un sentido figurado de dicho arte para mostrarlo como “imagen del acto poético”⁴⁵⁹. En la danza el valor no está en los movimientos sino en su propio objeto: el cuerpo. En el acto poético la palabra se vuelve el propio valor, es decir, en tanto objeto la palabra tiene el “fin” de comunicar, de referir; aquí, en cambio, el valor está en *ser* la propia palabra en *sí misma*, ya no para referir ni comunicar si no para darse ante todo como vivencia: danza *para sí*. La palabra, entonces, no comunica la ensoñación sino que posibilita la emergencia de esta. La poética del laberinto se interesa en mostrar que en la dimensión estética del laberinto es el objeto de valor del recorrido mismo y no su entrada ni su salida, siendo el acto estético del laberinto el deambular.

El afán de la palabra en el acto poético avanza por la pulsión erótica, ésta es “la aprobación de la vida hasta en la muerte”⁴⁶⁰; se trata de una continuidad del ser de lo poético en el derroche, en la dilapidación, dándose en el vuelco hacia la fuente. Se trata del lenguaje erotizado en su palabra prodigada: “El lenguaje restaura su gratitud, su voluptuosidad, al surgir el momento de la dilapidación, como una vuelta al origen, a la pureza primordial. Y esta pureza se confunde con la figura misma de la muerte”⁴⁶¹; sin embargo, la voluntad de ser en forma de *animus* hace que la voluntad de soñar en forma de *anima* no se pierda en el sueño eterno. Si hay retorno en cualquier caso es a causa del *animus* que hace posible la recuperación en la experiencia estética, la cual conlleva el riesgo de la muerte ya que el desinterés no busca lo real por encontrarse en lo imaginario. Así como no se puede permanecer en la percepción pura del aparecer de lo real sin el riesgo

⁴⁵⁸ P. Valéry, “Sobre *El cementerio marino*”, p. 20 y 21.

⁴⁵⁹ R. Mier, *Ramón López Velarde*, p. 38.

⁴⁶⁰ G. Bataille, *El erotismo*, p. 15.

⁴⁶¹ Mier, *Ramón López Velarde*, p. 38.

de la cosificación de la conciencia y de la alienación, tampoco se puede permanecer en la imaginación absoluta sin el peligro de aislarse del mundo. Por eso *animus* y *anima* son dos elementos procesuales de la experiencia estética que no deben separarse, con el afán de no perder la existencia misma. La locura expresa esta conciencia imaginante que se aparta del mundo mientras que “el asco nauseoso (...) caracteriza la conciencia realizante”⁴⁶² cuando se ha prescindido de la imaginación.

Por su parte, la metáfora es aquella forma de expresión donde el lenguaje se erotiza, porque aplaza la conjunción con el referente, invita y rechaza, alude y elude su objeto. La metáfora define un implícito, como el laberinto circunscribe un vacío, elide un significado *otro* que a la vez le es propio. Por tal razón no se debe explicitar lo que *no dice* la metáfora, al *decir* lo que *no quiere* decir la metáfora se atenta contra su significación misma. Su sentido no está en el *decir* sino en el *hacer*, como diría Valéry. Hay una correspondencia entre el acto metafórico y la extrañeza experimentada en el receptor en el momento de la experiencia con la metáfora –como diría Nietzsche: “cuando detenidamente miras una abismo, este también mira dentro de ti”-, la cual provoca que el discurso se vuelva extraño al mundo pero en un gesto de involucramiento porque no se cierra como el círculo sino que va hacia su fuente como la espiral, abriéndose al lenguaje y aproximándose a él. Émile Benveniste⁴⁶³ definió el sentido semántico como la apertura de la lengua al mundo. Así, la metáfora sería una configuración de esa apertura que afectaría la experiencia del mundo.

El mundo interior donde acontece la ensoñación se conoce de manera implícita, en imágenes sugeridas por la oblicuidad de la metáfora. Así, tomando un ejemplo, se imagina al sueño como un “viaje de la noche” y al insomnio como su “desmayo”:

Y aquel viaje de la noche
que solía otorgar ricas visiones desmaya⁴⁶⁴

Sin embargo, nunca deja de haber sentido vivencial. La continuidad lineal del movimiento dancístico no se rompe ni siquiera en los movimientos de mayor tensión, es siempre un afán de prosecución del sentido: “El cuerpo del bailarín en acción es en todo

⁴⁶² Sartre, *Lo imaginario*, p. 247.

⁴⁶³ *Problemas de lingüística general II*.

⁴⁶⁴ Aline Petterson, *Estancias del tiempo*, p. 24.

momento, hasta la punta de sus dedos, una composición lineal”⁴⁶⁵. Una línea vuelta sobre sí en un giro hacia su propio centro, que sin embargo no deja de avanzar, de tener un rumbo. En el acto poético el sentido es el propio fin, como en la danza lo es el movimiento del cuerpo danzante: el valor radica en el acontecimiento mismo: “La ‘materia *prima*’ (de elemento primario, fundamental; y de elemento primario, original, “a partir del cual...”) de la danza es el cuerpo; por tanto, la existencia de la danza se satisface de la existencia del elemento ‘cuerpo humano’”⁴⁶⁶, la propuesta de Dallal coincide con la reflexión de Walter F. Otto atrás citada. El cuerpo se vuelve objeto de contemplación del danzante, la escritura de su movimiento ausente deviene lectura gracias al espacio que deja esa ausencia. El acto poético invita a la recreación de los pasos de una danza consumada, donde la escritura es el único rastro para recrear en la lectura aquél sentido ya pasado, encontrando que “lo más acertado para constituir esta significación, para reconstruir el sentido perdido, es, tal vez, el recorrer, el volver a recorrer el laberinto.”⁴⁶⁷ Como lo pensó Ada Dewes. El laberinto está *ahí* para que se lo recorra, y en un sentido estético, deambulatoriamente. No obstante, la intransitividad mimética del acto poético, su vuelta a la fuente, su autonomía del entorno, se dieron como los estratos a romper por una línea de fuga deviniendo la intransitividad pasaje, la vuelta a la fuente acentramiento y la autonomía del entorno conexión. La línea de fuga que transforma la sensibilidad fue el aparecer de aparatos que hicieron posibles la calidad reproductible de objetos.

Podríamos entender el arte previo a la reproductibilidad técnica como algo semejante a esos laberintos donde el camino ya está dado y el caminante tiene que andar y volver a recorrer las rutas con el afán de orientarse, mientras que el arte a partir de la reproductibilidad técnica se articula según ese laberinto de paredes móviles que sólo tiene existencia cuando el caminante se desplaza en el espacio.

Los regímenes de la experiencia estética

Vivimos sin percatarnos de que en la época actual se da una continuidad con las obras de arte, como si esta inmediatez fuera natural; no obstante, la exhibición continua y casi insospechada de los objetos artísticos responde a transformaciones culturales producidas

⁴⁶⁵ Wassily Kandinsky, *Línea y punto sobre el plano*, p. 98.

⁴⁶⁶ Alberto Dallal, *La danza contra la muerte*, p. 41.

⁴⁶⁷ Dewes, *op. cit.*, p. 23.

por la invención de aparatos tecnológicos cuya inmersión en la vida social trastoca los regímenes de nuestra experiencia, de tal modo que el contacto continuo con las obras de arte, lejos de ser natural, conlleva razones históricas de peso, y en la reflexión sobre dicho contacto se puede entrever la polarización axiológica de la vivencia artística. Este apartado aborda la interacción de ambos polos y parte de los estudios llevados a cabo por Bolívar Echeverría y Raymundo Mier sobre la perspectiva de Walter Benjamin en torno a la calidad reproducible mediante la técnica de la obra de arte. Situándose en tal perspectiva se plantea la cuestión sobre el valor del arte en una época –la nuestra- donde las obras se han masificado.

El valor de la obra de arte actual se halla en el modo táctil de la vivencia que individualiza la experiencia, esto, desde los siglos XIX y XX, nos lo muestra la fotografía y el cine, respectivamente. Pero el valor de la obra de arte en su experiencia táctil no se priva ni en el cine ni en la fotografía; en todo caso, éstas participan de la reproducción técnica de las obras de arte y la técnica modifica la percepción, entendida ésta como la función de articular tiempo y espacio, y el principio que relaciona al sujeto con el mundo. Se trata de una vivencia táctil de la obra de arte porque ésta aparece incesantemente como el mundo mismo. Siguiendo a Husserl, si el mundo está “dado sin cesar” se debe a “una ventaja de la sensibilidad táctil”⁴⁶⁸. Entonces el mundo contemporáneo se vuelve un lugar de presencias incesantes y de ausencias que posibilitan esta continuidad. El arte contemporáneo se relaciona más con la experiencia mundana porque en ambos “el cuerpo (...) no puede faltar.”⁴⁶⁹ El cuerpo es verdad primordial y presencia constante porque “el cuerpo nos está dado perceptivamente como realidad sin ninguna conciencia de engaño.”⁴⁷⁰ Retomando la reflexión de Husserl se entenderá que la percepción acopla y empareja la vivencia del mundo en la subjetividad. La fotografía y el cine –formas de arte masivo- propician en la mirada la experiencia táctil que conlleva el valor de exhibición en la obra de arte contemporánea, adquiriéndose un contacto cada vez más inmediato, instantáneo o continuo, entre la obra de arte y el espectador. Este trabajo busca dar las pautas para percatarnos de la continuidad entre la recepción y la producción artísticas mediante la reproductibilidad técnica de la obra.

⁴⁶⁸ E. Husserl, *op. cit.*, p. 102.

⁴⁶⁹ *Ibid.*, p. 129.

⁴⁷⁰ *Ídem.*

La técnica moderna -señala Bolívar Echeverría siguiendo a Walter Benjamin- favorece transformaciones profundas en “los procedimientos de las artes”, así como en “la invención artística y el concepto mismo de arte”⁴⁷¹, transformaciones relacionadas con el mundo social. Esencialmente el cambio del arte se da como paso de la condición “aurática” (valor para el culto) a la “exhibicionista” (valor para la experiencia). Ese cambio da cuenta de “dos polos de presencia” entre los cuales el arte se ha movido en su devenir. Como señala Echeverría, en el primer polo –el aurático- la obra de arte vale como “documento vivo” inmerso en la ritualidad y en la magia mientras que, en el segundo, el valor se da en el desatamiento de la vivencia profana, de “la experiencia estética de la belleza”. Echeverría observa que según Benjamin el arte no puede ser independiente (parasitario), porque pasa de someterse al “valor para el culto” al “valor para la exhibición”, y en tanto la obra posea un valor siempre se encontrará en cierta relación ya sea con otras obras o con diversos tipos de acontecimientos, lo cual supone que la obra de arte acontece en la historia y no deja de circunscribirse a dimensiones espaciales y temporales; el arte, por “ser del mundo”, está, igual que el ser humano, “condenado al sentido”, como diría Merleau-Ponty. Se tiene en la huella y el aura los dos regímenes de la experiencia estética.

El arte occidental, en particular, fue predominantemente aurático hasta fines del siglo XIX con la aparición de la fotografía, comenzando con la expansión y pronto dominio del arte de exhibición. El valor para el culto cubre a la obra de arte de cierto misterio; no obstante, en la confrontación de ambos valores Benjamin nos hace ver que “la diferencia entre técnica y magia es (...) una variable histórica.”⁴⁷² Entonces, en su valor para la exhibición la obra de arte muestra, sobre todo, su carácter constitutivamente técnico, mientras que en el valor para el culto se vela su constitución técnica. Si el aura surge se debe a que “el objeto y la técnica se corresponden tan nítidamente”⁴⁷³, y justamente en la nitidez de su correspondencia el objeto representado y la técnica que lo representa no se distinguen. La característica radical del aura en las obras de arte es el “efecto de extrañamiento” que conlleva porque *el aura es la marca de que algo que permanece inasequible por muy presente que esté*; retomándola en su figuración visual, Benjamin

⁴⁷¹ Bolívar Echeverría, “Introducción: arte y utopía”, en W. Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproducción técnica*, p. 12.

⁴⁷² Walter Benjamin, “Pequeña historia de la fotografía”, p. 187.

⁴⁷³ *Ibid.*, p. 192.

define el aura como “[u]na trama muy particular de espacio tiempo: irreplicable aparición de una lejanía, por cerca que ésta pueda estar.”⁴⁷⁴ El aura es, entonces, la presencia de la gracia irrecuperable. El aura existe ligada a su aquí y ahora, por consecuencia no puede copiarse. La índole primigenia donde se ensambla la obra de arte en el tejido de la tradición es la univocidad; cuando la técnica reproductiva irrumpe en la obra, se desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición. La existencia irreplicable en el lugar en que la obra se encuentra es otro rasgo distintivo del aura. La cultualidad conforma el valor único de la auténtica obra artística fundada en el ritual donde tuvo su primer y original valor útil. Por último, la lejanía como lo irreplicable por irrecuperable circunscribe la noción de aura. Benjamin habla de variantes del aura cuando trae a cuenta el aura en la contemplación de la naturaleza, al “respirar el aura” de una montaña por “seguir la línea montañosa en el horizonte o la extensión de la rama que echa su sombra sobre aquel que reposa”⁴⁷⁵; otra variante se trae a colación en la contemplación de rostro humano en la fotografía. Según Benjamin, en la época más temprana de la daguerrotipia, los retratos hacían sentir que “[e]l rostro humano tenía a su alrededor un silencio en el que reposaba la vista.”⁴⁷⁶ En esa forma de la ausencia que es el silencio descansa la vivencia del aura en la contemplación del rostro. Respecto a los hombres de las primeras fotografías, “[h]abía en torno de ellos un aura, un *médium* que daba seguridad y plenitud a la mirada que lo penetraba.”⁴⁷⁷ Aquel silencio de la mirada se correlacionaba con la oscuridad de la fotografía, además, la forma oval contribuía a la aparición del aura; así, el “fenómeno aurático” se halla bajo “condicionamiento técnico.” Benjamin refiere las fotografías de conjunto donde aparecía “esa aureola a veces delimitada tan hermosa como significativamente por la forma oval”.⁴⁷⁸ El aura en la fotografía “fue desalojada de la imagen, a la par que lo oscuro, por objetivos más luminosos, igual que la degeneración de la burguesía imperialista la desalojó de la realidad.”⁴⁷⁹ Entonces, el aura salió de la fotografía por una cuestión técnica: la nitidez de la imagen, y por una cuestión social: el uso del retrato fotográfico para fines propagandísticos. Así, el aura que emergía del rostro humano en la fotografía se marchita por la degradación del *otro* en su apariencia.

⁴⁷⁴ *Ibid.*, p. 194.

⁴⁷⁵ Benjamin, “La obra de arte...”, p. 47.

⁴⁷⁶ Walter Benjamin, “Pequeña historia...”, p. 188.

⁴⁷⁷ *Ibid.*, p. 191.

⁴⁷⁸ *Ídem.*

⁴⁷⁹ *Ibid.*, p. 192.

Por su parte, la obra de arte que se da a la exhibición, y no al culto, resulta profana porque se reproduce su aparecer. La obra de arte profana también es única y singular pero se repite. Entonces, hay dos formas de la experiencia estética, a saber, la de culto o recogimiento y la profana o de exhibición. A la segunda Benjamin se refiere en términos de huella o copia. Esta otra forma de la experiencia estética se da en el encuentro con obras reproducibles técnicamente que mantienen un contacto muy cercano con el receptor. En palabras de Benjamin: “Hacer las cosas *más próximas* a nosotros mismos, *acercarlas* más bien a las masas, es una inclinación actual tan apasionada como la de superar lo irrepetible en cualquier coyuntura por medio de su reproducción.”⁴⁸⁰ La proximidad al sujeto, la cercanía de las masas y la posibilidad de repetición definen a la obra de arte bajo el valor de exhibición cuya régimen de la experiencia se da en la huella. Durante la época contemporánea predominan las obras de arte que pueden repetirse volviéndose próximas. Si el fenómeno del aura tiene en el de la huella su correlativo diametral y simétricamente opuesto, entonces, la huella es una *familiarización* de lo distante. Mientras que en el aura lo que está lejano en el espacio aparece próximo en el tiempo, en la huella, lo que está lejano en el tiempo aparece próximo en el espacio. También la huella como fenómeno varía en la contemplación de la ciudad que se transforma, como en el caso de los versos de Baudelaire⁴⁸¹ donde una plaza ocupa el lugar de lo que fue un barrio, así lo que ya no está en la mirada permanece en la afección y en el rostro humano como rastro del tiempo. Interesante resulta esta segunda variante porque nos hace ver que en la extrañeza surgida al contemplar un extraño se logre familiarizarse con lo humano a través de lo pasajero.⁴⁸²

Es menester distinguir las obras de arte que sufren la reproducción técnica como algo externo a ellas y las que tienen como forma constitutiva la repetición técnica. Se desarrolla una sensibilidad que produce una decadencia del aura como rechazo de la lejanía. El receptor participa en la obra profana y en el arte no-aurático la política vence sobre la magia. La obra profana se genera en la inmediatez, creando una demanda adelantada a la satisfacción. La estetización del mundo en la era post-aurática se da como un cultivo

⁴⁸⁰ *Ibid.*, p. 194.

⁴⁸¹ Más adelante me detendré en los mentados versos del poema “Le Cygne”.

⁴⁸² Sobre este tópico me detendré con mayor detalle al estudiar la performance *La artista está presente* de Marina Abramović.

“salvaje” de formas estéticas. El arte no se ha independizado en la época post-aurática ya que está sujeta al intercambio del espectáculo y a los conflictos de la existencia social.

El carácter reproducible de la obra de arte detonado por la técnica ha propiciado una relación de cercanía entre la obra de arte y la vida cotidiana. Se cita el caso de la litografía, surgida en el siglo XIX y gracias a la cual “la gráfica fue capaz de acompañar a la vida cotidiana, ofreciéndole ilustraciones de sí misma.”⁴⁸³ Entonces, la proximidad con la vida cotidiana se da a la par de su reflejo en la obra de arte, gesto de reflexión recíproco a la inmersión de la obra misma en la vida cotidiana. La reproductibilidad técnica propicia sobre todo un alcance inmediato, a saber, la instalación de la obra de arte en la vida cotidiana del espectador. La distracción y el divertimento de la masa –forma con la que se manifiesta el espectador- absorben la obra de arte reproducida técnicamente en un movimiento inverso a las obras de arte que no poseen técnica de reproducción. Aunque la imitación también se rige por parámetros técnicos, la habilidad del artista realiza el trabajo de producción. Por su parte, la otra forma de arte desplaza la habilidad del artista insertando la obra no en la producción sino en la reproducción.

Con la cámara fotográfica “la mano fue descargada de las principales obligaciones artísticas dentro del proceso de reproducción de imágenes, obligaciones que recayeron exclusivamente en el ojo.”⁴⁸⁴ A diferencia de la pintura donde “las imágenes que perduran, perduran sólo como testimonio del arte de quien las pintó”, en la fotografía “queda algo que no se consume en el testimonio del arte del fotógrafo (...), algo que no puede silenciarse, que es indomable y reclama el nombre de la [persona] que vivió aquí y está aquí todavía realmente, sin querer jamás entrar en el *arte* del todo.”⁴⁸⁵ En su modo de producción, la obra de arte donde predomina la habilidad manual del artista, la técnica prescribe la manera en que se imitará el objeto observado; en este caso, la mano emula el método y el instrumento queda manipulado en su totalidad por el artista quien toca lo que mira para que su receptor mire lo que se ha tocado. Mediante el toque el artista encarna su técnica en la obra y en ella surge el aura, esto es, la contemplación de una lejanía.

Sobre la mano y la obra, Merleau-Ponty ha observado que “la mano lleva por doquier su estilo, que está indiviso en el gesto, y no tiene necesidad, para señalar con su rayado la

⁴⁸³ Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, p. 40.

⁴⁸⁴ *Ídem*.

⁴⁸⁵ Benjamin, “Pequeña historia...”, ps. 185 y 186.

materia, de cargar sobre cada punto del trazado.”⁴⁸⁶ En el toque del artista se ha cargado el trazo de un cuerpo en cada punto porque responde a la espontaneidad destinada a la realización de movimientos definidos. La mano al trazar “en el espacio percibido” la obra de arte, difiere de la huella. El filósofo francés declara que “la maravilla del estilo radica en que el artista pone su marca” y si “este prodigio nos es natural” se debe a que “comienza con nuestra vida encarnada”⁴⁸⁷. Si la figura del aura se emparentara con el espíritu, entonces –siguiendo a Merleau-Ponty- tal espíritu no sólo sería la obra en sí misma sino la perenne presencia humana implicada en la obra misma “desde el momento que sabemos *movernos*, desde el momento que sabemos *mirar*.”⁴⁸⁸

A diferencia de la obra llamada *aurática*, la obra de arte reproducible técnicamente tiene, por un lado, a la tecnología y no a la habilidad del artista como el modo de producción principal, desplazando a la habilidad por la fidelidad del registro. La obra no se tiene como producto humano sino como producto de la máquina donde se produce más allá de lo que el ojo capta; entonces, la técnica se desencarna mediante la acción del artista sobre la máquina, como en la fotografía. Por otro, la técnica entendida como conjunto de reglas y procedimientos desligándose de la tecnología, puede reproducirse mediante ciertas prácticas como la *performance*, donde una acción se repite bajo esquemas predeterminados sin que sea una actuación en el sentido teatral. Obras de estos tipos se dan al espectador como *huella* del aparecer de lo real, tactualizando su experiencia. En tanto huella, la obra de arte aparece ya no dependiendo del modo en que la mirada se ha posado sobre el objeto porque la cámara es “un espacio elaborado inconscientemente”, mientras que los ojos (la mirada) son “un espacio que el hombre ha elaborado con consciencia”, por eso “[l]a naturaleza que habla a la cámara es distinta de la que habla a los ojos.”⁴⁸⁹ Mediante la fotografía, la cámara *hace ver* movimientos corporales que pasan desapercibidos y “[s]ólo gracias a ella percibimos ese inconsciente óptico.”⁴⁹⁰ Lo cual explica que la cámara no sólo registra fielmente la realidad sino que la construye. Específicamente, la fotografía no reproduce la realidad, puede registrarla y construirla pero es siempre la producción del acto fotográfico. Cuando se fotografía algo, un pantalón, por ejemplo, el pantalón no se ha

⁴⁸⁶ Maurice Merleau-Ponty, “El lenguaje indirecto y las voces del silencio”, *Signos*, p. 78.

⁴⁸⁷ *Ídem*.

⁴⁸⁸ *Ídem*.

⁴⁸⁹ Benjamin, “Pequeña historia...”, p. 186.

⁴⁹⁰ *Ibíd.*, p., 187.

reproducido; la reproducción hace fotografía y no al revés. El acto de fotografiar adquiere una calidad reproducible en la técnica fotográfica. A su vez, el acto de fotografiar se implica en cada fotografía. La técnica hace reproducible la fotografía y el acto que le da existencia. Aunque fotografiar sea un acto reproducible por la técnica de la máquina, no así el acto mismo para la experiencia donde siempre será original. Por su parte, el arte de la performance hace el cuerpo propio aparezca en su dimensión fenoménica sin que sea encarnación de idea alguna sino corporización de todo lo que la capte. La corporización “se refiere a todo lo que se genera en virtudes aquellos actos performativos con lo que el performer genera a su vez su propia corporalidad en la realización escénica”.⁴⁹¹ Se trata de un acto performativo porque en su acción el cuerpo realiza a sí mismo su calidad corporal volviéndose acontecimiento.

La consecuencia de condicionar la emergencia de la obra a los modos de aprehensión de la mirada fue acelerar la producción artística. Gracias a la tecnología, la obra puede crearse en el *instante* en que la mirada capta la realidad, desplazando con ello en tiempo de producción a la habilidad del artista, “[p]uesto que el ojo capta más rápido de lo que la mano dibuja, el proceso de reproducción de imágenes se aceleró”.⁴⁹² La espontaneidad con la que aparecen imágenes reproducidas va adquiriendo una velocidad parangonable a la de la producción oral que resulta “capaz de mantener el paso con el habla.”⁴⁹³

Si en el tiempo, bajo la modalidad de la reproducción técnica, la obra se vuelve *instantánea*, en el espacio deviene ubicua. En principio, la obra de arte aurática que se reproduce técnicamente puede “poner la réplica del original en ubicaciones que son inalcanzables para el original.” De modo tal que la obra de arte original “esté en posibilidad de acercarse al receptor”.⁴⁹⁴ Después, la condición de ubicuidad “desvaloriza” el aquí y el ahora de la producción artística y revaloriza los de su recepción. Se crean (arquitectura, fotografía, cine) y se reproducen (pintura, música, escultura) obras de arte para que lleguen a cada espectador individualizándolo de la comunidad, dentro de “la técnica de reproducción” que “[a]l multiplicar sus reproducciones, pone, en lugar de su aparición

⁴⁹¹ Erika Fischer-Lichte, *Estética de lo performativo*, p. 189.

⁴⁹² Benjamin, *La obra de arte...*, p. 40

⁴⁹³ *Ídem*.

⁴⁹⁴ *Ibíd.*, p. 43.

única, su aparición masiva.”⁴⁹⁵ También la instantaneidad reúne en una sola acción los momentos de la producción y de la recepción de la obra, a la vez que libera a la obra de su condición material instaurándola como acontecimiento.

Benjamin distingue el aura y la huella como los regímenes en los que puede acontecer la experiencia de las obras de arte. Ambos regímenes dan cuenta de dos modos de la percepción y la imaginación humanas, las cuales se transforman “junto con el modo de existencia de los colectivos humanos”.⁴⁹⁶ A su vez, “[e]l modo en que se organiza la percepción humana (...) está condicionado no sólo de manera natural, sino también histórica.”⁴⁹⁷ Por lo tanto, interesa la propuesta de Benjamin porque en ella nos percatamos “de la organización de la percepción en el tiempo”⁴⁹⁸ a partir de las obras de arte vigentes en una época; de manera que si estudiamos ciertas obras de la época actual podemos saber cómo se organiza la percepción de nuestro tiempo. Tal modo es el *medio* en que la percepción tiene lugar. Por su parte, la imaginación también participa tanto en el aura como en la huella. En el aura se irrealiza lo cercano y presente haciendo *como si* estuviera lejando y ausente; en cambio, en la huella se irrealiza lo lejano y ausente *como si* estuviera próximo y presente. Al afectar la percepción también se sufren modificaciones en la imaginación porque la imaginación está dada con y en la percepción. La decadencia del aura da cuenta de dicha transformación. Si el aura se define como “[u]n entretejido muy especial de espacio y tiempo [donde se da el] aparecimiento único de una lejanía, por más cercana que pueda estar”⁴⁹⁹, de lo extraño por más familiar que pueda ser; la huella, a la inversa, acontece como el aparecimiento múltiple de una cercanía, por más lejana que pueda estar, de lo familiar por más extraño que pueda ser. En el *Libro de los pasajes*, Benjamin confronta ambas nociones: “Huella y aura. La huella es la aparición de una cercanía, por lejos que pueda estar lo que la dejó atrás. El aura es la aparición de una lejanía, por cerca que pueda estar lo que la provoca. En la huella nos hacemos con la cosa; en el aura es ella la que se apodera de nosotros.”⁵⁰⁰ En la decadencia del aura se abre paso el esplendor de la huella, a través de dos condicionantes interconectadas, a saber, “el surgimiento de las masas

⁴⁹⁵ *Ibid.*, p. 44.

⁴⁹⁶ *Ibid.*, p. 46.

⁴⁹⁷ *Ídem.*

⁴⁹⁸ *Ídem.*

⁴⁹⁹ *Ibid.*, p. 47.

⁵⁰⁰ W. Benjamin, *Libro de los pasajes*, p. 450.

y la intensidad creciente de sus movimientos.”⁵⁰¹ Las masas demandan con el mismo fervor “acercarse a las cosas” e ir “por encima de la unicidad de cada suceso mediante la recepción de la producción del mismo.”⁵⁰² Aunada a esta demanda se encuentra la necesidad irresistible y cada vez más vigente del apoderamiento “del objeto en su más próxima cercanía”, no ya como imagen sino como copia, y, sobre todo, “en reproducción”.⁵⁰³ La imagen se constituye por la íntima conexión entre unicidad y durabilidad; por el contrario, la fugacidad y la repetibilidad se dan estrechamente relacionadas en la reproducción, según lo explica Benjamin, para quien la copia y la imagen se distinguen porque “la singularidad y la duración están tan estrechamente imbricadas en ésta como la fugacidad y la posible repetición lo están en aquella.”⁵⁰⁴ En todo caso se podría hablar de copia de imágenes en un sentido material, pero si se entiende la imagen como una forma de la conciencia (Sartre), entonces esta conciencia se modula según la percepción, es decir, si entra en contacto con lo que Benjamin llama una imagen, a saber, la íntima conexión entre singularidad y durabilidad; la imaginación hará ausente lo que se percibe presente, en cambio si se trata de una copia, esto es, la fugacidad y repetibilidad, la conciencia imaginante hará presente lo que se percibe como ausente.⁵⁰⁵ Sacar al objeto de su lugar propio de aparición conlleva “la demolición del aura” y con ello el anuncio del cambio en la percepción caracterizado por la multiplicidad del mundo.

Benjamin supone dos polos en la historia del arte, a saber, el valor ritual y el valor de exhibición. Mientras que “[e]l valor ritual exige que la obra de arte sea mantenida en lo oculto”, el valor de exhibición crea “la emancipación que saca a los diferentes procedimientos del arte fuera del seno del ritual”.⁵⁰⁶ La técnica del valor ritual “involucra lo más posible al ser humano”; contrariamente, la del valor de exhibición “lo hace lo menos posible.”⁵⁰⁷ En la segunda técnica la actividad lúdica cobra un valor de distinción y constitución de la obra de arte porque la sumerge en la iteración, guiándose por lo que

⁵⁰¹ Benjamin, *La obra de arte...* p. 47.

⁵⁰² *Ídem.*

⁵⁰³ *Ídem.*

⁵⁰⁴ Benjamin, “Pequeña historia...”, p. 194.

⁵⁰⁵ Para Benjamin la copia y la imagen se distinguen porque “La singularidad y la duración están estrechamente imbricadas en ésta [la imagen] como la fugacidad y la posible repetición lo están en aquella [la copia].” “Pequeña historia de la fotografía”, p. 194.

⁵⁰⁶ Benjamin, *La obra de arte...*, p. 53.

⁵⁰⁷ *Ibíd.*, p. 55.

Benjamin denomina con la expresión “una vez no es ninguna”⁵⁰⁸, oponiéndose a la expresión “de una vez por todas” propia de la primera técnica. En cuanto que la primera técnica intenta dominar la naturaleza, “la intención de la segunda es más bien la interacción concertada entre la naturaleza y la humanidad.”⁵⁰⁹ Interesantemente, porque la técnica del valor de exhibición no busca el dominio de la naturaleza mediante la habilidad de su manejo, como ocurre en el valor de culto, se posibilita la interacción entre las prácticas humanas y los efectos naturales de la materia. Por ejemplo, en la fotografía la incidencia natural de la luz sobre los cuerpos se captó y traspasó en impresiones sobre cierta superficie lo que provocó toda una gama de estilos en las formas de imprimir. La habilidad se vuelve más una actividad lúdica y menos un conocimiento de prescripciones. La aparición de la cámara fotográfica muestra que el desplazamiento de la habilidad del artista en la obra implica el paso del valor de culto al valor de exhibición. En palabras de Benjamin: “allí donde el ser humano se retira de la fotografía, el valor de exhibición se enfrenta por primera vez con ventaja al valor de culto.”⁵¹⁰ Entonces, el valor ritual se conecta con el valor de eternidad pero el valor de exhibición renuncia a él.

Así mismo, Benjamin señala que las primeras teorías estéticas de la fotografía debieron haberse planteado la cuestión “de si el carácter global del arte no se había transformado a causa del descubrimiento de la fotografía” antes que proyectar la pregunta “de si la fotografía era un arte o no”.⁵¹¹ Lo que deviene obra de arte es la producción misma. En la discusión sobre el estatuto artístico de la fotografía, “la repercusión de la reproducción fotográfica de obras de arte es mucho más importante que la elaboración más o menos artística de una fotografía para la cual la vivencia es sólo el *botín de la cámara*.”⁵¹² Una obra de arte que existía previamente a la reproducción pero que luego se difunde por causa de esta, hace posible el “desempeño artístico”, con lo cual no se entiende la creación de la obra de arte sino su reproducción. No obstante, la obra aurática, nacida durante el predominio del valor de la autenticidad, a pesar de que sea reproducida, no perderá su aura aunque ésta se marchite. La técnica de la obra aurática hace que en ésta permanezcan sus

⁵⁰⁸ *Ibid.*, p. 56.

⁵⁰⁹ *Ídem*.

⁵¹⁰ *Ibid.*, p. 58.

⁵¹¹ *Ibid.*, p. 63.

⁵¹² Benjamin, “Pequeña historia...”, p. 196.

valores de origen a pesar de las diversas contingencias como suelen ser la copia, la degradación o la desaparición.

Así como en el valor cultural de la obra de arte se genera una percepción conformada por el recogimiento, en el valor de exhibición la percepción se conforma en la distracción. Por un lado, “quien se recoge ante una obra de arte se hunde en ella”, y, por el otro, “[l]a masa, (...) cuando se distrae, hace que la obra de arte se hunda en ella”.⁵¹³ Un ejemplo de arte que se hunde en la masa es la arquitectura porque su “recepción tiene lugar en medio de la distracción y por parte de un colectivo.”⁵¹⁴ No obstante, “[l]a recepción de los edificios acontece de una doble manera: por el uso y por la percepción de los mismos. O mejor dicho: de manera táctil y de manera visual.”⁵¹⁵ Mientras que la percepción visual se da “por la vía de la atención”, la táctil acontece “por la del acostumbramiento.”⁵¹⁶ La percepción visual se caracteriza por un “atender tenso” y la táctil por “un notar de pasada.”⁵¹⁷ Si en nuestra era la recepción táctil de la obra de arte alcanza un valor canónico es a causa de que los trabajos planteados “al aparato de la percepción humana en épocas de inflexión histórica (...) [s]e realizan paulatinamente, por acostumbramiento”.⁵¹⁸ El cine funge como el ejemplo paradigmático donde se muestra que la dominante táctil “rige en el reordenamiento de la percepción.”⁵¹⁹ Por ende, “[l]a recepción en la distracción (...) es el síntoma de transformaciones profundas en la percepción”.⁵²⁰ En el cine se pone de manifiesto que aún en lo óptico la dominante táctil se encuentra vigente “mediante el efecto de choque de la sucesión de imágenes”,⁵²¹ pues las imágenes tocan de golpe la sensibilidad del espectador. La mirada se tactualiza. Para Raymundo Mier⁵²², mirar es un modo particular de comprender y construir el sentido del tiempo y una vía particular de acceso al universo del otro. Además la mirada interviene como condición de selectividad en la construcción del sentido porque no se mira todo lo que aparece.⁵²³ Siguiendo a Benjamin, Mier observa

⁵¹³ Benjamin, *La obra de arte...*, p. 93.

⁵¹⁴ *Ídem.*

⁵¹⁵ *Ídem.*

⁵¹⁶ *Ibid.*, p. 94.

⁵¹⁷ *Ídem.*

⁵¹⁸ *Ídem.*

⁵¹⁹ *Ídem.*

⁵²⁰ *Ídem.*

⁵²¹ *Ibid.*, p. 95.

⁵²² Raymundo Mier, “Sobre la mirada”, V Jornadas de Antropología Visual: Sentidos y sensaciones. Septiembre 2009: <http://www.youtube.com/watch?v=5-Q6fkerkmw>

⁵²³ *Ídem.*

que la faceta de la mirada propia en la modernidad es el paso de la contemplación a la *percepción táctil*. Las técnicas de producción masiva han operado sobre el tiempo de la mirada. La mirada articulada por la técnica ha generado la *inmediatez* del sentido de la imagen, haciendo de tal inmediatez el régimen de la percepción actual. El saber abandona su trayecto ritual, disipándose. El cine y la fotografía se dan como vías de acceso al sentido sin participar de un tiempo comunitario, sin poseer una competencia, sin ir por una vía ritual. Entonces, la aprehensión se torna cuasi-solipsista como goce individualizado de la imagen al precio de rupturas comunitarias.⁵²⁴ Se puede inferir de la exposición de Mier que la presencia reclama la mirada, si hay una saturación de presencia a causa de la reproducción tecnificada, tecnologizada de la imagen, entonces la mirada se embota, y a su vez el embotamiento se debe a que la imagen ya no representa –como ocurre en el valor cultural- sino que emana del mundo. La inmediatez está en la tactilidad. En palabras de Bolívar Echeverría, “[e]l nuevo arte crea una demanda que se adelanta al tiempo de satisfacción posible.”⁵²⁵ La demanda se halla antes de la satisfacción, creándola. El espectador ya no busca, encuentra.

Un arte del espectador

La participación del espectador en la realización del objeto estético en las obras artísticas implica el proceso de transformación estética del arte, en principio porque la obra ya no es una cosa entre las cosas sino un objeto estético que media la relación entre dos sujetos, luego porque se intercambian las miradas (ya no se trata de hechos aislados donde un simple espectador se topa con la obra como un objeto ya hecho ni de un solo autor como productor solitario sino de dos sujetos que van produciendo un objeto por el cual se encuentran y se expresan) y porque a su vez la obra se vuelve un casi sujeto que mira en el autor y el espectador, respondiendo a la presencia de ambos, como el laberinto, el cual sólo tiene sentido hasta que se lo recorre. Antes de un peregrino el laberinto es una cosa entre otras y tiene vigencia al ser recorrido. *El laberinto se vive como recorrido*. En tanto las obras reproducibles técnicamente se constituyen por el contacto con el espectador, tales obras adquieren un rasgo laberíntico. El ser del laberinto es el recorrido y su recorrido

⁵²⁴ *Ídem*.

⁵²⁵ Bolívar Echeverría, p. 22.

resulta envolvente; y si el espectador se incluye en el proceso de conformación de la obra pero ésta se envuelve en aquél, surge un segundo rasgo laberíntico, a saber, el involucramiento del destinatario hacia el objeto estético. Como ocurre con la huella, en el arte contemporáneo “nos hacemos con la cosa” (Benjamin), y al deambular por el laberinto, nosotros somos el laberinto mismo.

También se pone al espectador en la obra desdibujando los umbrales entre lo real y lo imaginario que el sentido común supone como si el arte no fuera real o como si en la realidad no se manejaran objetos irreales. En la obra *Galería de grabados*⁵²⁶, Escher configura una imagen donde se muestra el proceso por el cual el espectador entra en el objeto contemplado y, a su vez, el objeto contemplado hace aparecer al espectador. Se muestra en la esquina inferior izquierda del grabado a un hombre situado en una galería con forma de portales y mirando un cuadro que contiene una ciudad portuaria, la cual alberga una galería de grabados con forma de portales donde un hombre mira un cuadro que contiene una ciudad portuaria, la cual alberga una galería de grabados... El observador mira un grabado en el que él mismo aparece. Con esta somera descripción notamos que Escher logra presentar el proceso potencialmente infinito de la contemplación desde las estructuras finitas del plano.

Diré con Deleuze y Guattari que lo finito -la obra- se desterritorializa en lo infinito -la contemplación estética-; si la contemplación estética se considera infinita se debe a que suspende el término de la percepción. Se trata de una contemplación sin fin. La deterritorialización se lleva a cabo por un juego de espejos articulado por el efecto Droste. Tal efecto consiste en la recursividad de la imagen en sí misma pero a menor escala. Se trata de un “bucle extraño”, esto es “una manera de representar de manera finita un proceso interminable”⁵²⁷. Mediante las técnicas del grabado se crea un “bucle extraño”, este fenómeno “ocurre cada vez que, habiendo hecho hacia arriba (o hacia abajo) un movimiento a través de los niveles de un sistema jerárquico dado, nos encontramos inopinadamente de vuelta en el punto de partida.”⁵²⁸ Una repetición recursiva de la imagen propia. Se hace el grabado de un observador observándose en el grabado que el espectador mira. La obra figura el proceso de composición entre destinatario y objeto, muestra a nivel

⁵²⁶ Ilustración 3. Bruno Ernst, *El espejo mágico de M.C. Escher*, p. 36.

⁵²⁷ Douglas Hofstadter, *Gödel, Escher, Bach*, p. 17.

⁵²⁸ *Ibid.*, p. 12.

superficial que el espectador al mirar la obra también se mira él mismo, o más aún que la obra mira en él, pero si se mira en la obra el espectador se debe a que éste forma parte de aquélla.

Históricamente, el efecto Droste se manifestó en la heráldica medieval y en un reconocido retablo políptico de Giotto Di Bondonne conocido como *Tríptico de Stefaneschi*. Durante los albores del Renacimiento tal efecto aparece en la pintura de Jan van Eyck *Retrato de Giovanni Arnolfini y su esposa*⁵²⁹. A partir de la última década del siglo XIX se le conoció a tal efecto con el nombre de *mise en abîme* (André Gide). Existen dos formas del efecto Droste: continuo y discontinuo. A la primera pertenece el grabado de Escher, a la segunda la pintura de Van Eyck. Con el afán de ilustrar el ejemplo, pongo a continuación las imágenes de la obra de Jan van Eyck donde se verán en el detalle⁵³⁰ la puesta en abismo:

Desde una perspectiva semiótica, la puesta en abismo sería un “grama sintagmático” porque “los «indicadores» (...) no hacen referencia a ninguna otra obra, ni (...) a la obra misma, sino a la gramática que la sostiene, al código formal que le sirve de cimiento, de apoyo teórico, al artificio reconocido que la soporta como práctica de una ficción y le confiere así su «autoridad»”.⁵³¹ Si consideramos que *Galería de grabados* no se refiera ya a sí misma, entonces se podrá captar que nos muestra un elemento de “la gramática que la sostiene”, a saber, la observación, la cual siempre se constituye por un sujeto observador y un objeto observado; no obstante, el simple juego de espejos se rebasa porque no se muestra el modo en que una segunda persona mira al observador sino el modo en que una tercera persona lo mira, con esto se crea una línea de fuga hacia el espectador de *Galería de grabados* porque el observador no se mira de frente en el grabado sino de espaldas, tal como nosotros, espectadores, lo miramos, así tiene la perspectiva que se tiene desde fuera sin que logre salir de su bucle extraño. De este modo se termina expresando que los espectadores participamos en el proceso de conformación de la obra; por esta razón Severo Sarduy consideraría el grabado de Escher como un “grama sintagmático.” También enseña este grabado que la conciencia imaginante, constitutiva de la contemplación estética, se halla fuera de lo irreal. Esta obra de Escher figura algo que Sartre comprendió sobre la

⁵²⁹ Ilustración 4. Till-Horger Bolchert, *Jan van Eyck: Renaissance realist*, p. 50.

⁵³⁰ Ilustración 5.

⁵³¹ Severo Sarduy, “Barroco y neobarroco”, en *América Latina en su literatura*, p. 180.

imaginación y es que “lo irreal está producido por una conciencia que *queda en el mundo* y el hombre imagina porque es trascendentalmente libre.”⁵³²

Se podría dudar que el grabado de Escher manifieste el efecto Droste y no deba considerarse desde la puesta en abismo puesto que nunca se ve la repetición ya que en el centro aparece un punto blanco que lo vela. Se implica tal efecto primeramente al seguir “tres arcos y parte de un cuarto donde está parado el joven. Pero la galería continúa y, tras el tercer arco, se curva hacia el centro del grabado. Podemos seguirla observando el alero. Parece haber seis arcos; el cuarto y el quinto desaparecen en el punto ciego.”⁵³³ El joven que observa se encontraría en el cuarto arco. Luego, tal implicación se ha respaldado por el análisis de la trama de cuadrados distorsionados⁵³⁴ en que se basa *Galería de grabados*, llevado a cabo por Hendrik Lenstra quien al enumerar

de la manera apropiada los cuadrados distorsionados de la trama, descubrió que el pequeño cuadrado blanco del centro se correspondía con los vértices A, B, C y D del cuadrado mayor. Por lo tanto la trama del cuadrado mayor (y por ende el grabado completo) podía repetirse en el pequeño cuadrado blanco, muy reducida y rotada alrededor de 180 grados.⁵³⁵

Entonces el pequeño cuadro del centro podría contener un cuadrado todavía de menor tamaño, siguiéndose tal procedimiento hasta el infinito. Así se sacó de su ocultamiento al efecto Droste en *Galería de grabados*. Si Escher hace imaginar que “el joven está dentro del mismo cuadro que le acontece contemplar”, se debe al uso de un retículo que posee “una extensión cerrada de forma anular que no tiene ni principio ni fin.”⁵³⁶ Se percibe una ampliación figurativa del espacio de forma anular: “La galería va aumentando de tamaño conforme recorremos el dibujo de derecha a izquierda partiendo del ángulo inferior derecho.”⁵³⁷ Aunque gráficamente sólo se logra el aumento completo del primer nivel exponencial y parcialmente el segundo, Escher colocó la situación de un observador siendo observado para crear el efecto Droste con el cual se imaginaría la ampliación completa en sus cuatro niveles exponenciales. Con este efecto visual, el grabado logra presentar el

⁵³² Sartre, *Lo imaginario*, p. 239.

⁵³³ Bruno Ernst, “El efecto Droste y Galería de grabados”, p. 2.

⁵³⁴ Ilustración 6. Ernst, *El espejo mágico de M.C. Escher*, p. 36.

⁵³⁵ Ernst, “El efecto Droste...”, p. 3.

⁵³⁶ Ernst, *El espejo mágico...* p. 35.

⁵³⁷ *Ibid.*, p. 37.

proceso constitutivo de la observación de la obra y conectar lo finito con lo infinito, lo perceptible con lo imaginario, en otras palabras, hace ver lo invisible. Todo a partir de mostrar “una superficie que se hincha, de forma anular, sin principio ni fin”⁵³⁸, como el rizoma.

Aun por la sujeción a pautas recurrentes, el efecto Droste no se confunde con la estratificación de un modelo, antes bien el nomadismo de las formas ha roto la circularidad y crea una espiral en la cual el proceso fluye fuera de la calidad cíclica. Aunque se retorne al punto de partida, éste ya no es como al principio porque en su carácter de bucle extraño se ha pasado por todos los niveles del sistema jerárquico rompiendo con su estratificación y dando continuidad, a través de la ruptura, al devenir de las formas. Entonces, se podría imaginar la línea de fuga como el paso del círculo a la espiral⁵³⁹.

El observador al mirarse en el grabado de la galería que los contiene a ambos participa de un proceso infinito pero en espiral; por el contrario, para el espectador que mira el grabado de Escher no hay lugar en ese proceso. Mientras que la infinitud resulta imaginaria no así la incompletud porque ésta se percibe en el centro en blanco del grabado que lo delimita y lo hace finito al darle término en el espacio. Así, situados como espectadores “en el exterior, podemos saber que *Galería de grabados* es perceptiblemente incompleto: un hecho que el joven, en el interior, jamás puede conocer.”⁵⁴⁰ Sólo podría saber de la ruptura si la imaginara y, como nosotros, salir del estado cósmico del mundo liberándose de su encierro. En todo caso, la imaginación hace un eslabón semiótico entre la percepción que el espectador detenta del grabado y la infinitud que padece el observador de la galería de grabados.

El artista no crea una obra concluida sino una obra por construirse, lo que crea no es una realidad dada sino una posibilidad de realización. Gracias al régimen de la reproductibilidad técnica la obra de arte, sobre todo en su forma digital, responde al contacto con el espectador llegando a realizar lo que en el régimen del valor para el culto resulta siempre una metáfora, a saber, que la obra se recrea en su espectador.

⁵³⁸ *Ibid*, p. 38.

⁵³⁹ Ilustraciones 7 y 8. Jos Leys “A logarithmic image transformation”, http://www.josleys.com/article_show.php?id=82

⁵⁴⁰ Douglas Hofstadter, *op. cit.*, p. 799.

La *percepción táctil* de la obra de arte pone en juego el valor de la exhibición como relación predominante con el espectador, desplazando a su vez los valores de la tradición, el culto y la ritualidad. La tactilización de la obra produce la *inmediatez* del fenómeno en la experiencia del sujeto, trayendo al aquí y ahora la apropiación de la imagen reproducida técnicamente, saturando de presencia a la mirada, haciendo ante todo de la obra de arte una huella porque se tiene un registro del tránsito, de la fugacidad, del movimiento de lo real, volcando la vivencia en la proximidad de algo por lejano que se encuentre, dando a la experiencia un mundo incesante como “ventaja de la sensibilidad táctil” (Husserl). La segunda condición de la tactilidad se da en el encuentro inminente, múltiple y casi omniabarcante entre obra y espectador que se masifica en correspondencia con la producción acelerada del arte, trastornando el régimen contemplativo de la recepción hacia su ostensión en un tránsito del recogimiento a la distracción, de la concentración a la dispersión, creando una mirada que toca y al mismo tiempo tocada por la obra que sale como proyectil al encuentro de su espectador. La última condición es la continuidad en el otro como si el mundo no cesara de conectarse (rizoma) que genera la tercera forma de la experiencia táctil de la obra de arte porque las obras se vuelven recíprocas, si las miramos nos miran y se siente como sí nos tocaran.

Junto con el valor de exhibición surge el valor de la creatividad. Tatarkiewicz se percata de cierto culto a la creatividad en el arte contemporáneo al erigirlo como valor estético por encima de la belleza y la perfección técnica lo cual trae como consecuencia “[e]l arte sin obra de arte –eso significa que no sólo cambia la teoría, sino la misma definición; la mayor novedad en una época ávida de novedad.”⁵⁴¹ Esta manera de concebir el arte se revela como un punto de inflexión en el devenir estético, se trata de una singularidad en su línea de sentido, abriendo una brecha en el culto del arte donde se saca del ritual a la obra; además, se instaura una novedad en los discursos del arte dando pautas para otra posibilidad de la experiencia estética. Y el mismo autor observa que “(...) la creatividad importa por sí misma y no [por] el objeto producido.”⁵⁴² Se le da mayor reconocimiento a la situación artística que hace de la obra de arte un acontecimiento porque se expone la función creativa del arte.

⁵⁴¹ W. Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas*, p. 76.

⁵⁴² *Ibíd.*, p. 77.

He recurrido a la noción de texto a lo largo de esta investigación para tratar la problemática del deambular como el acontecimiento estético de la ciudad. Se supone en la perspectiva barthesiana, seguida por de Certeau y Mier, que el paseante aporta con su andar lecturas de la urbe; sin que se trate de una hermenéutica del espacio citadino la cual reduciría a determinados recorridos el desplazamiento en la ciudad, el deambular crea recorridos significantes sorprendidos y novedosos tejiendo con el dinamismo del paso un texto no tan invisible como cambiante, semejante al río de Heráclito. Ni siquiera materialmente la ciudad se halla estática, pues existen cambios en calles y edificios, jardines y plazas que contribuyen a su mudanza de aspecto. En muchos casos, la transformación supera en rapidez la asimilación afectiva que dichas variantes puedan tener en los conciudadanos.

En poema *Le Cygne*, Baudelaire le da voz a un paseante de París que mira desaparecer todo un barrio sin que en su memoria y en su melancolía nada se mueva: “Paris change! mais rien dans ma mélancolie”⁵⁴³. Adelante menciona que los recuerdos pesan más en la memoria que las piedras de los edificios en el suelo de la ciudad: “Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs.”⁵⁴⁴ La temporalidad de la vivencia no coincide con la rapidez de los cambios en el rostro de la ciudad: “Le vieux Paris n’est plus (la forme d’une ville / Change plus vite, hélas! que le coeur d’un mortel)”⁵⁴⁵. Con esto Baudelaire nos muestra que el tiempo de la experiencia no es simétrico al tiempo objetivo, y que el espacio de la memoria deja de coincidir con el espacio físico. También nos permite sentir que el espacio citadino se halla en la movilidad, y lejos de permanecer con el mismo rostro, se vuelve un ente polifacético y uno de sus aspectos cambiantes parcela la experiencia sin dar pauta suficiente para integrar tal movilidad en el recuerdo. La ciudad, objetivamente, se da como un texto cambiante de escrituras movedizas; pero en la vivencia, el deambular crea en los tejidos significantes de sus movimientos recorridos móviles. Aquí es la lectura la que cambia y no el texto. Basándome en esta configuración estudio a continuación dos modos de aparecer artístico en la época contemporánea. En uno, hablo de obras que van transformándose, en otro de vivencias que cambian y en esa mutabilidad se da la obra, es

⁵⁴³ Charles Baudelaire, *Les fleurs du mal*, p. 117. “¡París cambia! Pero nada en mi melancolía”. La traducción es mía.

⁵⁴⁴ *Ídem*. “Y mis queridos recuerdos son más pesados que rocas.”

⁵⁴⁵ *Ibid.*, p. 117. “El viejo París no existe más (la forma de una ciudad / cambia más rápido, ¡Por desgracia!, que el corazón de un mortal)”.

decir, la obra se vuelve acontecimiento porque no deja nada material tras de sí además de que se finca en la experiencia, parcelando la percepción, la memoria y la imaginación, e invocando los más diversos estados pasionales. Retomo, a su vez, la huella en relación con el laberinto en tanto una funge como régimen de la experiencia estética y el otro como su forma.

Devenir forma

En el grabado *Metamorfosis III*⁵⁴⁶ de M.C. Escher, se ilustra el movimiento a través de la transformación. Se crea un doble proceso de figuración donde los objetos en transformación hacen figurar el dinamismo de la obra. Sin embargo, el movimiento sólo se figura, a semejanza del laberinto raíz, se hace *metáfora del movimiento* (Calabrese). No obstante, se crea una conexión con el rizoma porque este grabado estático no sólo emula además incita el movimiento porque hace que mientras el espectador lo mira a la vez se vaya desplazando su cuerpo, recorriendo el trayecto de las transformaciones. Este grabado de Escher se imagina como una concatenación de montajes cinematográficos pero se percibe como acoplamiento entre figuras que guardan una relativa simetría. Se va conformando un desplazamiento continuo entre figuras logrado por las líneas de desterritorialización. Tales líneas hacen que cada figura se escape en otra, y ésta, a su vez, en una subsecuente, de modo sucesivo. En su devenir forma, pareciera que cada figuración pretende escapar de la aprehensión y si alcanza la fuga será a nivel imaginario porque en el perceptivo un recorte visual sobre el eje vertical permite reconocer objetos. La visión vertical sigue las líneas de estratificación que reorientan la mirada y le permiten reconocer objetos representados; en este sentido se habla de territorialización.

Como apunté en el primer capítulo, entre las líneas de estratificación y de fuga acontecen transiciones indeterminadas; donde algo se desterritorializa otro algo vuelve a territorializarse. El devenir de cada forma resulta incierto, desde el principio se ignora si los cuadrados darán pauta a rombos –como efectivamente ocurre- o a hexágonos –como podría haber ocurrido. Las líneas de estratificación entonces dan a la mirada figuras reconocibles como representaciones mientras que las líneas de fuga crean los tránsitos entre figuras. Si la tensión se imagina por percibir la conjunción de lo figurado y lo desfigurado, luego se

⁵⁴⁶ Ilustración 9. Ernst, *El espejo mágico...*, p. 64.

infiere que en el grabado de Escher cohabitan los contrarios y por esta razón cuando se contemplan sus imágenes en tránsito se las aprehende en su carácter laberíntico.

Por el contrario, *Kinetic Sculpture BMW*⁵⁴⁷ de Joachim Sauter conduce a la mirada en un movimiento ambiguo, como el sentido de la metáfora, porque invita a la figuración y a la contemplación del movimiento mismo. En sus obras, la mirada duda de concentrarse en alguna de las posibilidades: interpretar los movimientos en busca de alguna figura reconocible y probable o captar el conjunto como continuidad sin correlacionar los movimientos con alguna efigie conocida. Siguiendo el fluir de los movimientos las figuras se hacen ilocalizables, para darles una posición, la mirada abstrae una pose que rápidamente se cambia; reducir la vivencia de la obra a la percepción cinética conlleva significarla en su espectacularidad. El sentido de este modo se articula en función del desplazamiento figurativo, se hace del movimiento el objeto de la obra. En cambio, si en un esfuerzo de la memoria a largo plazo se abstraieran las figuras reconocibles para luego elaborar una suma de las mismas, se estaría viviendo la obra en su inteligibilidad considerando como valor la representación artística. Más bien, la percepción cinética participa en el proceso de integración de la obra en la memoria a corto plazo y gracias a que ésta recurre al olvido para captar el dinamismo procesual de los fenómenos, se vive la obra en su integridad como acontecimiento de la fluctuación. Esta escultura invita a sentir el movimiento, obrando sobre el cuerpo del espectador donde la imaginación cubre las desarticulaciones breves de los objetos percibidos, permitiendo el tránsito del sentido entre el objeto estético y el destinatario. El rol de la imaginación no resulta trivial porque gracias a que el sentido transita se hace posible la experiencia estética.

Cabe mencionar que el concepto de escultura con los trabajos de Sauter se disloca. Así, el discurso sobre el arte parece topar con pared. Si el arte se transforma, su discurso no debe quedarse en las mismas tesis o retahílas. ¿Cómo analizar una escultura en la que la fluctuación se vuelve el objeto de contemplación? El movimiento se vuelve un componente perceptible y no imaginario de la obra. Sobre las artes plásticas se había hablado de un “tiempo de la arquitectura” al traer en cuenta el recorrido que la mirada hace por el edificio⁵⁴⁸ o de la incidencia de otros movimientos relativos en la observación de la

⁵⁴⁷ Ilustración 10. Imagen extraída de <http://www.joachimsauter.com/en/work/bmwkinetic.html>

⁵⁴⁸ Étienne Souriau sugiere el “tiempo de la arquitectura” a través de la duda sobre la instantaneidad de los monumentos, se pregunta “¿acaso existen monumentos instantáneos? ¿Monumentos cuyas diversas

construcción, otorgándole otros aspectos⁵⁴⁹. Si se concibe la escultura sobre todo como estatua o monumento, en el estatismo irrevocable, entonces la *Kinetic Sculpture* no es una escultura; pero esto no plantea siquiera el problema sino que lo rechaza. La problemática no surge al estudiar una escultura móvil sin decir si pertenece a la clasificación de escultura o no, sino en abordar, primeramente, las modificaciones en nuestra sensibilidad y, luego, la perturbación de lo que se conoce como escultura.

Si la imaginación del movimiento no implica la percepción del mismo ¿podríamos suponer que la inversión es simétrica? Es decir ¿la percepción del movimiento no implica la imaginación del mismo? Cuando se mira una pintura o se lee una novela, la imaginación crea acciones, desplazamientos *como si* el espectador viajara por el mundo significado en la novela o aparecido en la pintura. No se trata de un mundo sino del eslabón semiótico entre la percepción y la imagen, un pasaje de relaciones no simétricas y de composiciones complejas. Lo que se mira no es lo que se imagina sino la significación de lo mirado. La conexión es significativa y permite el tránsito del sentido entre las dimensiones perceptiva e imaginativa, el pasaje es semiótico en tanto articula formas de distinta índole, propiciando una *deformación coherente* porque capta lo que no aparece ni está dicho; ir transformando es lo propio del poder del arte. La imaginación se vuelve un eslabón semiótico al permitir el flujo de sentido en la experiencia, mientras que la percepción al articular la vivencia también funge como eslabón semiótico.

En el caso inverso, cuando se percibe el movimiento la imaginación hace un doble trabajo creando una composición compleja ya que distingue puntos de inflexión y da coherencia al conjunto percibido en cada momento de su desplazamiento. En el primer caso la imaginación sigue el recorrido de un laberinto que resta “como un *espacio de lo temporal*.”⁵⁵⁰ Pero en el otro la imaginación hace el recorrido de un laberinto como tiempo de lo espacial, y en este caso la imaginación y el laberinto se asumen como el tiempo propio de la experiencia. En el citado grabado de Escher se otorga un espacio a lo temporal mientras que en la escultura de Sauter se le da un tiempo a lo espacial.

elevaciones, cuyo aspecto exterior e interior, cuya perspectiva, cuyas sucesiones de apariencias, son susceptibles de ser abarcadas de seguida y no por itinerarios lentamente recorridos?”, *La correspondencia de las artes*, p. 97.

⁵⁴⁹ Souriau, adelante del pasaje citado, habla de cierta iglesia que “ve su ábside bañada por la luz cuando despunta el sol; se ve envuelta en luz; en forma oblicua, por el lado de la Epístola, al mediodía; y encendida su portada en las tardes, cuando el sol poniente se mira en el vitral del frente.” *Op. cit.*, p 98.

⁵⁵⁰ Dewes, *op. cit.*, p. 21.

En *Metamorfosis III* y en *Kinetic Sculpture BMW*, las figuras se reconocen por una ilusión de la simultaneidad en un eje vertical y la de la *sucesividad* en uno horizontal; componiendo así la territorialización en las figuras representadas, la desterritorialización en el cambio de estas figuras y las líneas de fuga en el movimiento mismo, ya sea imaginado – como en el grabado de Escher- o percibido –como en la escultura de Sauter. En *Metamorfosis III* la mirada del espectador desplaza al cuerpo con el afán de seguir el devenir de las formas aunque en una misma perspectiva, inversamente, durante la exhibición de *Kinetic Sculpture BMW* la mirada capta el movimiento situando al cuerpo en una posición pero detentando diversas perspectivas. Ambos son plenamente lugares de pasajes, sólo que en uno se ilustra la deformación coherente de la imaginación en lo temporal y el otro en lo espacial. El grabado de Escher es un laberinto como espacio de lo temporal al inducir el movimiento del cuerpo mientras que la escultura de Sauter se manifiesta como un tiempo de lo espacial por ser ella misma el movimiento. Estudiando la constitución de las imágenes se sacrifica la movilidad de las mismas; por lo tanto, el estudio que me he propuesto no es sobre su genealogía sino sobre su dinamismo y de ese modo puedo plantear esta última parte de la tesis como la cartografía derivada del movimiento y no como un movimiento incitado al seguimiento del mapa. Además, de ese modo soy congruente con el objeto de estudio, el cual siempre muestra que no hay mapa previo, no existe ruta ya trazada sino que en el desplazamiento se va creando el recorrido el cual no puede reducirse a determinados trayectos, no se puede esperar sino la sorpresa. Como en la danza, los movimientos y desplazamientos de ambas obras no tienen término en el espacio, y sólo *aspiran*, como los poemas a *imágenes nuevas*⁵⁵¹. Si en sus imágenes esta escultura y este grabado resultan inestables e inacabados, se debe al fuerte impulso que dan en la imaginación, de esta manera obran sobre ella porque “una imagen estable y acabada *corta las alas* a la imaginación.”⁵⁵² Encontrar formas de hacer imágenes nuevas, modos de aparecer diferentes, es lo que tienen de poético *Metamorfosis III* y *Kinetic Sculpture BMW*. Las imágenes nuevas “renuevan el corazón y el alma.”⁵⁵³

⁵⁵¹ Sobre el poema, Bachelard afirma que “es esencialmente *una aspiración a imágenes nuevas*.” *El aire y los sueños*, p. 10.

⁵⁵² Bachelard, *El aire...*, p. 10.

⁵⁵³ *Ibíd.*, p. 11.

Movimientos nómadas

El museo, como aparato del Estado cuyo objetivo radica en conservar y preservar monumentos para darle objetos a la memoria a largo plazo, para legitimar con objetos del pasado discursos del presente, encuentra en la propuesta de Gregory Colbert “un agenciamiento que hace que el propio pensamiento devenga nómada,”⁵⁵⁴ al propiciar un lugar de pasaje entre el pasado y el presente, entre el aquí y el allá, deslegitimando los vínculos naturales entre palabra y cosa. En los museos los objetos no se tocan porque forman parte del pasado y entrar en contacto con ellos implica romper la barrera del tiempo lineal donde pasado y presente forman parte de dos tiempos distintos. En cambio, el Museo Nómada⁵⁵⁵ de Colbert se agencia del pasaje entre tiempos y espacios transitando entre unos y otros, deambulando.

En la exposición *Ashes and snow*⁵⁵⁶ se ilustra con un video las imágenes queridas de un viajero mientras una voz lee las cartas redactadas en su viaje. El filme muestra hermosas imágenes en tonos sepías que juegan con las imágenes poéticas de las epístolas, imaginando un retorno constante al pasado mediante el presente porque la lectura y la proyección cinematográfica hacen que *estén pasando* las vivencias de aquel peregrino imaginario.

La singularidad nómada que es el museo de Colbert tiene del laberinto la ambigüedad porque hace transitar en el tiempo y en el espacio de formas distintas. Mientras que la exposición contenida por el museo lleva al espectador por un viaje imaginario en las cartas y perceptible en el video situándolos ficticiamente en la perspectiva del viajero, el museo transita realmente de ciudad en ciudad.⁵⁵⁷ Pero el museo nómada no crea un modelo sino un agenciamiento de la forma de vivir el museo. La exposición se vuelve itinerante, albergada por un museo que se define como una “conquista nómada,” con variaciones de multiplicidades y de relaciones. “Se viaja por intensidad, y los desplazamientos, las figuras en el espacio, dependen de umbrales intensivos de desterritorialización nómada”⁵⁵⁸. Los actos poéticos nos dan el viaje y no la llegada. El museo nómada saca de su territorio la

⁵⁵⁴ Deleuze y Guattari, *op. cit.*, p. 28.

⁵⁵⁵ Ilustración 11. Imagen proveniente de la página: <https://gregorycolbert.com/#!exhibitionsGalleryAlt> Website © 2013 Gregory Colbert. All photographs © 1992-2013 Gregory Colbert. Ashes and Snow® and Nomadic Museum® are registered trademarks owned by Gregory Colbert. All rights reserved. Privacy policy.

⁵⁵⁶ Ilustración 12. Imagen proveniente de la página: <https://gregorycolbert.com/#!exhibitionsGalleryAlt> Website © 2013 Gregory Colbert. All photographs © 1992-2013 Gregory Colbert. Ashes and Snow® and Nomadic Museum® are registered trademarks owned by Gregory Colbert. All rights reserved. Privacy policy.

⁵⁵⁷ Nueva York 2005, Los Angeles 2006, Tokio 2007, Ciudad de México 2008.

⁵⁵⁸ Deleuze y Guattari, *op. cit.*, p. 30.

exposición de objetos, y la hace transitar del pasado al presente. Las imágenes de *Ashes and snow*⁵⁵⁹ se proyectan sobre la percepción y el sentimiento, tactilizan, es decir, sensibilizan la recepción.

El Museo Nómada, en tanto sea máquina de guerra contra el Estado, desarraiga a la memoria a largo plazo hacia los lindes del olvido. El Estado se encuentra en tránsito porque no hay nada que no se mueva; por más que se conserve algo nada ha de perdurar eternamente, y los lugares de conservación como el museo, se vuelven lugares de pasaje. El museo de Colbert hace la línea de fuga que rompe con el paradigma de conservación en el arte, estrato donde la memoria larga se afinca. El devenir nómada se debe a las variaciones que dentro del sistema-raíz se consideran no significantes, los desplazamientos de los elementos que no constituyen una composición sino una trayectoria errática.

Llevar a cabo una exhibición de fotografías en un espacio perecedero desterritorializa la vivencia de la exposición instituida por la concepción museística tradicional donde un espacio fijo resguarda monumentos para su conservación. La estructura del museo se vuelve un objeto reproducible técnicamente y susceptible de reelaboración y desecho. Además, las fotografías se encuentran posicionadas para acechar al espectador yendo a su encuentro como proyectiles; de tal modo se tactiliza la aprehensión de la exhibición, envolviendo al paseante espectador y así la exposición se va tornando laberíntica. En la exposición de Colbert el valor de conservación se ha desplazado por el de exhibición ya que los materiales con los que se ha construido el museo mismo son perecederos y reciclables, además las fotografías se transportan de una ciudad a otra haciéndolas en vez de monumentos o documentos móviles, imágenes para la recreación de un viaje ficticio partiendo de la percepción estética. A contracorriente del museo que se acompaña de la erudición haciendo de las obras documentos, el museo nómada se acompaña de la vivencia actual sin competencia previa desprendiéndose de todo saber comunitario. Valéry observa que la erudición “anexa al museo infinito una biblioteca ilimitada.” Entonces, el museo sedentario también sirve para resguardar el conocimiento colectivo; no obstante, el poeta francés advierte que en cuestiones de arte la erudición implica una forma de fracaso debido que “ella –la erudición- aclara aquello que no es lo más delicado, ella profundiza en lo que

⁵⁵⁹ Ilustración 13. Imagen proveniente de la página: <https://gregorycolbert.com/#!exhibitionsGalleryAlt>
Website © 2013 Gregory Colbert. All photographs © 1992-2013 Gregory Colbert. Ashes and Snow® and Nomadic Museum® are registered trademarks owned by Gregory Colbert. All rights reserved. Privacy policy.

no es esencial. Ella sustituye sus hipótesis por la sensación, su memoria prodigiosa por la presencia de la maravilla”⁵⁶⁰. Valéry nota que se desplaza el juicio por la experiencia, pero en el museo nómada, debido a su calidad reproducible, a su régimen de huella, a su forma laberíntica, si da el giro hacia “la sensación” y “la presencia de la maravilla”. El recorrido por el Museo Nómada se da como un deambular por galerías aunque se vea guiado o empujado por la multitud de espectadores, porque gracias a la guía y a la multitud se logra desterritorializar el consumo de imágenes en la contemplación desinteresada del *flâneur*. Un espectador deviene “paseante desinteresado” al reconocer el Museo Nómada en su condición de pasaje, de lo cual se percata al imaginarlo como una ciudad pequeña que se muestra en cada foto como un escaparate de bellas imágenes oníricas. El espectador configura el recorrido por la exposición como el *flâneur* por la ciudad; no necesita conocer los corredores para andar en ellos, sólo se guía por lo inesperado que aparece, aunque dos videos cortos y un largometraje lo esperan junto con una historia ficticia y una serie de fotografías no manipuladas, el espectador paseante desconoce el advenimiento de todo este conjunto y no necesita saber si existe una historia real o ficticia ni si las fotos han sido o no manipuladas ni si las personas de los videos son actores o no o si los animales han sido amaestrados o no, para continuar por los pasillos contemplando las imágenes que apelan no tanto a su entendimiento como a su sentimiento. De esa forma, “[e]l mundo visible ha sido hecho para ilustrar las bellezas del sueño.”⁵⁶¹ *Un pasaje se aborda como un sueño*. Para Benjamin los pasajes son “construcciones en las que volvemos a vivir como en un sueño la vida de nuestros padres y abuelos (...) pues la existencia de estos espacios discurre también como los acontecimientos en los sueños: sin acentos. Callejear es el ritmo de este adormecimiento.”⁵⁶² Al callejear se lleva un ritmo desprovisto de acentuaciones.

Lo único importante de la exposición para el espectador es si la siente o no. En cuanto emita un juicio de gusto sobre el museo no dará cuenta de su existencia sino de su sentimiento, porque “el juicio de gusto es meramente *contemplativo*, es decir, un juicio que, indiferente en lo que toca a la existencia de un objeto, enlaza la constitución de éste con el sentimiento de placer y dolor.”⁵⁶³ Entonces por “contemplativo” hemos entendido toda

⁵⁶⁰ P. Valéry, “Le problème des musées”, p. 6. Versión digital. La traducción es mía.

⁵⁶¹ *Ibid.*, p. 87.

⁵⁶² W. Benjamin, *Libro de los pasajes*, p. 132.

⁵⁶³ Immanuel Kant, *Crítica del juicio*, p. 108.

acción despreocupada de la existencia real de cualquier objeto. Esto Sartre lo comprendió cuando explicó que

[e]n cuanto al goce estético, es real pero nunca se aprehende para él mismo, en tanto que está producido por un color real; no es más que una manera de aprehender el objeto irreal y, lejos de dirigirse al cuadro real, sirve para constituir el objeto imaginario a través de la tela real. De aquí proviene el famoso desinterés de la visión estética. Por eso pudo decir Kant que es indiferente que el objeto bello, aprehendido en tanto que es bello, tenga o no existencia”⁵⁶⁴.

Del objeto real se desprende lo irreal. Correspondiendo con el objeto estético, el Museo Nómada no trabaja sobre el conocimiento de los objetos expuestos sino sobre su aparecer onírico (en tanto lo real y lo imaginario se desprenden), maravilloso (porque son imágenes que aunque nos llevan a lo familiar parten de lo extraño) y poético (por la novedad de las imágenes); se encuentra en la exposición una voluntad estética porque las imágenes quieren ser bellas y crear así ciertos sentimientos en el espectador. Gracias a la incertidumbre, el espectador se abre paso, no necesita saber nada sino sólo poder contemplar, no se trata de un deber significar sino de un querer sentir, no hay una buena exposición sino una bella exhibición. Como objeto estético, el Museo Nómada se constituye y aprehende “por una conciencia imaginante que lo produce como irreal.”⁵⁶⁵ El espectador va deviniendo *flâneur* cuando se abre paso a través de sus dudas como por entre la multitud de visitantes. Así, necesita tanto de la dubitación como de la multitud sin confundirse con la última porque desacelera su paso respecto a la velocidad con la que avanza la multitud, mirando la lentitud con la que fueron captadas las imágenes. El espectador *flâneur* callejea en el Museo Nómada.

Al interior de toda edificación, el pasaje se vuelve línea de fuga porque se desestructuran en su funcionamiento los elementos del sistema arquitectónico abriéndose una nueva función que los saca de su fin objetivo poniéndolos al servicio de la experiencia estética. Como un mundo de lo interior, el museo adquiere rasgos del pasaje ciudadano; Benjamin apunta que “la *flânerie* se realizaba con preferencia en los pasajes, que ofrecían protección contra el tiempo y el tráfico”, desterritorializado, el museo se vuelve lugar propicio para el

⁵⁶⁴ Sartre, *Lo imaginario*, p. 244.

⁵⁶⁵ *Ídem*.

deambular. En el caso del museo de Colbert la condición nomádica desterritorializa la muestra porque toda su estructura no sólo funcional sino material se vuelve el lugar de pasaje, abriéndose una segunda línea de fuga.

Benjamin cita una *Guía Ilustrada de París* de 1852 donde se imagina un pasaje como “una ciudad, e incluso un mundo en pequeño.”⁵⁶⁶ Si el Museo Nómada es un pasaje y al pasaje se lo imagina como ciudad, entonces el museo se puede imaginar como una ciudad. Se empieza a observar que el Museo Nómada de Colbert se ha vivido como pasaje, y esto es plenamente un lugar de tránsitos desde los desplazamientos físicos hasta los viajes imaginarios. Y en este último tránsito se reconoce otro carácter poético de la exhibición del fotógrafo canadiense, justamente por darnos el viaje, como dice Bachelard: “Cada poeta nos debe (...) su invitación al viaje.”⁵⁶⁷ Las imágenes de *Ashes and snow*⁵⁶⁸ invitan al movimiento imaginario, al desplazamiento por nuevas formas para la contemplación. El efecto de opacidad y la impresión en sepia, dos recursos técnicos, hacen que la imagen se vuelva extraña e invite a la mirada hacia un viaje por la vivencia de la lentitud. El dinamismo de la imaginación se corresponde con el paso del *flâneur* porque el movimiento de ambos dilata el presente de la contemplación estética de modo tal que en vez de que sea la percepción la que conduzca la imaginación es esta la guía a aquélla. Por mor de la vivencia de un laberinto imaginario, el espectador de *Ashes and snow* contempla sus imágenes con pasión estética, ya que se siente *como si* hubiera soñado las fotografías antes de mirarlas.

Para “la imaginación dinámica”, las imágenes aparecen en una mirada que las mueve y las recrea; la mirada que las recorre deambula en ellas. En la vivencia “la imagen *quiere* el movimiento” siendo “la imaginación dinámica (...) de modo muy exacto el *sueño* de la voluntad; es la *voluntad que sueña*.”⁵⁶⁹ La imagen encuentra el sentimiento, se vuelve a recordar porque pasa de nuevo por la afección, siguiendo la etimología de “recuerdo”, la imagen vuelve a pasar por el corazón gracias a su hermosura. En esto se parece al sueño, el

⁵⁶⁶ W. Benjamin, *Libro de los pasajes*, p. 69.

⁵⁶⁷ G. Bachelard, *El aire y los sueños*, p. 12

⁵⁶⁸ Ilustración 14. Imagen proveniente de la página: <https://gregorycolbert.com/#!exhibitionsGalleryAlt>
Website © 2013 Gregory Colbert. All photographs © 1992-2013 Gregory Colbert. Ashes and Snow® and Nomadic Museum® are registered trademarks owned by Gregory Colbert. All rights reserved. Privacy policy.

⁵⁶⁹ Bachelard, *El aire y los sueños*, p. 119.

cual, si “no fuera hermoso, sería posible olvidarlo rápidamente.”⁵⁷⁰ No obstante, tanto la *voluntad que sueña* como la voluntad estética busca algo que desconocen porque lo viven fuera de la conceptualización y no pueden predecir lo que vendrá, viven en el régimen de la sorpresa porque, al dilatar la experiencia del fenómeno por mor de su retención, el acontecimiento no termina de pasar, es decir, se posterga el término del recorrido, se está postergando la solución de continuidad y así se mantiene la *finalidad inmediata* pero sin término próximo, es decir, *la finalidad sin fin*: “La imagen por la imagen, tal es la fórmula de la imaginación activa. Y mediante esta actividad de la imagen, recibe el psiquismo humano la *causalidad del futuro*, es una especie de *finalidad inmediata*.”⁵⁷¹ Entonces, vivir la imagen como objeto intencional de la conciencia, nos lleva al ámbito donde de los actos son el acontecimiento porque crean el acontecimiento (Benveniste). Esta es la cualidad performativa de la acción.

Arte performativo

La obra como acontecimiento se caracteriza por el desdibujamiento de los límites entre la producción, la objetividad y la recepción. Se trata de un proceso de desterritorialización donde el autor y el espectador intercambian roles y la obra se da en la vivencia y no en cierta especificidad material. En la *performance* la obra se consume y consume durante el propio acto creativo. Retomando el par bachelardeano, *animus* le da su fuerza de realización al arte y a las obras contemporáneas las distingue al otorgarles el carácter performativo. Bajo el valor de exhibición la obra se realiza performativamente; en cambio, por *anima* se puede mantener el proceso de la contemplación estética haciendo que el objeto se hunda y funda en el sujeto.

1. La performatividad en el lenguaje

En las páginas siguientes quiero dar cuenta de una crítica que Émile Benveniste (1963) hizo sobre los trabajos de la filosofía analítica en torno al lenguaje con el afán de circunscribir la *performatividad* a su operación significativa. A partir de que John L. Austin toma como objeto de estudio el lenguaje ordinario y propone una teoría de los *enunciados realizativos*

⁵⁷⁰ Milán Kundera, *La insoportable levedad del ser*, ps. 27 y 28. Edición digital.

⁵⁷¹ *Ibid.*, p. 210.

o *performativos*, Benveniste retoma dichos estudios y él, desde la perspectiva lingüística, debate la mencionada teoría proponiendo una restricción, pero más que nada una aclaración y denuncia el sobre-empirismo como criterio equívoco en el estudio de la significación.⁵⁷²

En principio afirmo que en Austin se puede leer una motivación por tratar el tópico de la ética al estudiar los *enunciados realizativos*. El interés de trabajar dichos enunciados surge de una inquietud mayor sobre el lenguaje ordinario. Para aclarar estos aspectos hay que remitirnos a la historia para saber que en los años treinta del siglo XX el Círculo de Viena - de extracción positivista- proponía una exégesis de ciertos textos fundamentales de la obra de Ludwig Wittgenstein –en específico el *Tractatus logico-philosophicus*- de donde concluyeron que el lenguaje sólo se “debería” someter a criterios de verdad o falsedad, todo ello con el fin de encontrar en él una manera de llegar a la verdad y ver en él un instrumento para el método filosófico. De tal manera, la relación con el mundo objetual era a lo que “debía” apegarse este lenguaje; lo proponían de este modo porque todo aquello que no era verificable objetualmente en el mundo de las cosas, es decir, con existencia empírica, debía ser desechado porque si no tenía soporte “real” no era comprobable y al no ser comprobable se podría utilizar para la falsedad. Por lo tanto, el único lenguaje que merecía el reconocimiento de tal era el que hacía al mundo inteligible. El lenguaje que nos orienta en la inteligibilidad del mundo debe tener un sustento lógico y el que no nos orienta en dicha inteligibilidad es ajeno a todo criterio de verdad, ajeno a todo criterio de prueba y ajeno a toda condición de conocimiento. Razón por la cual, la ética no es del orden del conocimiento y en esa medida aparece vinculada a la capacidad “verborreica” del lenguaje. Todo lo que no es una aprehensión cognitiva y verificable del mundo aparece en el lugar de lo decible, y lo decible es todo, por ello resulta indiferente e irresponsable. Se puede decir cualquier cosa respecto de aquellos actos que no responden a criterios de verdad y a condiciones de verificabilidad. Austin responde que estos actos no son necesariamente palabrería, y argumenta que los enunciados éticos no son irrelevantes ni indiferentes dentro del marco de la experiencia humana, porque constituyen realidades, y no refieren a

⁵⁷² Este pasaje de mi trabajo ensaya una posibilidad sólo dada en la significación instaurada por el discurso y creada sólo en la realidad del tejido significante. Se trata de poner a dialogar a dos grandes maestros cuyos criterios son bifurcaciones en el estudio del sentido. Benveniste nunca confrontó a Austin, y peor aún, publicó su estudio sobre el *performativo* tres años después de la muerte del profesor de la Escuela de Oxford. No conforme con esta osadía, traigo a colación las reflexiones de Wittgenstein en torno al lenguaje ordinario y la interpretación *sui generis* que El Círculo de Viena daba a sus trabajos, con el propósito de ir desbrozando los planteamientos de la filosofía analítica en torno al lenguaje ordinario.

realidades. Se crea una ruptura de al menos dos polos dentro del lenguaje: los tecnicismos y los coloquialismos. Así, sólo el lenguaje descriptivo y verificable con un objeto del mundo real (con una cosa) “debía” tenerse como el auténtico y el único que merecía un lugar en el estudio de la filosofía en particular y de las ciencias en general. En ambas el lenguaje sólo es dado en tanto instrumento.

La manera que el filósofo de la Escuela de Oxford encontró para defender su hipótesis fue en lo que él denominó las *expresiones performativas* (performative utterances). En esta clase de enunciados él muestra cómo el uso del lenguaje escapa de los criterios de verdad-falsedad sin ser por ello absurdo, al contrario, lo que propone es que existe un mayor compromiso. Decir: “el libro está sobre la mesa” compromete menos al locutor que decir “te prometo poner el libro sobre la mesa”. Pero antes de avanzar sobre los ejemplos es menester mencionar que la teoría de Austin sobre los *performativos* se halla reunida en la obra *Cómo hacer cosas con palabras*, un libro donde se conjuntan doce conferencias dictadas tanto en su cátedra como en la Universidad de Harvard, compilados por J.O. Urmson.

En la mencionada obra, Austin enseña que las palabras usadas cotidianamente por los hablantes son herramientas que nos permiten *realizar* múltiples tareas. Es por ello que la propuesta de su trabajo radica en ver el análisis del lenguaje ordinario como punto de partida para un ulterior análisis de los problemas filosóficos, motivo por el cual va a contracorriente de los problemas de orden lingüístico debido a que su interés radica en resolver problemas de tipo filosófico. Y ahora llega la pregunta ¿cuáles son esos problemas filosóficos que Austin quiso solucionar?

Los problemas que Austin plantea y desea solucionar son del orden de lo ético. Esto lo infiere del propio Austin que ve en los *enunciados realizativos* un medio para alcanzar un fin, tal como lo postula la ética aristotélica. Para Austin *decir* algo conlleva *hacer* algo: hay una intención del hablante al proferir su enunciado; lo cual concuerda con Aristóteles para quien “las virtudes éticas son (...) aquellas que se desenvuelven en la práctica y que van encaminadas a la consecución de un fin”⁵⁷³. Entendiendo lo anterior, en Austin el fin de los *enunciados realizativos* sería el *hacer* algo (la consecución de un fin). Dicha apreciación de la ética nos deja entrever la intensión de un sujeto al actuar, por el cual Austin cree que las

⁵⁷³ Ferrater, *Diccionario de filosofía*, p. 1142.

denominadas proposiciones éticas “persiguen manifestar emociones, exclusiva o parcialmente, o bien prescribir conducta o influirla de maneras especiales”⁵⁷⁴. En acciones como “apostar” o “jurar” cuenta la intención del locutor porque puede decir que jura o apuesta sin querer cumplir. Por ello *decir* adquiere una responsabilidad mayor ya que conlleva un *hacer* de carácter pragmático, y el hablante se ve obligado al cumplimiento de una obligación, de un deber con el *otro* y consigo mismo. Para que el *enunciado realizativo* se cumpla, el hablante se ve en la necesidad de cubrir ciertos requisitos:

Hablando en términos generales, siempre es necesario que las *circunstancias* en que las palabras se expresan sean *apropiadas*, de alguna manera o maneras. Además, de ordinario, es menester que el que habla, o bien otras personas, deban *también* llevar a cabo *otras* acciones determinadas “físicas” o “mentales”, o aun actos que consisten en expresar otras palabras.⁵⁷⁵

Con esta reflexión se toma consciencia de la situación en la cual se emite el enunciado y es esta la que determina su eficacia o anulación, lo que desemboca en lo que Austin llamó las reglas del *Infortunio* —que más adelante citaré parcialmente. Retomo un ejemplo de *enunciado realizativo* muy usual en Austin: “Te prometo...”, el cual es uno de los que conllevan una relación más íntima entre los interlocutores, porque “me obliga: registra mi adopción espiritual de una atadura espiritual” y por tal razón “las palabras **deben**⁵⁷⁶ ser dichas con "seriedad" y tomadas de la misma manera”⁵⁷⁷, para no dar lugar a la anulación del acto. Pero la solemnidad trae consigo varios problemas. Entre ellos se encuentra el abuso, ya que Austin apunta que a partir de esta los “irresponsables” o “tramposos” pueden excusarse de la palabra que dan y hacer lo contrario a su promesa o juramento. De ahí que “[l]a precisión y la moral están igualmente a favor de la expresión común según la cual *la palabra empeñada nos obliga*”⁵⁷⁸.

Luego reflexiona sobre el cumplimiento del acto que afirma el *enunciado realizativo*: en caso de que se cumpla o no, se dirá que el acto es verdadero o falso respectivamente. Por el contrario el propio enunciado no se entiende bajo estos criterios: “el hecho de que

⁵⁷⁴ Austin, *Cómo hacer cosas con palabras*, p. 43.

⁵⁷⁵ *Ibíd.*, p. 49.

⁵⁷⁶ La negrita es mía y es para resaltar la tendencia deóntica del *enunciado realizativo*.

⁵⁷⁷ *Ibíd.*, p. 50.

⁵⁷⁸ *Ibíd.*, p. 51.

realmente hablamos de una promesa falsa no tiene que comprometernos más que el hecho de que hablamos de una acción falsa”⁵⁷⁹. En la frase “hablamos de” se entiende que la referencia se busca fuera del propio enunciado. Esto lo apunto porque es en la cuestión del sentido de la referencia –ya sea interno o externo- donde Benveniste halla pie para su crítica. Retomando el hilo, sólo se sabrá si el enunciado es equívoco o no cuando la promesa se cumpla, porque el cumplimiento es la condición misma del realizativo y esto es un deber, una ética: “En el caso particular del prometer, como ocurre con muchos realizativos, es apropiado que la persona que expresa la promesa tenga una determinada intención, a saber, cumplir con su palabra”⁵⁸⁰. A partir de aquí ya puedo hablar del *infortunio*.

En la quinta condición (Γ.1) de “la doctrina de los *Infortunios*” Austin estipula que el pensamiento o sentimiento -entendidos como la intención- de quien emite el *enunciado realizativo* influye en la realización del acto designado:

En aquellos casos en que, como sucede a menudo, el procedimiento requiere que quienes lo usan tengan ciertos pensamientos o sentimientos, o está dirigido a que sobrevenga cierta conducta correspondiente algún participante, entonces quien participa en él y recurre así al procedimiento debe tener en los hechos tales pensamientos o sentimientos, o los participantes deben estar animados por el propósito de conducirse de la manera adecuada⁵⁸¹.

He mencionado que para Austin *decir* algo conlleva *hacer* algo más que el propio *decir*, porque *decir* se considera también una acción. Esto último el filósofo inglés lo entendía como “el acto de emitir ciertos ruidos (un acto “fonético”) y la expresión es un *phone*”⁵⁸², concibiendo al realizativo como el solo acto consistente en *decir* algo que conlleve *hacer* algo o “porque decimos algo o al decir algo hacemos algo”⁵⁸³, pero este “algo” es muy diferente al *decir*. El *decir* como hacer discursivo es Benveniste quien lo considera punto central, y a este tópico retornaré. Por el momento, en Austin *enunciar* no consiste nada más que en *enunciar*, el locutor lleva a cabo una acción concreta referida en su enunciado. Es de

⁵⁷⁹ *Ídem*.

⁵⁸⁰ *Ibid.*, p. 52.

⁵⁸¹ *Ibid.*, p. 56.

⁵⁸² *Ibid.*, p. 136.

⁵⁸³ *Ibid.*, p. 53.

notar que ya hay un matiz entre enunciado y enunciar. Pero el punto al que quiero llegar radica en la distinción entre *hacer* y *dar cuenta*, el primero es llevar a cabo cualquier acción que no sea *decir*; mientras que el segundo es poner en relación al *decir* con la predicación, y da el siguiente ejemplo:

"Sí, juro (desempeñar fiel y lealmente el cargo...)" formulada durante la ceremonia de asunción de un cargo. En este caso diríamos que al decir esas palabras estamos *haciendo* algo: a saber, asumir un cargo y no *dando cuenta* de algo, o sea, de *que* estamos asumiendo el cargo.⁵⁸⁴

En este caso citado se infiere que el *decir* conlleva asumir un cargo. Es importante señalar que el cargo se asume cuando se cubre el requisito protocolario y se da el reconocimiento social, concluyéndose que el acto de *decir* tales palabras hace oficial la asunción al cargo. Pero hay casos en los que *decir* y *hacer* no se imbrican en tanto actos aunque tengan equivalencia. Según Austin el acto de "apostar" se puede realizar de dos maneras: *decir* "apuesto tantos pesos a tal número" o sólo —en algunos casos— *poner* el dinero sobre la mesa y colocar la ficha en tal número. Así, *decir* y *hacer* se distinguen como actos pero comparten un significado.

Con la problematización del lugar común en la reflexión filosófica de la distancia que va del *decir* al *hacer*, hice un preámbulo a las leyes del *Infortunio*. Estas consisten en describir el cumplimiento de ciertas propiedades para que la acción de *decir* devenga en otra acción distinta. Sabemos que "apostar" no sería sólo pronunciar algunas palabras si se llegaran a reunir un conjunto de parámetros, a saber, que se esté poniendo en juego un objeto de valor entre los interlocutores, que el locutor tenga la intención de cumplir su palabra, que esté dicha en tiempo y lugar apropiados, entre otras tantas.

El infortunio y la falsedad, así como lo afortunado y la verdad, radican, sobre todo, en una situación ajena al enunciado mismo. Una de estas situaciones es la intención del hablante. Puedo decir: "Me comprometo" pero no tengo la intención de cumplir con mi compromiso y en este caso la intención es falsa. Ahora, si digo —otra vez— "Me comprometo" y tengo la intención de cumplir mi compromiso pero no lo logro, ¿qué sería

⁵⁸⁴ *Ibíd.*, p. 54.

lo falso y desafortunado? Pues el acto de realización del compromiso; un acto, por cierto, de naturaleza extra-lingüística.

Austin se pregunta: “¿Hay alguna forma precisa de distinguir la *expresión realizativa* de la *expresión constativa*?”⁵⁸⁵ Inicia buscando su respuesta en criterios gramaticales; búsqueda que deriva en las más desafortunadas confusiones. Declara que “la persona y la voz no son esenciales” (*Ibid*: 100) y ejemplifica lo siguiente: “*You are hereby authorized to pay*” (“Por la presente usted está autorizado a pagar...”). “*Passengers are warned to cross the track by the bridge only*” (“Se advierte a los pasajeros que solo pueden cruzar las vías por el puente”). “*Notice is hereby given that trespassers will be prosecuted*” (“Por la presente se hace saber que se procesará a los intrusos”). Se supone que tales enunciados resultan performativos porque al avisar se vuelven el aviso mismo, al autorizar se hacen autorización y al procesar devienen proceso.

Con estos ejemplos se puede pensar que se toma por realizativo la referencia a un hecho externo al propio enunciado, como se pensaría en el caso de “Yo corro” y coincide que en el momento de proferir tal enunciado, efectivamente, yo esté corriendo. No es el fin conseguido mediante la palabra la condición para reconocer un *enunciado realizativo*. Tampoco lo es el uso del mero pronominal el criterio para definir al enunciado realizativo porque hay una despersonalización sobre éste.

Austin ya no hace dentro de su propia teoría la diferencia entre *enunciado realizativo* y *expresión realizativa*. Ambos se reducen a expresiones lingüísticas cuya función es la consecución de un fin; así los enunciados “gire a la derecha”, “le ordeno que gire a la derecha”, “te aconsejo (o “te recomiendo”) girar a la derecha”, “yo doblaría a la derecha” (todos ejemplos de Austin) son indistintos porque la intención del locutor es hacer que un segundo (y no un tercero) realice la acción de girar a la derecha, mostrando que el modo de la conjugación sería “irrelevante”, como también el “tiempo” en enunciados del tipo: “Lo acuso de haber hecho X” por “usted hizo X”, o más aún los que él llama “oración trunca”: “como cuando acepto una apuesta diciendo “aceptado”, e incluso casos en los que no hay verbo explícito alguno, como cuando digo simplemente “culpable” para declarar que una

⁵⁸⁵ *Ibid.*, p. 99.

persona es culpable, o "fuera de juego" para disponer que un jugador está fuera de juego”⁵⁸⁶.

Con los últimos ejemplos notamos que los *enunciados constataivos* sustituyen a los *enunciados realizativos*, y concluimos que los segundos abarcan a los primeros. Pero dicha conclusión raya en la obviedad, y la simplicidad de su criterio me hace desconfiar, porque si un *enunciado constataivo* cumple la función de un *enunciado realizativo* indica que los segundos se subordinan a los primeros. Me explico. Los *enunciados constataivos* describen un estado de cosas, “dan cuenta de algo”, y este principio radica en la puesta en acción de la lengua: al hablar o escribir siempre se “dice” algo de algo. Cuando yo digo: “Te prometo” estoy dando cuenta ante todo de la propia promesa y primigeniamente doy cuenta del *decir* que está en el fundamento del discurso. Esta obviedad tiene el carácter de ser implícita y se presupone, sólo así se entiende y se da cuenta de ella.

Los *enunciados realizativos* se caracterizan, entonces, en que deben ser dichos explícitamente y en que conllevan la referencia al propio “decir”. Por citar los ejemplos anteriores, “apostar”, “expulsar” son actos que bien pueden llevarse a cabo sin *decir* nada, mas no se puede “prometer”, “jurar” sin decir algo. Bajo la perspectiva de Austin, igualmente puedo apurar un par de distinciones: los *enunciados realizativos* están sujetos a los criterios “desafortunado-afortunado”, mientras que los *enunciados constataivos* a los de “falso-verdadero”. Criterios, lo recuerdo, extra-lingüísticos. Aunque una expresión de tipo constativa puede funcionar esencialmente como realizativo “la acción adecuada a la palabra es en sí una acción verbal”⁵⁸⁷. Y esto deviene en confusión porque Austin no menciona que la referencia del realizativo es interna, hacia el propio acto que crea al enunciado y no hacia una acción externa al mismo. Y esto no lo ve porque su interés no era el realizativo sino la ética, mira al lenguaje como instrumento para la realización de acciones. Aunque Austin termina desdibujando su propuesta, ésta tiene el valor de llamar “la atención sobre la capacidad del lenguaje de ejercer acciones tan concretas como cualquier otra”, el título mismo de su obra –*Cómo hacer cosas con palabras*– “revela la preocupación del autor por sacar a la luz el poder del lenguaje de efectuar acciones. Hablar,

⁵⁸⁶ *Ibid.*, p. 102.

⁵⁸⁷ *Ibid.*, p. 126.

según Austin, no es simplemente hacer circular significaciones sino realizar alguna acción determinada que, como toda acción, tiene móviles y consecuencias.”⁵⁸⁸

Por su parte, Émile Benveniste aclara varios de estos aspectos desde la postura lingüística.⁵⁸⁹ Del interés sobre la ética y el lenguaje de Austin debo recalcar que Benveniste pasa por alto dicho tópico y que se interesa más por “la situación lingüística particular de este tipo de enunciado”⁵⁹⁰. No obstante, la *performatividad* del enunciado – como se mostrará más adelante- no proviene de la modificación circunstancial de los individuos, más bien subyace en que sea en *sí mismo* un acto.

Después de este comentario citaré los pasajes donde Benveniste aclara, restringe y denuncia el equívoco en torno a los *enunciados realizativos* y que él prefiere llamar *performativos*. Aclara que sí hay criterios posibles de distinción entre los performativos y los declarativos, a los que Austin -quien plantea tal dicotomía- termina por tratar de manera indistinta argumentando que no existen criterios ya fuese gramaticales o de vocabulario para diferenciar uno de otro en cada caso específico, pero también aclara que la inquietud de la Escuela de Oxford no es nueva para la lingüística ya que él mismo –Benveniste- lo trató con anterioridad:

Describiendo hace algunos años las formas subjetivas de la enunciación lingüística (cfr. “De la subjetivité dans le langage”, 1958), indicábamos sumariamente la diferencia entre *yo juro*, que es un acto, y *él jura*, que no es sino una información. Los términos “performativo” y “constatativo” no habían aparecido aún, mas no por ello era otra la sustancia de la definición. Se ofrece así la ocasión de extender y precisar nuestros propios puntos de vista, confrontándolos con los de Austin.⁵⁹¹

En este punto surgen las delimitaciones que consisten por principio en la cuidadosa elección de los ejemplos que “aquí es de primera importancia, pues deben proponerse primero los que sean evidentes, y es de la realidad de los empleos de donde deslindaremos

⁵⁸⁸ María Isabel Filinich, *La enunciación*, p. 12.

⁵⁸⁹ Antes de dar paso al estudio de las aportaciones de Benveniste es de notar que aunque él no abandona el punto de vista lingüístico, transita hacia otras áreas haciendo así lecturas descentralizadas acerca de distintos autores como lo fueron Peirce, Freud y Austin.

⁵⁹⁰ Émile Benveniste, “La filosofía analítica y el lenguaje”, *Problemas de lingüística general I*, p. 192.

⁵⁹¹ *Ídem*.

la naturaleza de las funciones y finalmente los criterios de la definición”⁵⁹². Y descarta ejemplos del tipo: “doy a usted la bienvenida, pido disculpas, le aconsejo a usted hacerlo”; debido a que son formulas absorbidas por la trivialización social y que muestran antiguos *performativos* caídos en desuso. Así, la tarea de exhumación de *performativos* queda fuera de la investigación y se propone echar mano de *performativos* en pleno ejercicio. Con la restricción, Benveniste se propone una primera definición:

[...] los enunciados performativos son enunciados en los que un verbo declarativo-yusivo en primera persona del presente es construido con un *dictum*. Así: *ordeno* (o *mando*, *decreto*, etc.) *que la población sea movilizada*, donde el *dictum* es representado por: *la población es movilizada*. Es por cierto un *dictum*, en vista de que su enunciación expresa es indispensable para que el texto tenga calidad de performativo.⁵⁹³

En oposición a *dictum* surge el *factum* en enunciados como “Pedro ha llegado” o “está en la casa”. Luego vienen dos tipos de performativos: uno de autoridad y otro compromisivo. Los del primer tipo, explica Benveniste:

Son los que se emplean hoy en el formulario oficial: *El señor X es nombrado ministro plenipotenciario – La cátedra de botánica es declarada vacante*. No comprenden verbo declarativo (*decreto que...*) y se reducen al *dictum*, pero éste es publicado en un texto oficial, con la firma del personaje de autoridad, y a veces acompañado del inciso *por la presente*. O si no, el *dictum* es referido impersonalmente y en tercera persona: *Se decide que... - El Presidente de la República decreta que...* El cambio consiste en una simple trasposición. El enunciado en tercera persona puede siempre ser reconvertido en una primera persona y recuperar su forma típica.⁵⁹⁴

En torno a los del otro tipo que son los compromisivos nos dice que

(...) el enunciado no emana de un poder reconocido sino que plantea un compromiso personal para quien lo enuncia. Al lado de los actos de autoridad que publican decisiones con

⁵⁹² *Ídem*.

⁵⁹³ *Ibíd.*, p. 193.

⁵⁹⁴ *Ídem*.

fuerza de ley, hay también los enunciados de compromiso relativos a la persona del locutor: *juro...*, *prometo...*, *hago voto...*, *me comprometo a...*, o también: *abjuro...*, *repudio...*, *renuncio...*, *abandono...*, con una variante de reciprocidad: *convenimos...*, *entre X y Y se acuerda que...*; *las partes contratantes convienen...*⁵⁹⁵

Con la exégesis de Benveniste reafirmamos lo expuesto por Austin: un enunciado *performativo* no tiene realidad más que si es autenticado como *acto*. Pero se debe tomar con cautela el sentido del *acto* al que ambos autores refieren: ya que para el lingüista francés el acto es propio de la enunciación y por lo tanto interno al lenguaje. Para el filósofo inglés el acto es el devenir de la palabra y su referencia es un hecho externo a la expresión lingüística.

Precisamente por su postura inmanentista, Benveniste logra distinguir entre un performativo y un constatativo, tarea propuesta por Austin y que él mismo desdibuja. Retornando al carácter de la autoridad, Benveniste nos enseña:

Una reunión de carácter oficial no puede comenzar hasta que el presidente ha declarado: *se abre la sesión*. Los asistentes saben que es presidente. Esto dispensa de decir: “*Declaro que la sesión está abierta*”, lo cual sería de regla. Así, en boca del mismo personaje, *la sesión está abierta* es un acto, en tanto que *la ventana está abierta* es una verificación. Es la diferencia entre un enunciado performativo y un enunciado constatativo.⁵⁹⁶

Hasta aquí podría pensarse que no discrepan nuestros autores, y todavía se podría objetar que dicha precisión entre cada clase de enunciado la había ya propuesto Austin, pero hay una pequeña atenuante: para Benveniste el performativo inaugura un acto nuevo con una situación nueva siempre:

El enunciado performativo, siendo un acto, tiene la propiedad de ser *único*. No puede ser efectuado más que en circunstancias particulares, una vez y una sola, en una fecha y un lugar definidos. No tiene valor de descripción ni de prescripción sino, una vez más, de realización. [...] es acontecimiento porque crea el acontecimiento. Siendo acto individual e histórico, un enunciado performativo no puede ser repetido. Toda reproducción es un nuevo acto que

⁵⁹⁵ *Ibíd.*, p. 194.

⁵⁹⁶ *Ídem.*

cumple quien está calificado para ello. De otra suerte, la reproducción del enunciado performativo por otro lo transforma necesariamente en enunciado constataivo.⁵⁹⁷

La reflexión del performativo conlleva a pensar en la *sui-referencialité* por tener la capacidad de referir una realidad constituida por él mismo debido a que las condiciones que lo hacen acto son las mismas que él enuncia. Es por la propiedad de tomarse así mismo como referencia que el performativo “sea a la vez manifestación lingüística, puesto que debe ser pronunciado, y hecho de realidad, en tanto que realización de acto. El significado es idéntico al referente. Es lo que testimonia la cláusula ‘por la presente’”⁵⁹⁸.

La confusión que denuncia Benveniste es la del imperativo considerado como performativo. Al respecto encontramos una segunda definición:

Un enunciado es performativo por *denominar* el acto ejecutado, por el hecho de que Ego pronuncie una fórmula que contenga el verbo en la primera persona del presente: “*Declaro* cerrada la sesión.” – “*Juro* decir la verdad.” Así un enunciado performativo debe nombrar la ejecución (*performance*) de palabra y su ejecutor.⁵⁹⁹

La cual llega para especificar por qué no se toma en cuenta al imperativo y con ello se formula la tercera definición:

Nada parecido con el imperativo. No hay que dejarse engañar por el hecho de que el imperativo produzca un resultado, que ¡*Ven!* Haga en efecto acudir a aquel a quien se dirige. No es el resultado empírico el que cuenta. Un enunciado performativo no es tal en lo que pueda modificar la situación de un individuo, sino en tanto que es *por sí mismo* un acto. El enunciado *es* el acto; quien lo pronuncia cumple tal acto denominándolo. En este enunciado, la forma lingüística está sometida a un modelo preciso, el del verbo en presente y en primera persona.⁶⁰⁰

De esta definición se desprenden varios puntos: el tratamiento del concepto de performativo cambia, ya no es la consecución de un fin para lo que se utiliza. El acto en sí

⁵⁹⁷ *Ibid.*, p. 195.

⁵⁹⁸ *Ídem.*

⁵⁹⁹ *Ídem.*

⁶⁰⁰ *Ídem.*

mismo da cuenta de una autonomía y no de un solipsismo. Se trata ahora de una referencia interior, de un pliegue en el sentido. Ocurre de tal forma porque el acto del enunciado coincide con el presente de la enunciación, es decir, confluyen el tiempo del enunciado con el de la enunciación. Si entendemos que el *hacer* particular del sujeto enunciante es el *decir*, coincide en ello con el sujeto del enunciado cuando pronuncia las palabras: “Te prometo”, porque prometer es siempre un *decir*. Esta es la importancia de recalcar que el performativo sólo existe cuando el verbo del enunciado está conjugado en primera persona del singular en tiempo presente del modo indicativo y sobre todo que el verbo sea un *decir*. Por ello, el performativo remite a la instancia de la enunciación. Tales argumentos impiden considerar al “resultado empírico” como criterio discriminatorio entre performativo y constataivo. En varios pasajes de las doce conferencias –en especial la V- Austin justifica que enunciados gramaticalmente diferentes son similares si funcionan de la misma forma y sobre todo si se utilizan para el mismo fin. Acá hago notar un abuso del filósofo inglés al proponer que no importa cómo se digan las cosas si sirven para lo mismo. Benveniste, a contracorriente de la concepción utilitaria del lenguaje, argumenta que el fin no justifica los medios, oponiéndose al razonamiento que surgiera de la sentencia maquiavélica.

Austin cae en excesos de interpretación sobre un fenómeno de la lengua y erróneamente plantea un juego de seducción al proponer una hipótesis que él mismo desvanece. Al fin, sucede lo que Wittgenstein sentencia, que los problemas filosóficos surgen por abusos y confusiones en el uso del lenguaje, tal como ocurre cuando se toma la implicación extralingüística como equivalente del cumplimiento lingüístico.

La propuesta de mi trabajo es mostrar que la *performatividad* se funde en una relación ética no ya por la consecución de un fin –al modo aristotélico- sino que, previa a esta consecución, se establece un reconocimiento del *otro*, lo que significa una apertura en la conciencia del sujeto, porque en el performativo se crea la relación *yo-tú* la cual es integralmente ética. La coincidencia entre Benveniste y Austin radica en considerar que el lenguaje habilita modos particulares de la enunciación que constituyen un acto por el hecho mismo de ser enunciados. La discrepancia está en que lo que mueve a Austin es más un interés por el fin del lenguaje y a Benveniste una preocupación por ciertas formas de manifestación del lenguaje que indican la intersubjetividad lingüística.

Regresando a la distinción performativo-constatativo en los enunciados, sabemos por Austin que la obligatoriedad emanada por la realidad constituida en la palabra tiene efectos de determinación sobre la identidad y sobre la experiencia humana tanto o más que las condiciones materiales del mundo. Así los actos propiamente éticos son aquellos que conforman realidades determinadas que “me obligan” necesariamente. Por tales motivos, el enunciado ético se caracteriza por realizarse en cierto tipo de verbos específicos en tiempo presente del indicativo y en primera persona. Lo cual implica que el régimen ético involucra necesariamente la correlación pronominal *yo-tú*. Para explicar esto retomo al ejemplo del verbo “prometer”, debido a que se promete a un *tú*, no se le puede prometer a un *él*. El estudio de los pronombres personales de la lengua pone en claro que en ellos se fundamenta la subjetividad lingüística, pero también donde se explicitan las dinámicas interpersonales, porque en este reconocimiento del *otro* surge la necesidad de comunicación y para la filosofía es a quien se destina el discurso filosófico, como ya lo explicó André Dartigues: “Solamente del otro, cuya cara preside y antecede a todo discurso, podrá venir el único discurso filosófico que sea asimismo, desde el principio una ética.”⁶⁰¹

Si coincidimos con Benveniste en que el discurso es la realización de la lengua, es en esta realización donde la enunciación tiene una gran importancia porque en ella “se pone a funcionar la lengua por un acto individual de utilización”⁶⁰², ya que la enunciación es un “agenciamiento” del sistema lingüístico por parte de un sujeto que “dice”. Con lo cual se reafirma que el *hacer* propio de la enunciación es el *decir*. En el ejemplo sobre la promesa, la fuerza creativa del lenguaje deriva en la correlación del YO de la enunciación con el *yo* del enunciado y del verbo prometer en presente. Por ello, la ética sería antes que una consecución, un acto de conciencia del *otro* al cual *yo* le quiero dirigir la palabra para después hacerle una promesa. Benveniste diría que la relación dialógica *yo-tú* es una relación ética.

Pero Austin no se tomó tan en serio su propuesta porque para él no hay posibilidad alguna de formalizar criterios ya sean lingüísticos o filosóficos para reconocer un *enunciado realizativo*. El tema se vuelca sobre la elisión del enunciado performativo, donde no es necesaria la presencia del *yo* y del verbo que enuncia el acto, ni siquiera es condición

⁶⁰¹ A. Dartigués, *La fenomenología*, p. 178.

⁶⁰² É. Benveniste, “El aparato formal de la enunciación”, *Problemas de lingüística general II*, p. 83.

necesaria la descripción concreta del acto al cual se compromete el sujeto para el reconocimiento del significado específico del mismo, sino que dadas las condiciones esa descripción puede suplirse. De tal manera que “¡cuidado!” puede volverse un enunciado performativo por el hecho de indicar la acción de advertir, y aquí es cuando replica Benveniste que desde el punto de vista lingüístico dicha hipótesis es insostenible, ya que factores como los gestos o el tono de voz no son enunciados y por lo tanto no se les puede atribuir la fuerza de la *performatividad* lingüística, así, las condiciones para que haya realmente *performatividad* en el enunciado son las de explicitación del verbo performativo.

A modo de cierre de este pasaje quiero resaltar que Benveniste nos deja una reflexión sobre los criterios para el estudio lingüístico ya que la consideración de los parámetros extralingüísticos derivan en confusiones al estudiar el lenguaje, como ocurre con Austin al tener en cuenta el “resultado obtenido”:

La delimitación exacta del fenómeno de la lengua importa tanto al análisis filosófico como a la descripción lingüística, pues los problemas del contenido, en los que se interesa más particularmente el filósofo, pero que tampoco desdeña el lingüista, ganan en claridad siendo tratados en marcos formales.⁶⁰³

Con el tratamiento de los problemas del lenguaje en marcos formales, no sólo se gana en claridad y precisión, también se logra una restricción del objeto de estudio para saber cuáles son los caracteres que le pertenecen y las posturas que le son indispensables.⁶⁰⁴ Y con el replanteamiento del objeto de estudio en marcos formales regresamos al tópico que desató el debate de Austin con la filosofía positivista y, por consiguiente, la réplica de Benveniste, a saber: el empleo de las formas de la lengua para la descripción y el empleo de la lengua para su uso cotidiano, lo que dieron en llamar el lenguaje ordinario confrontado con aquel lenguaje técnico de la filosofía y de las otras ciencias, donde nos hallamos en una dicotomía que crea una tensión y un estado afectivo en las investigaciones dando una multiplicidad de caminos para asir al lenguaje en tanto objeto de estudio, deviniendo incompletud su última

⁶⁰³ Benveniste, “La filosofía analítica y el lenguaje”, p. 197.

⁶⁰⁴ El criterio de pertinencia conlleva la aplicación de una reducción la cual ha sido muy criticada en lingüística tal como lo menciona Greimas: “El concepto de pertinencia se halla así en la base de los procedimientos de reducción, que exigen la transferencia de elementos no necesarios de un nivel a otro nivel, inferior, del análisis.” *Semiótica y ciencias sociales*, p. 19.

definición, y por tal razón nunca cesará la inteligencia de encantarse con él, tal como lo confirmó Wittgenstein.

2. *La performatividad en el cuerpo*

Ahora viene un cuestionamiento ¿Acaso existe algo comparable en el cuerpo a los enunciados *performativos* del lenguaje? O más aún ¿si existe *performatividad* en el lenguaje, también en el cuerpo? Siguiendo a Merleau-Ponty, para quien “[p]ercibir es hacer presente cualquier cosa con la ayuda del cuerpo”, Jacques Fontanille afirma que “[e]nunciar es hacer presente cualquier cosa con la ayuda del lenguaje”⁶⁰⁵; al extender el axioma fenomenológico se hace de él un axioma semiótico, y resulta posible la extensión a causa de que “desde un punto de vista semiótico, la percepción es ya un lenguaje, porque es una operación significante.”⁶⁰⁶ En otras palabras, la realidad primera del cuerpo humano “es ser portador de significación.”⁶⁰⁷

El enunciado performativo tiene el carácter de la propioceptividad del cuerpo, a saber, ser mediador del exterior y el interior, sobre todo instaurar la relación con el otro. Así, el enunciado performativo, hallándose en los linderos del lenguaje, crea una relación intencional con el otro, porque siempre se destina a una segunda persona el enunciado, siempre es para otro Yo -un Tú- que se realiza el enunciado como acción. La *performatividad* tanto en el cuerpo como en el lenguaje expresa su propia ejecución implicando en el acto a la segunda persona pero no como una manipulación sino como una composición intersubjetiva. Lo característico de los actos *performativos* es que pueden ser acción por sí mismos al margen de sus efectos o referentes. Así, se tiene que existen actos *performativos* donde los enunciados son una manifestación verbal. Entonces, si hay *performatividad* en la enunciación habrá *performatividad* en la percepción. Se podría suponer que la contemplación es ya una forma de la *performatividad* en el cuerpo.

La acción performativa es el mismo acontecimiento que crea mediante la expresión de la primera persona y la implicación de la segunda pero haciendo que la segunda persona posibilite a la primera, el acto es performativo porque expresa una realidad constituida por

⁶⁰⁵ M. Merleau-Ponty, “El primado de la percepción y sus consecuencias filosóficas”, citado por J. Fontanille en *Semiótica del discurso*, p. 84.

⁶⁰⁶ *Ídem.*

⁶⁰⁷ Ludovico Robberechts, *El pensamiento de Husserl*, p. 55.

él mismo como acto, siendo siempre manifestación. Respecto al cuerpo, la percepción es su propio actuar. Si una expresión performativa es en sí misma un acto, entonces en la percepción como acto performativo surge la *epojé*, entendida como esa interrupción de “nuestra distracción interesada que nos hace perder de vista la intencionalidad subyacente.”⁶⁰⁸ No se mira para constatar la presencia sino para realizarla en el mirar. De este modo se capta la intencionalidad operante, porque hay una “puesta entre paréntesis” de los objetos a los que se dirige el acto intencional de la conciencia, según Robberechts: “Para permitirnos captar a pesar de todo la intencionalidad operante, Husserl nos recomienda *poner entre paréntesis* los objetos a los cuales espontáneamente se dirige”⁶⁰⁹; por lo tanto, la *performatividad* del cuerpo es un acto *sui referencial*. Durante la *performatividad* corporal coinciden el *yo* propioceptivo con el *yo* interoceptivo pero se constituyen en la segunda persona: el *tú*.

Mientras que la enunciación tiene su hacer propio en el *decir*, la percepción tiene varios *haceres* propios como mirar, escuchar, olfatear, degustar o palpar. En la presencia de lo enunciado y lo percibido, surge la correlación entre percepción y enunciación: “Puesto que el primer acto de lenguaje consiste en “hacer presente”, no se puede concebir más que en relación con un *cuerpo* susceptible de sentir esa presencia.”⁶¹⁰ La percepción deviene estética cuando percibir se vuelve un acto por sí mismo, luego, percibir estéticamente consiste en hacer del “acto perceptivo” un fin; Sánchez Vázquez lo explica como “estar todo el tiempo que dura ese acto prendido de lo sensible”.⁶¹¹ A la vez de que se entabla una correspondencia porque “el objeto estético reclama como fin la percepción correspondiente.”⁶¹² Percibir estéticamente el laberinto conlleva no buscar su salida, porque ya el laberinto se hace afuera, en el mundo; sino a encontrar las posibilidades de irse adentrando en los meandros de los corredores. Una mirada sensibilizada por los vericuetos se vuelve deambulante. La relación entre la percepción y la enunciación también se reconoce en el acto poético, porque “[c]ada objeto contemplado, cada gran nombre murmurado, son el punto de partida de un ensueño y de un verso, son un movimiento

⁶⁰⁸ L. Robberechts, *op. cit.*, p. 81.

⁶⁰⁹ *Ídem*.

⁶¹⁰ Merleau-Ponty, “El primado de la percepción...”, p. 84. Citado por Fontanille.

⁶¹¹ Adolfo Sánchez Vázquez, *Invitación a la estética*, p., 134.

⁶¹² *Ibíd.*, p., 115.

lingüístico creador.”⁶¹³ La *performatividad* ya sea como expresión del lenguaje o del cuerpo, “es acontecimiento porque crea el acontecimiento” (Benveniste). En cuanto al acto poético, su performatividad descansa en ser la propia creatividad el objeto de su creación. Siguiendo a Bachelard, podría caracterizar al acto performativo como fuente de la ensoñación.

Cuando se realiza una de estas acciones por sí mismas, acontece el hecho estético que se acompaña de la ética porque implica al otro en tal acción. Así, el arte *performativo* posee un rasgo eminentemente laberíntico: la cohabitación de los contrarios, y en ella descansa toda su tensión. La tensión de los contrarios en un mismo tiempo y espacio se manifiesta como acción. Por acción se entiende “el momento en que el interior se hace exterior, el viraje o el giro por el cual pasamos a los demás y al mundo como el mundo y los demás a nosotros.”⁶¹⁴ El sentido de la acción traza un futuro, y así se hace fecundo, cuando pasa unos valores a los hechos, es decir, lo que se juzga es que aparezca valor en el hecho.⁶¹⁵

3. *Tiempo* y performatividad

El valor del arte consiste en convertirse en hecho por la apertura del tiempo. El artista nos dona el tiempo y el espacio. Lo fecundo está en la traza del futuro que es la apertura al tiempo y al espacio en la existencia. Siguiendo a Valéry, se podría tener dos formas en la vivencia del futuro: “Nociones de retraso. Lo que (ya) es, (aún no) es –he aquí la Sorpresa. Lo que (aún no) es, (ya) es –he aquí la espera”.⁶¹⁶ Estas dos formas de la protensión se articulan con las dos formas de la experiencia estética, así supongo que el aura se relaciona con la espera mientras que la huella con la sorpresa. Aquí tenemos otra aportación de la poética del laberinto, en el deambular se crean trayectos insospechados los cuales configuran la vivencia del arte contemporáneo como sorpresa. Mientras que los laberintos univariario y plurivariario daban la experiencia de la expectativa como forma temporal por la inminencia del minotauro en el primero o la búsqueda del buen camino en el segundo, el laberinto-rizoma otorga la sorpresa de los encuentros casuales producidos por las trayectorias insospechadas.

⁶¹³ Bachelard, *El aire y los sueños*, p. 14.

⁶¹⁴ M. Merleau-Ponty, “El lenguaje indirecto...”, p. 85.

⁶¹⁵ *Ibid.*, p. 85 y 86.

⁶¹⁶ P. Valéry, *Cahiers*, tomo I, p. 1290. Citado por Zilbergberg en “Observaciones a propósito de la profundidad del tiempo”, en *Morphé 11/12. La cuestión del tiempo*, p. 184.

En la *performance* se crean trayectos del presente hacia el futuro teniendo como base un pasado breve, dinámico cuya tensión apunta hacia configuraciones venideras pero desconocidas. El presente se vive no para reconstruir el pasado sino como recepción del futuro, entonces el pasado ya no profetiza el futuro sino que le abre paso. Que una acción pueda hacerse presente me atañe a mí como existente en un mundo complejo. La acción resulta ejemplar en principio porque muestra al modo de ser en su dimensión con lo real, cuando puede integrar el pasado y el cuerpo vuelve a mostrar la actualidad de la experiencia, liberando el tránsito hacia el porvenir, entonces “si yo *soy* mi cuerpo y mi pasado, éstos no son elementos ajenos y hostiles a mi libertad, sino el mismo contenido de ésta, cuando ella los integra a su ímpetu hacia el porvenir.”⁶¹⁷ Esa realidad se siente, no es mental.

4. *Horizontes de la performatividad*

El horizonte de la *performatividad* es la relación con el otro porque lo primigenio está en el vínculo con los demás. Walter Benjamin, al final de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, observa que “la estetización de la vida política” es un gesto del Estado fascista al que le responde el comunismo con la “politización del arte”. Mientras que Benjamin explica con el ejemplo de la guerra en qué consiste la estetización de la vida política, no alcanza a explicitarnos cómo se lleva a cabo esta “politización del arte.” El filósofo alemán supone que “las mismas fuerzas que en el campo de la política llevan al fascismo”, en el campo del arte llegan a “tener una función curativa”⁶¹⁸, esto se debe a que el arte no se limita a darse como un ámbito especial donde tratar “los conflictos de la existencia individual” porque “cumple la misma función de una manera incluso más intensa en la escala social.” De lo que se puede inferir que *la politización del arte consiste en tratar los conflictos de la existencia social mediante las obras*. Justamente esta politización distingue el trabajo del artista chino Ai Weiwei.⁶¹⁹ Aunque su trayectoria amerita reflexiones detenidas y estudios más comprometidos, sólo abordaré una de sus exposiciones, ésta es *Semillas de girasol* (2010-2011) enmarcada por la galería del Tate

⁶¹⁷ L. Robberechts, *op. cit.*, p. 77.

⁶¹⁸ W. Benjamin, *La obra...* p. 126.

⁶¹⁹ Interesantemente se puede remarcar que un gobierno comunista como el chino recurra a prácticas fascistas como la estetización de la vida política. Recuérdese el hostigamiento al Tibet o los juegos olímpicos de Beijín en 2008.

Modern de Londres, destinada al proyecto *The Unilever Series*. En ella me propongo mostrar que el horizonte de la *performatividad* se encuentra en el otro, el vínculo acontece como línea de fuga y se figurativiza en el espacio de la exposición captado por la mirada como un horizonte⁶²⁰, propiciando a la vez una multiplicidad de conexiones en su interpretación pero anclando la vivencia de la obra al deambular del cuerpo en el espacio.

El cuerpo del visitante que deambula sobre las casi cien millones de esculturas de porcelana con la figura y proporciones de semillas de girasol, encuentra posibilidades perceptibles que abarcan el tacto en general pero también la visión, la audición y el olfato. Pintadas con tinta china, las figuritas de porcelana despiden un aroma mezcla de la tinta y la cerámica, aunados a ese olor surgen los mormullos provocados por los pasos en su desplazamiento y se allega la visión de un horizonte en la planicie del cúmulo de semillas de porcelana una vez que, invitado por la textura, el visitante se recuesta sobre ellas. La instalación de Ai Weiwei encuentra en la intervención del visitante su realización plena, mientras sólo es un cúmulo de pequeñas figuras de cerámica; en cambio, con el deambular la instalación se vuelve la posibilidad de percepciones la cuales incentivan los encuentros entre las posibilidades de movimiento del cuerpo en el deambular.

La intervención por su sencillez abre un encuentro entre el sujeto y ese otro yo primero que es su propio cuerpo. Vivencialmente, la ambigüedad del cuerpo hace posible la libertad de movimiento sin término fijo en el espacio, desplazamientos quizá simples pero genuinamente sencillos y espontáneos que encuentran formas donde el cuerpo tenga tanto percepciones como dinámicas novedosas. En *Semillas de girasol* se le da a la vivencia del cuerpo propio un “mayor ser”, en el sentido bachelardiano de la expresión.

A su vez, la instalación del artista chino le muestra al espectador el carácter constitutivo de su cuerpo porque sin él no se podría dar sentido al mundo. La posición del cuerpo determina la aparición de cierta serie de aspectos del objeto, así que mirar la instalación desde dentro le permite apreciar del ruido de sus pasos y acostarse sobre las semillas le da la visión del horizonte como figura de su cuerpo, umbral entre lo mundano y lo subjetivo. La captación del mundo siempre asume una perspectiva (Husserl). Pero el espacio no es objetivo ni subjetivo sino vivencial porque se espacializa en el movimiento corporal.

⁶²⁰ Ilustración 15. Imagen importada de: <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/unilever-series-ai-weiwei-sunflower-seeds>.

Entonces, si el sujeto deambula, esto le dará al espacio de la instalación la forma de un laberinto. Pero no se siente encerrado sino libre porque al moverse, el cuerpo propio aparece como campo de la libertad y de la voluntad. Porque Yo *soy* mi cuerpo y poseo miembros corporales y dominio sobre ellos, yo *puedo* crear el espacio y yo *quiero* deambular. Moverse es el *poder ser* del cuerpo propio, de cuyo primer horizonte se desprende un segundo horizonte donde participa ese otro que como yo tiene su propio cuerpo, un *tú* que como yo también sus percepciones pero que nunca se reduce su percepción a la mía ni la mía a la de él. Así, por mor del cuerpo, cada uno permanece diferenciado de los demás ya que nadie percibe el mundo como yo lo percibo, esta diferencia le da sentido a toda la existencia humana. *Semillas de girasol* muestra al cuerpo como *esquema interior* (Merleau-Ponty), en principio, porque el esquema siempre media al pasar de un campo a otro, al pasar de una esfera de lo real a otra, entonces el cuerpo se da como pasaje; luego, el esquema siempre es único para quien lo experimenta. Al sentir, tocar y palpar las semillas, se establecen diferencias de sentido, resulta interior porque, aunque se trate de un afuera, tiene un núcleo en la sensibilidad. El cuerpo hace posible hallar sentido a lo que está apareciendo, es un *esquema interior* porque articula la realidad. Se trata de algo singular por ser experiencia.

En este punto, la instalación de Ai Weiwei adquiere un aspecto simbólico sesgado por dos conflictos de la existencia social, estos son la convivencia con el otro y el lugar de cada individuo en la sociedad. El laberinto raíz se mueve por la cohabitación de los contrarios en una clara oposición mientras que el laberinto-rizoma se mueve por la convivencia de lo diverso en franca diferencia. Como en un laberinto-rizoma, en la instalación al diferir los caminos se encuentra la afirmación de *mí* en el *otro*. Como la vivencia absoluta del cuerpo propio en sí mismo es francamente imposible porque el cuerpo se estorba en su propia percepción, esta imperfección hace de apertura, de condición de posibilidad a *mí* relación con el otro, con quien tengo una vivencia plena de mi cuerpo; así, el *tú* no niega al *yo* sino que lo afirma. El cuerpo es espontaneidad, aparecer de algo ahí, y no se tiene consciencia de esa espontaneidad sino por los otros, gracias a la existencia que comparto con los demás. Como espontaneidad el cuerpo es la forma en la que estamos en el presente, es decir, cómo siento yo una situación, cuando se está viviendo hay una indefinición última, no es ni objetiva ni subjetiva, mi cuerpo como manifestación de lo real me abre a más experiencias.

En el segundo conflicto, las semillas de porcelana simbolizan los cuerpos en la multitud, aparentemente indiferentes, sustituibles y dispuestos caóticamente, el sentido viene dado por la relación de una semilla con otra. Si el cuerpo dota de sentido al sujeto, los cuerpos cobran sentido al encontrarse, por eso “el mundo cambia / si dos se miran y se reconocen”⁶²¹. Si el valor surge por la relación entre los elementos de un sistema, en el social la relación entre los individuos los hace valiosos, como la noción del *civis* latino, la relación entre conciudadanos los hacía habitantes de una urbe y no la ciudad misma.

Las diferencias, entonces, entre cada semilla no se dan materialmente sino en la imaginación porque “[s]ólo la imaginación puede ver los matices; los capta *al paso* de un color a otro.”⁶²² En el movimiento del cuerpo, la imaginación guía a la percepción en la captación de los cambios. La experiencia siempre está orientada, por ello hay posibilidades imaginarias. La instalación hace ver el cuerpo propio como un eslabón semiótico al mostrarnos su capacidad de conectar en él las diversas prácticas perceptivas e imaginativas.

5. *Continuidad de la imagen*

En *Índice de pulsaciones*⁶²³, instalación de Rafael Lozano-Hemmer, el momento del tránsito del receptor le da un aspecto a la obra, en el sentido de que la rostrifica y la hace existir con forma de laberinto de paredes móviles cuyo sentido emerge con la presencia del otro y se articula en el deambular. El registro que el escáner lleva a cabo hace posible el desplazamiento de la memoria de largo plazo a la de corta duración, con lo cual se cambia la “memoria prodigiosa” por “la presencia de la maravilla” (Valéry).

La continuidad que se da con la obra de arte es el contacto inmediato y constante con el receptor; aunque la obra de arte digital proceda de la discontinuidad del código binario, genera por esto mismo una continuidad en su recepción. Esto es una cohabitación de contrarios de carácter laberíntico porque se genera la continuidad de la vivencia en las formas discontinuas de la composición artística. Una técnica de la discontinuidad se abre para la continuidad de la experiencia estética. A su vez, los aparatos de vigilancia al registrar la realidad participan en la construcción de la irrealidad. Se funda una

⁶²¹ Octavio Paz, “Piedra de sol”, *Libertad bajo palabra*, ps. 255 y 257.

⁶²² Bachelard, *El aire y los sueños*, p. 13.

⁶²³ Ilustraciones 16, 17 y 18, extraídas de:

http://www.lozano-hemmer.com/showimage.php?img=sydney_2011&proj=Pulse%20Index&id=4

contradicción porque al registrar la realidad crean la irrealidad de lo registrado al volverlo imagen.

El régimen de la huella (Benjamin) es hacerse con ella. He aquí el carácter performativo del arte contemporánea que *índice de pulsaciones* manifiesta y gracias a la forma de huella, el espectador puede hacerse con la obra y la obra en él. La reciprocidad corresponde al laberinto-rizoma en cuanto este se expresa en el deambular del *flâneur*; y, a la vez, se realiza como tal en el recorrido laberíntico. El deambular recrea imaginariamente el espacio haciendo de este un lugar nacido de la posibilidad de movimientos que dejan en su desplazamiento el encuentro con imágenes en composiciones inusuales, inesperadas e insospechadas.

Así mismo, instalación de Lozano-Hemmer crea un eslabón semiótico al conectar las prácticas del registro vigilante con la conformación de la obra en el espectador. La producción de la imagen de una huella digital llega a ser la obra de arte y no la huella escaneada como tal. En el valor de exhibición, la obra de Lozano-Hemmer renuncia a la perennidad; dado su carácter dinámico, la instalación adquiere formas cambiantes, fugaces pero repetibles. Por el valor de exhibición, la obra se hunde en el espectador. Recordando a Mier, en el valor de exhibición la imagen emana del mundo dejando de ser representación, como ocurría en el valor de culto.

Mediante el tacto, el espectador se continúa como imagen de su huella digital en la instalación, la obra toma algo de él para existir y cobrar un rostro. La instalación, en dimensión laberíntica, envuelve al espectador plegándose mutuamente y gracias a la percepción táctil no cesan de comunicarse mutua y recíprocamente.

6. *Sentir la mirada*

La problemática central de la reflexión sobre la intersubjetividad es la de la presencia de *mí* en los demás y viceversa, en la palabra “[c]uando yo hablo o cuando comprendo, experimento la presencia de los demás en mí o de mí en los demás, que es la dificultad de la teoría de la intersubjetividad”⁶²⁴. En la intersubjetividad se entiende que *yo* y *otro* siempre acontecemos como un *nosotros*⁶²⁵. La subjetividad siempre es intencional y por eso

⁶²⁴ M. Merleau Ponty, “Sobre la fenomenología del lenguaje”, *Signos*, p. 15.

⁶²⁵ Aún en los casos de separación se trata de un nosotros dividido. Sin embargo la distancia forma parte de la relación porque *yo* estoy *aquí*, el *otro* *allá*.

intersubjetiva, ya que “[e]l yo no es una interioridad subsistente: es llevado entero por y hacia el exterior, es *intencionalidad*.”⁶²⁶ En la intersubjetividad se manifiestan cuatro rasgos distintivos del laberinto-rizoma, a saber, la multiplicidad, la ruptura asignificante (me abro al mundo sin que el mundo deje de ser una red de conexiones interdependientes), acentramiento (porque se acaba con el centro único de EGO ya que cada sujeto es centro y a la vez periferia) y la conexión (siempre se está en el vínculo creando nuevos eslabones semióticos). En este sentido el *performance* no refiere una realidad de sujetos sino que la constituye entre sujetos, en este *hacer* la realidad descansa su carácter *performativo*.

En la *performance* de Marina Abramović *La artista está presente*⁶²⁷, se manifiesta la continuidad -mediante dos sujetos- entre el arte y la vida cotidiana, entre la exhibición de la concentración física y mental; se muestra la transformación de los espectadores en actores como la vivencia antes que el juicio: creación de un acontecimiento que involucra a los espectadores y, sobre todo, la vivencia de lo próximo en lo lejano, es decir, de lo familiar en lo extraño. La oposición entre ver y tocar establecida en el valor de culto se trastoca por la interacción de los sentidos lograda en el valor de exhibición. En la *performance* citada, los dos espectadores se tocan con la mirada. Durante la *performance*, el cuerpo se desprende de la personificación y este proceso sólo es posible dentro de la misma *performance*.

Retomando a Benjamin, la percepción visual se tactualiza de tres formas: la primera, en cuanto se pasa de un “atender tenso” a “un notar de pasada”; la segunda, cuando la imagen se proyecta –como chocando- sobre el espectador; la tercera, al sentir la continuidad del otro a través de la mirada. Así, en *La artista está presente* se vive la tactualidad de la mirada mediante la sensación de la continuidad del otro. Se da la vivencia táctil como dentro de un laberinto. Si inmerso en el laberinto la percepción se vuelve táctil no se debe a que lo toque simplemente sino al involucramiento del cuerpo propio en su posibilidad de crear eslabones semióticos entre actos perceptivos, sobre todo entre mirar y tocar, ya que mediante la mirada la intersubjetividad se logra como continuidad sensible. La mirada se tactualiza en este caso porque *la sensación de continuidad del otro a través de la mirada despierta la experiencia táctil de la performance*.

⁶²⁶ L. Robberechts, *op. cit.*, p. 26.

⁶²⁷ Ilustración 19, extraída de:

http://www.tresspassmag.com/wp-content/uploads/2012/08/tumblr_m7u6v2MWNelr064gzo1_1280.jpg

Lo que distingue a un acto performativo, siguiendo la definición de Benveniste, es la acción y efecto de asumir la primera persona del singular en compromiso con el otro, la propiedad de ser un acto único y original en la experiencia aunque su fórmula se repita, en palabras de Benveniste, “toda repetición es un nuevo acto”, no ordenar ni dar cuenta sino realizar su acción y, sobre todo, ser acontecimiento por crear el acontecimiento.

En la performance de Abramović, el acto de mirar se vuelve el acontecimiento mismo creando un vínculo de responsabilidad consistente en sostener la mirada. Aunque se reproduce incesantemente la fórmula de la performance, a saber, mirarse fijamente con una persona por un lapso indefinido, el acto de mirar siempre será novedoso a la vivencia porque hay una novedad en la mirada, a saber, el tacto. Se trata de una mirada que toca en forma emotiva, porque la mirada se siente como se siente una emoción y por tal motivo hace que la mirada se continúe en lo mirado. El acontecimiento que se crea es la obra misma la cual no existe previamente al espectador, éste participa en aquella tanto como su autor con lo que se desdibujan las instancias de la producción y la recepción, así, ambos – espectador y autor- son destinatario y destinatario a la vez. La forma en se tactiliza la mirada durante *La artista está presente* se da al sentir la continuidad del otro mediante la mirada. El *yo* y el *tú* aparecen cada uno en la mirada del otro y por este acontecimiento la percepción adquiere un mayor ser no al constatar la presencia sino al percibirla como mirada, esta es, como forma de la percepción.

El performance aparece de un modo extraño porque exhibe el acto de mirar como si fuera un objeto de contemplación. Colocada en uno de los extremos de la mesa, Marina Abramović espera cabizbaja a que una persona del público se siente frente a ella para levantar el rostro y mirarse continuamente sin hacer más gesticulación que un parpadeo o una leve sonrisa, más que nada mirarse para crear la mirada como continuación en el otro, llegando al sentimiento ya sea de placer o dolor, mediante la imaginación porque perceptualmente las miradas nunca tocan lo que miran, tampoco puede tocarse una mirada pero la imaginación guía el proceso de la percepción hasta crear la emotividad en las miradas recíprocas. De tal modo, la mirada del otro hace la emotividad del mirarse llevando la vivencia de algo sumamente familiar y propio que es la vivencia de la afectividad.

Además existe un segundo tránsito de lo extraño a lo familiar durante *La artista está presente* que consiste en mirar en un rostro ajeno, por muy extraño que sea, lo humano. Así,

la cara de la artista se vuelve la *huella* humana de su propia especie, mostrándonos que en el rostro de cualquier otro se encuentra el rostro de todos y que en todo rostro se traza el laberinto del tiempo como el de aquel hombre del que hablaba Borges, dicho hombre “*se propone la tarea de dibujar el mundo. A lo largo de los años puebla un espacio con imágenes de provincias, de reinos, de montañas, de bahías, de naves, de islas, de peces, de habitaciones, de instrumentos, de astros, de caballos y de personas. Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara.*”⁶²⁸

⁶²⁸ Jorge Luis Borges, “Epílogo”, *El hacedor. Obras completas, volumen III*, p. 272.

Conclusiones

*La imaginación, más que la razón,
es la fuerza de unidad del alma humana.*

Gaston Bachelard⁶²⁹

La imaginación tiene forma laberíntica porque hace de lo imaginario la línea de fuga que rompe con los estratos racionalistas de la conciencia realizante y se conecta con formas de la sensibilidad como la percepción, la sensación y la emoción. A través de lo múltiple, la imaginación le da coherencia al alma humana pero también por esta multiplicidad la libera del asco nauseoso de la realidad cosificada. La imaginación se le da como el propio movimiento del alma, de la consciencia donde las imágenes se transforman continuamente, se desterritorializan pero tal dinamismo surge en la cohabitación de los contrarios; la imaginación poética se tensa por la dialéctica entre la voluntad de ser y la voluntad de soñar, entre amar las cosas por su utilidad o en sí mismas, esto es el movimiento de *animus* y *anima*, respectivamente.

La poética del laberinto ha mostrado al paciente lector la resistencia del arte contemporáneo a las prescriptivas no ya como un capricho sino como una actitud propia y constante de su acción. A su vez le ha enseñado que el laberinto se da en la vivencia cuando se lo recorre y que la forma estética de vivir el laberinto se encuentra en el deambular. Por un lado, el laberinto –como el arte- deja de ser un espacio construido intelectualmente, irreductible a la conceptualización que de él se tenga; por otro, el deambular –como la experiencia estética- implica la espontaneidad del cuerpo la cual genera las trayectorias insospechadas y un régimen de lo temporal basado en la sorpresa: “lo que ya es aún no es” (Valéry). El laberinto se vuelve captación sorpresiva gracias a la línea de fuga que se abre desde dentro y hace que del exterior una mirada sea captada, interiorizada. Siempre por el cuerpo nos abrimos al mundo y por la experiencia nos guiamos, por esto lo que se vaya viviendo orienta el tránsito por la existencia. Su punto de partida, la contradicción; la apertura siempre es tal en lo cerrado. En un mundo donde todo se halla abierto no puede existir línea de fuga ya que ésta siempre emerge desde el enclaustramiento. El carácter

⁶²⁹ G. Bachelard, *El aire y los sueños*, p. 190.

hermético del laberinto raíz hace que se repita el mismo camino, mientras que el carácter abierto propicia caminos diferentes e insospechados porque nunca se podrá determinar hacia dónde y cómo se harán tales aperturas.

En cuanto al recorrido por la urbe, lo que se ve es una ciudad pero lo que se siente en el deambular es un laberinto. El laberinto imaginario es un fenómeno porque se delata a sí mismo y su “realidad es precisamente la apariencia”⁶³⁰. El laberinto aparece en el deambular por la ciudad. El deambular desinteresado (*flâneur*) es el modo de aparición del laberinto imaginario. En el laberinto imaginario el *flâneur* crea al laberinto sobre la ciudad que funge como soporte. El *flâneur* no es un caminante distraído porque en su deambular estetiza lo mirado. Entonces, la mirada del *flâneur* hace del objeto usual un objeto sensible. Aún como imagen, el laberinto envuelve la mirada al invitarla a la búsqueda de la orientación de los pasillos. Por eso en la danza está la reterritorialización del laberinto, en la metáfora la del lenguaje y en el deambular la de la ciudad.

Recurrir a la esencia de lo laberíntico a fin de distinguir entre la multiplicidad de manifestaciones laberínticas y todo el universo significativo del laberinto, ha sido uno de los propósitos de toda esta poética. *Lo esencial del laberinto es el deambular* pero este resulta ambiguo porque ofrece la posibilidad de sentido como liberación o la pérdida del mismo como encierro. El deambular se da como *epogé* en tanto nos regresa al camino mismo, a sus posibilidades de recorrido y no a su meta, sacándonos de la ruta preestablecida al poner entre paréntesis el fin de la senda, dándonos un mayor ser del recorrido. El deambular suspende las distracciones conceptuales que impiden aprehender al laberinto como camino múltiple.

El laberinto se supera en la libertad. Participar de la realidad es el carácter existencial de la vivencia pero transformarla mediante la participación es la realización de la libertad. La situación como “facticidad del para sí” (Sartre), como un hecho en el que aparece el sujeto, se transforma cuando éste ejerce su libertad. El laberinto-rizoma es una superación de la moral porque se emancipa del buen y del mal camino. El laberinto ya sea rizoma o raíz, siempre adquiere sentido por la presencia del sujeto que lo recorre, entonces el sujeto en el laberinto realiza el recorrido. El recorrido es el sentido del laberinto y, por lo tanto, necesita de un sujeto que recorra, que deambule.

⁶³⁰ J-P. Sartre, *Esquisse d'une théorie des émotions*, p. 22.

Debido a que el lenguaje articula la existencia, ésta no hace del ser uno mismo sino que lo hace a partir de la participación con el otro, le da su condición de *intersubjetividad*, es decir, como integradora de la subjetividad, ya que siempre lo primero es la relación con los demás. No hay texto original, no hay sentido objetivo único, hay un sentido que es la existencia pero no es reductible a una cosa particular. La existencia se da en el momento en el que nos relacionamos con el otro y en el mundo. La existencia se vive como el estar fuera de la identidad del ser y como un descentramiento, porque se está fuera de sí estando en el tiempo y en el espacio. Todas las cosas están fuera de sí en relación con otras cosas debido a que las relaciones se establecen temporal y espacialmente. Entonces, la existencia es el hecho de estar en el mundo en relación con los otros.

En el arte contemporáneo el espectador participa en la creación de la obra no como contemplador pasivo sino como realizador de la obra misma la cual consiste en su vivencia. El espectador interviene en el acontecimiento transformándolo en obra. Se requiere de la acción del espectador para que la obra se vaya realizando. En el momento en el que el espectador deja de actuar, la obra desaparece porque ésta se encuentra en la interacción con el mismo. Mientras que en el arte anterior algo quedaba materialmente, es decir, quedaba la obra resguardada en un libro, una partitura, una pintura, un guión, una foto, una película, en el arte actual la obra no se resguarda en ningún soporte ni a su vez se hace posibilidad del objeto estético sino que la obra y el objeto estético se dan una vez y para siempre en el instante de su realización, desapareciendo con el acto mismo que le dio existencia como ocurre en la danza sin coreografía previa. El soporte, el cuerpo humano, se vuelve la obra y el objeto estético a la vez, pero no sólo esto sino que a la par el espectador co-participa en el acto creativo siendo a su vez un autor. La *performatividad* de la obra de arte contemporánea descansa en el espectador quien hace del objeto un acontecimiento dándole sentido gracias a que el objeto no existe hasta surgir de la acción del espectador. La obra capta al espectador para que el espectador se vuelva parte de la obra y de este modo la obra se integra en el espectador, siendo el movimiento de este la obra misma. Por eso el lenguaje poético (Valery) guía al espectador por el arte contemporáneo.

La autorreferencialidad de los actos performativos se conforma de igual modo que la autonomía del laberinto. La *performatividad* y la expresividad no son conceptos excluyentes. La poética del laberinto muestra que la obra de arte se hace acontecimiento

donde el espectador se vuelve un participante activo y constitutivo del acontecer artístico. El arte se ha vuelto acontecimiento, sobre todo el acontecer de la experiencia estética. Si el arte como acontecimiento privilegia la experiencia estética eso desplaza al arte sólo como obra. Mediante el deambular, la ciudad se irrealiza como laberinto. En la performance, la percepción se irrealiza como sensación.

También considerar el deambular como experiencia estética muestra que ésta aunque sea desinteresada no se reduce a la pérdida de sentido ni tampoco a la falta de significación, justamente, en su desinterés la experiencia tiene un sentido particular y significa a su modo con gama de valores. La vivencia es significación en tanto reúne inteligibilidad y sensibilidad.

Si se dice que hay significación es porque hay implicación. Si el fenómeno significa se debe a que implica algo más. Si la experiencia estética significa es porque implica el desinterés en la vivencia del mundo y si el mundo se torna desinteresado es porque se lo irrealiza. Al volver imaginario el mundo, este pierde su estructura de interdependencias, se va fragmentando y en sus intersticios surge la posibilidad de un vivir alternativo a la experiencia de lo real. La experiencia estética implica el desinterés del mundo mediante la irrealización del mismo. *En el encuentro con el otro o con lo otro nace la experiencia estética.* Pero no se trata de una formulación mental sino de un acontecer sensible. En conclusión, *la experiencia estética es la vivencia desinteresada y sensible del otro en el mundo y del mundo como siendo más mundo, aprehendiendo sus otras posibilidades.* En la experiencia estética la percepción encausa el sentimiento, porque el sentir que se desborda en su continuidad tiene en la percepción articulación y delimitación sin perder la continuidad afectiva, siendo el deambular la forma estética del recorrido laberíntico. La obra se ha vuelto un laberinto de paredes móviles que sólo tiene sentido en los pasos de quien lo recorre y si se ha dicho que acontece un dinamismo en la vivencia del arte se debe a que éste es también “el cambiante río de Heráclito”.

Referencias bibliográficas:

- AUSTIN, J.L., *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona: Paidós, 1996.
- BACHELARD, Gaston, *El aire y los sueños*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- _____, *La poética del espacio*. México: F.C.E., 2006.
- _____, *La Terre et les rêveries du repos*. Paris: Ed. José Corti, 2010.
- _____, *Le droit de rêver*. París: Presses Universitaires de France, 2010.
- _____, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*. Paris: Jose Corti, 1956.
- _____, *Poética de la ensoñación*. México: F.C.E., 1997.
- BARTHES, Roland, *El placer del texto. Lección inaugural*. México: Siglo XXI, 2004.
- _____, "Semiología y urbanismo", *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós, 1993.
- BARTRA, Roger, "El duelo de los ángeles: Benjamin y el tedio", *El duelo de los ángeles. Locura sublime, tedio y melancolía en el pensamiento moderno*. Bogotá: F.C.E.-Pretextos, 2005, pp. 119-167.
- BATAILLE, Georges, *El erotismo*. Barcelona: TusQuets, 2005.
- BAUDELAIRE. *El pintor de la vida moderna*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Librería Yerba, Cajamurcia, 1995.
- _____, *Les fleurs du mal*. Seconde edition de 1861. Francia: Collections Litteratura.com, s/a.
- BENJAMIN, Walter, *Iluminaciones II. Baudelaire. Un poeta en el esplendor del capitalismo*. Madrid: Taurus, 1972.
- _____, *Infancia en Berlín hacia el mil novecientos*. Madrid: Abada, 2011.
- _____, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (trad. de Andrés E. Weikert). Ed. Itaca, México 2003.
- _____, *Libro de los pasajes*, ed. de Rolf Tiedemann. Madrid: Akal, 2005.
- _____, "Pequeña historia de la fotografía", *Conceptos de filosofía de la historia*. Buenos Aires: Terramar, 2007, pp. 183-200.
- _____, "Zentralpark", *Cuadros de un pensamiento*, ed. Adriana Mancini, trad. Susana Mayer. Buenos Aires: Imago Mundi, 1992.
- BENVENISTE, Émile, "Dos modelos lingüísticos de la ciudad", *Problemas de lingüística general II*. México: Siglo XXI, 2008, pp. 274-282.
- _____, "La filosofía analítica y el lenguaje", *Problemas de lingüística general I*. México: Siglo XXI, 2004, pp. 188-197.
- BOLCHERT, Till-Horger, *Jan van Eyck: Renaissance realist*. Colonia: Taschen, 2007.
- BORGES, Jorge Luis, *Antiguas literaturas germánicas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1975.
- _____, "Las 'kenningar'", *Historia de la eternidad. Obras completas, volumen I*. Buenos Aires: emecé, 2007.
- _____, "La poesía", *Siete noches. Obras completas, volumen III*. Buenos Aires: emecé, 2007.
- _____, "Prosa y poesía de Almafuerter", *Prólogos. Obras completas, volumen IV*. Buenos Aires: emecé, 2007.
- CABALLERO, Tomás, "Arte y crítica contemporáneos" en *Disturbis*. Barcelona, Master de Estética y Teoría del arte contemporáneo-Universidad Autónoma de Barcelona, Fundación Joan Miró de Barcelona, Núm. 1, 2007, primavera.

- CALABRESE, Omar, *La era neobarroca*. España: Cátedra.- signo e imagen, 1999.
- CIRLOT, Juan E., *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela, 1997
- COURTES, J., Greimas, A. J. *Semiótica. Diccionario razonado del lenguaje*. 2 tomos. Madrid: Gredos, 1991.
- DALLAL, Alberto, *La danza contra la muerte*. México: UNAM, 1993.
- DARTIGUES, André, *La fenomenología*. Barcelona: Herder, 1981.
- DAVY, Marie-Madeleine, *Simone Weil*. Barcelona: Fontanella, 1966.
- DE LA VEGA, Garcilaso, *Poesías completas*. México: Porrúa, 1999.
- DELEUZE, Gilles, *El pliegue. Leibniz y el barroco*. Barcelona: Paidós, 1998.
- _____, *Nietzsche y la filosofía*. Barcelona: Anagrama, 2008.
- DELEUZE, G., Guattari, F., *Mil mesetas*. Barcelona: Pre-Textos, 2008.
- DERRIDA, Jacques, *De la gramatología*. México: Siglo XXI, 1986.
- DEWES, Ada, “De laberintos y lenguajes”, en *Acta poética 13. Semióticas no-verbales*. México: UNAM, 1992, pp. 15-23.
- DÍAZ Rengifo Juan, *Arte poética española*. Barcelona: imprenta de María Martí Viuda 1726.
- DORRA, Raúl, “Entre el sentir y el percibir” en *Semiótica, estesis, estética*, Eric Ladowski (ed.). São Paulo-Puebla: educ-BUAP, pp. 253-267.
- _____, *Los extremos del lenguaje en la poesía tradicional española*. México: UNAM, 1997.
- DUFRENNE, Mikel, *Fenomenología de la experiencia estética. Volumen I, el objeto estético*. Valencia: Fernando Torres Editor, 1982.
- ECHVERRÍA, Bolívar, “Introducción: Arte y utopía”, en Benjamin, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*.
- ECO, Umberto, “Apostillas”, *El nombre de la rosa*. México: debolsillo, 2010.
- _____, “Prólogo” en Santarcangeli.
- ERNST, Bruno, *El espejo mágico de Maurits Cornelis Escher*. Colonia: Taschen, 2007.
- ESCHER, M.C, *La magia de M. C. Escher*. Editado por J. L. Locher. Alemania: Taschen, 2000.
- FARIELLO, Francesco, *La arquitectura de los jardines: de la antigüedad al siglo XX*; tr. y edición, Jorge Sainz; prólogo y epílogo, Miguel Ángel Aníbarro. Barcelona: Reverté, 2004.
- FILINICH, María Isabel, *La enunciación*. Buenos Aires: EUDEBA, 2004.
- FONTANILLE, Jacques, “El retorno al punto de vista” en *Morphé no. 9/10*. Puebla: BUAP, julio 1993-junio 1994, pp. 37-52.
- _____, *Semiótica del discurso*. Perú: F.C.E., 2001.
- FOUCAULT, Michel, *Les mots et les choses, une archéologie des sciences humaines*. Paris: Gallimard, 1966.
- _____, *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.
- FORRADELLAS, J., Marchese A., *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel, 2000.
- GARCÍA Lorca, Federico, “La imagen poética de Góngora”, *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1971.
- GONZÁLEZ, Adriana, *Borges y Escher. Un doble recorrido por el laberinto*. México: Aldus, 1998.

- GONZÁLEZ, César, “Espacio plástico y significación”, en *Tópicos del seminario*, 24, *La significación del espacio*. Puebla: BUAP, 2010, pp. 71-100.
- _____, *Imagen y sentido: elementos para una semiótica de los mensajes visuales*. México: UNAM, 1986.
- _____, *Naderías entretejidas*. Puebla: BUAP, Plaza y Valdés, Universidad Iberoamericana, 2001.
- GREIMAS, Aljirdas-Julien, *Semiótica y ciencias sociales*. Madrid: Fragua, 1980.
- HAUSER, Arnold, *Literatura y Manierismo*. Madrid: Guadarrama, 1969.
- HOFSTADTER, Douglas, *Gödel, Escher, Bach. Un eterno y grácil bucle*. Barcelona: TusQuets, 2003.
- HOMERO, *La Ilíada*, tr. Luis Segalá y Estalella. Madrid: Espasa-Calpe, 1971.
- HUSSERL, Edmund, *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica. Libro segundo: investigaciones fenomenológicas sobre la constitución*. México: F.C.E.-UNAM, 2005.
- KANDINSKY, Wassily, *Línea y punto sobre el plano*. México: Colofón, 2007.
- KERÉNYI, Karl, *En el laberinto*, ed. de Corrado Bologna, trs. Brigitte Kiemann y María Condor. Madrid: Siruela, 2006.
- KUNDERA, Milán, *La insoportable levedad del ser*. México: TusQuets. Edición digital: www.elortiba.org.
- LAPESA, Rafael, *Introducción a los estudios literarios*. México: rei, 1993.
- LAPOUJADE, María Noel, *Filosofía de la imaginación*. México: Siglo XXI, 1988.
- LE BOUHELLEC, Laurence, “El pliegue. Lo barroco. Visibilidad y enunciabilidad transhistórica desde Deleuze”, en *Barroco y cultura novohispana*. Marcelina Arce, et. alt, (coords.). Puebla: BUAP, 2010, pp. 489-498.
- MANOVICH, Lev, *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital*. Barcelona: Paidós, 2005.
- MARTÍNEZ, Juan Nazario, *El fin y el retorno*. Puebla: BUAP, 2001.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, “El lenguaje indirecto y las voces del silencio”, *Signos*. Barcelona: Seix-Barral, 1964.
- _____, *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard, 1945.
- MIER, Raymundo, “Figuraciones inaprehensibles. Benjamin y Freud, las catástrofes de la mirada”, en Diego Lizarazo Arias (coord.), *Semántica de las imágenes. Figuraciones, fantasía e iconicidad*. México: Siglo XXI, 2007, pp. 47-75.
- _____, *Inflexiones de la experiencia estética, XII Curso de Semiótica. Relatoría no. 6*, Blanca Alberta Rodríguez, relatora. Puebla: BUAP, 2010.
- _____, MIER, Raymundo, “Devenir música: la sonoridad y el acto musical, los diagramas de la afección. Notas acerca de la semiosis sonora y experiencia corporal del tiempo”, en Ingrid Geist (editora), *Cultura y semiosis. Tópicos del Seminario, 10*. Puebla: BUAP, pp. 99-123.
- _____, “Los Pasajes y el sentido de la historia. Forma, figuración y significación de la errancia”, en Francisco Serrano (coord.), *Tópicos del Seminario, 17, Pasajes*. Puebla: BUAP, 2007, pp. 89-117.
- _____, *Ramón López Velarde*. México: Terranova, 1985.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Aurora. Reflexiones sobre los prejuicios morales*. México: Debolsillo, 2009.
- PÉREZ Cortés, Sergio, *La travesía de la escritura. De la cultura oral a la cultura escrita*. México: Taurus, 2006.

- PETTERSSON, Aline, *Estancias del tiempo*. México: F.C.E., 2003.
- PROUST, Marcel, *En busca del tiempo perdido. 1. Por el camino de Swann*. Tercera parte. Nombres de tierras: El nombre. Madrid: Alianza, 2007.
- RIVAS, Víctor Gerardo *La sombra fugitiva: la poética del precipicio en el Primero Sueño de Sor Juana y la comprensión del humanismo barroco*. México: UNAM-UANL, 2001.
- ROBBERECHTS, Ludovico, *El pensamiento de Husserl*. México: F.C.E., 1968.
- SÁNCHEZ Vázquez, *Invitación a la Estética*. México: Grijalbo, 1992.
- SANTARCANGELI, Paolo, *El libro de los Laberintos*. España: Siruela, 2002.
- SARDUY, Severo, “Barroco”, *Obras completas*, Tomo II. España: CEP, 1993.
- _____, “Barroco y neobarroco”, en César Fernández Moreno (coord.), *América Latina en su literatura*. París: Siglo XXI-UNESCO, 2000, pp. 167-184.
- _____, *Ensayos generales sobre el barroco*. México: F.C.E., 1987.
- SARTRE, Jean-Paul, *Esquisse d'une théorie des émotions*. Francia: Hermann, 1995.
- _____, *La imaginación*. Barcelona: Edhasa, 2006.
- _____, *Lo imaginario, psicología fenomenológica de la imaginación*. Buenos Aires: Losada, 1982.
- SOURIAU, Étienne, *La correspondencia de las artes*. México: F.C.E., 2011.
- VALÉRY, Paul, *Aforismos*. Puebla: BUAP-Verdehalago, 2000.
- _____, *Cahiers*, tomo I. París: Gallimard/La Pléiade, 1973.
- _____, *El cementerio marino*, tr. Jorge Guillén. Madrid: Alianza, 1987.
- _____, “Les problèmes des musées”, *OEuvres*, tome II, *Pièces sur l'art*, Nrf, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1960, 1726 pages, pp. 1290-1293. Versión digital “Les Classiques des sciences sociales”:
http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html
- _____, *Política del espíritu*, Argentina: emecé, 1969.
- _____, *Teoría poética y estética*. Madrid, Antonio Machado Libros, 2009.
- XIRAU, Ramón, *Introducción a la historia de la filosofía*. México: UNAM, 2009.
- ZILBERBERG, Claude, “Observaciones a propósito de la profundidad del tiempo”, en *Morphé 11/12. La cuestión del tiempo*. Puebla: BUAP, 1994-95, pp. 157-213.

Referencias de internet:

- ABRAMOVIĆ, Marina, *The artist is present*. 2010. 28 de febrero de 2014 <http://www.youtube.com/watch?v=iFwrjSRZo6c>
- ERNST, Bruno, “El efecto Droste y Galería de grabados de Escher”, *Juegos de ingenio*. 2006. 3 de febrero de 2014 www.juegosdeingenio.org
http://juegosdeingenio.org/anaquel/ernst_grabados.pdf
- HERNÁNDEZ Medina, Diego, “El flâneur baudeleriano y la posmodernidad” en *La ciudad viva*, <http://www.laciudadviva.org/blogs/?p=11243> sábado 10 de septiembre de 2011. Consultado el 30 de septiembre de 2013.
- KLAYMAN, Alison, *Ai Weiwei: Never Sorry*. 2012. 28 de febrero de 2014 <http://www.youtube.com/watch?v=dLheHJYZcro>
- LEYS, Jos “A logarithmic image transformation”, *Mathematical imaginary*. www.josleys.com 2008. 2 de febrero de 2014 http://www.josleys.com/article_show.php?id=82
- LOZANO-Hemmer, Rafael, “Pulse index”, www.lozano-hemmer.com/ 2011. 1 de marzo de 2014 http://www.lozano-hemmer.com/videos.php?id=pulse_index
- MIER, Raymundo, “Sobre la mirada”, V Jornadas de Antropología Visual: Sentidos y sensaciones. Septiembre 2009. ENAH. 1 de enero de 2014 <http://www.youtube.com/watch?v=5-Q6fkerkmw.html>.
- ROSALES Cueva, José Horacio, “Cuerpo, arte y significación.” www.semioius.blogspot.mx. 2010. SEMIOIUS. 28 de enero de 2014 <http://semioius.blogspot.mx/2010/03/cuerpo-arte-y-significacion.html>
- SAUTER, Joachim. “Kinetic Sculpture BMW.” www.joachimsauter.com. 2008. Joachim Sauter. 28 de enero de 2014 <http://www.joachimsauter.com/en/work/bmwkinetic.html>.
- TATE Modern, *The Unilever Series: Ai Weiwei: Sunflower Seeds*. Londres: Exhibition 12 October 2010 – 2 May 2011. 27 de enero de 2014 <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/unilever-series-ai-weiwei-sunflower-seeds.html>.



Ilustración 1. Laberinto *univario* o clásico en la catedral de Chartres.

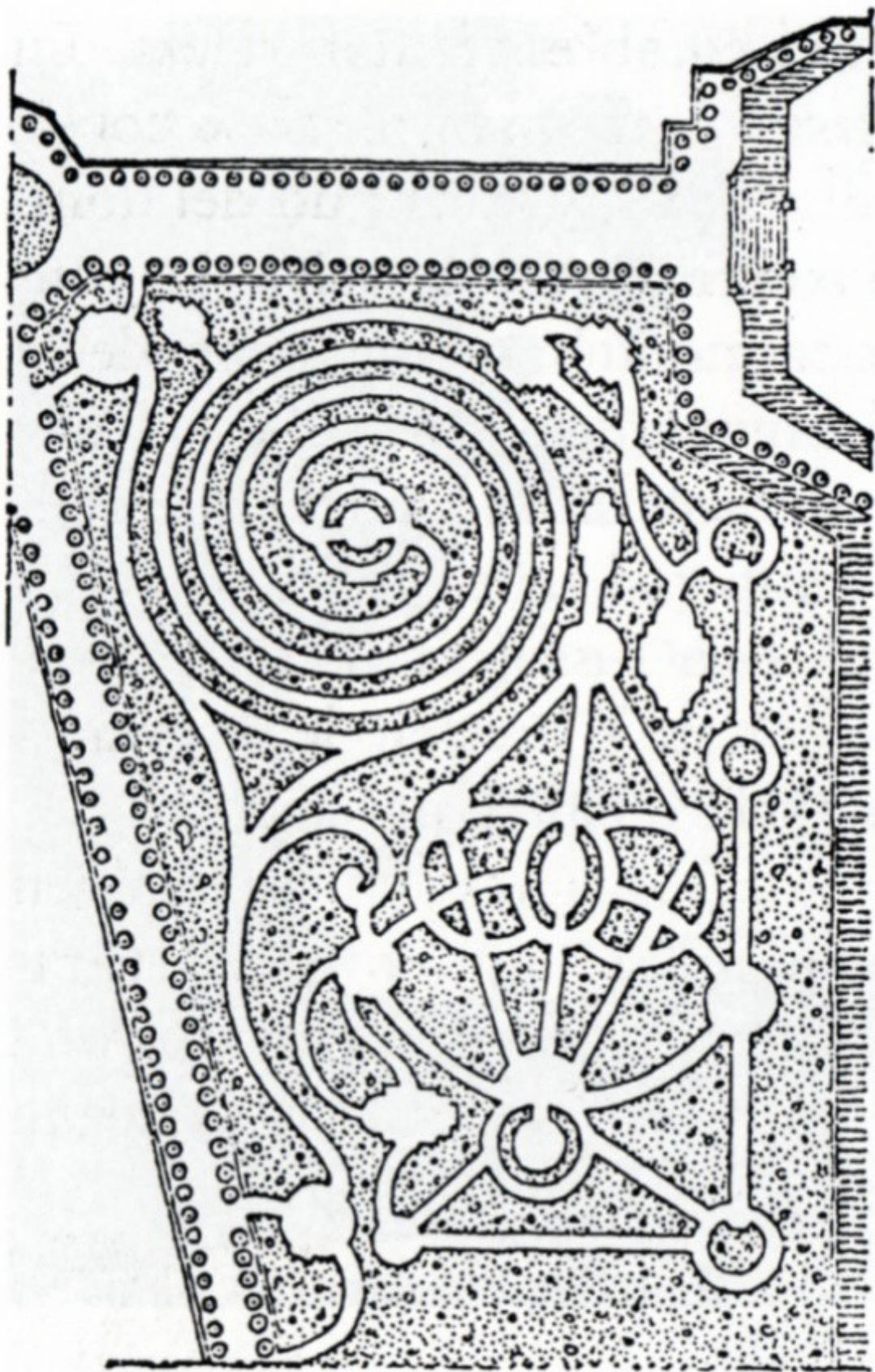


Ilustración 2. Bosquete de laberinto *pluriviario* o manierista diseñado por François Blondel en el s. XVII para Choisy-le Roi.

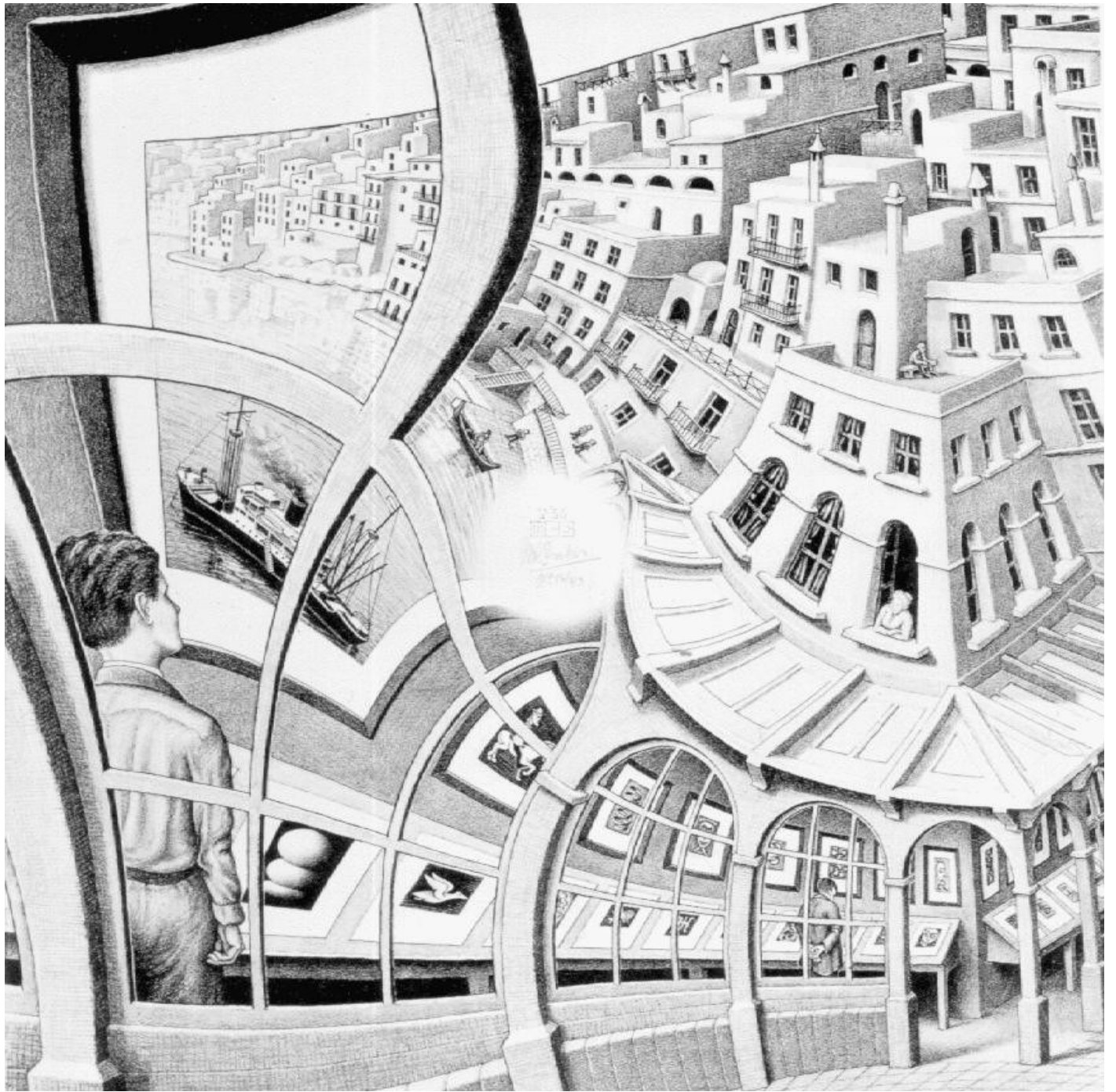


Ilustración 3. M.C. Escher, *Galería de grabados*, 1956. Litografía.

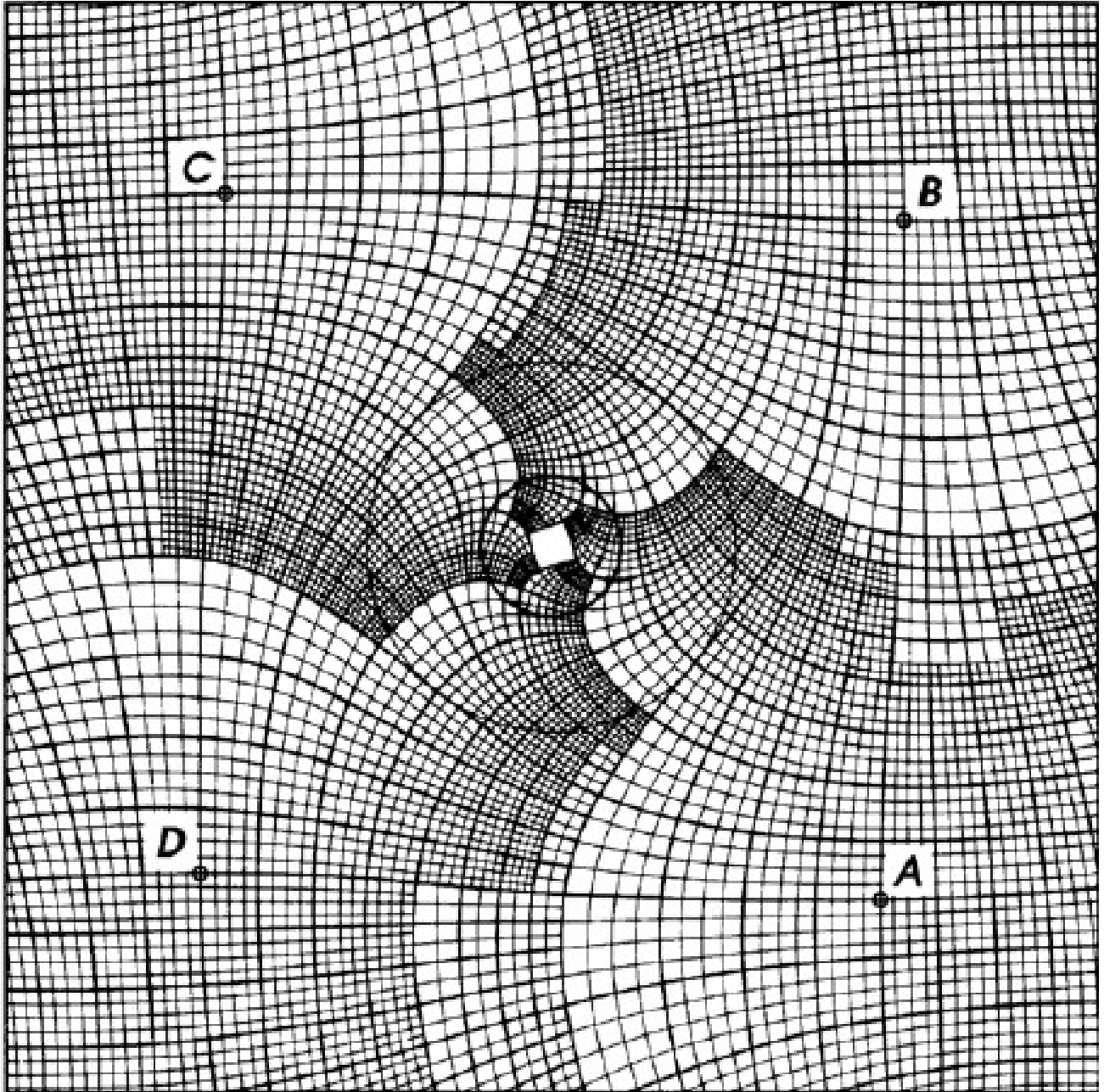
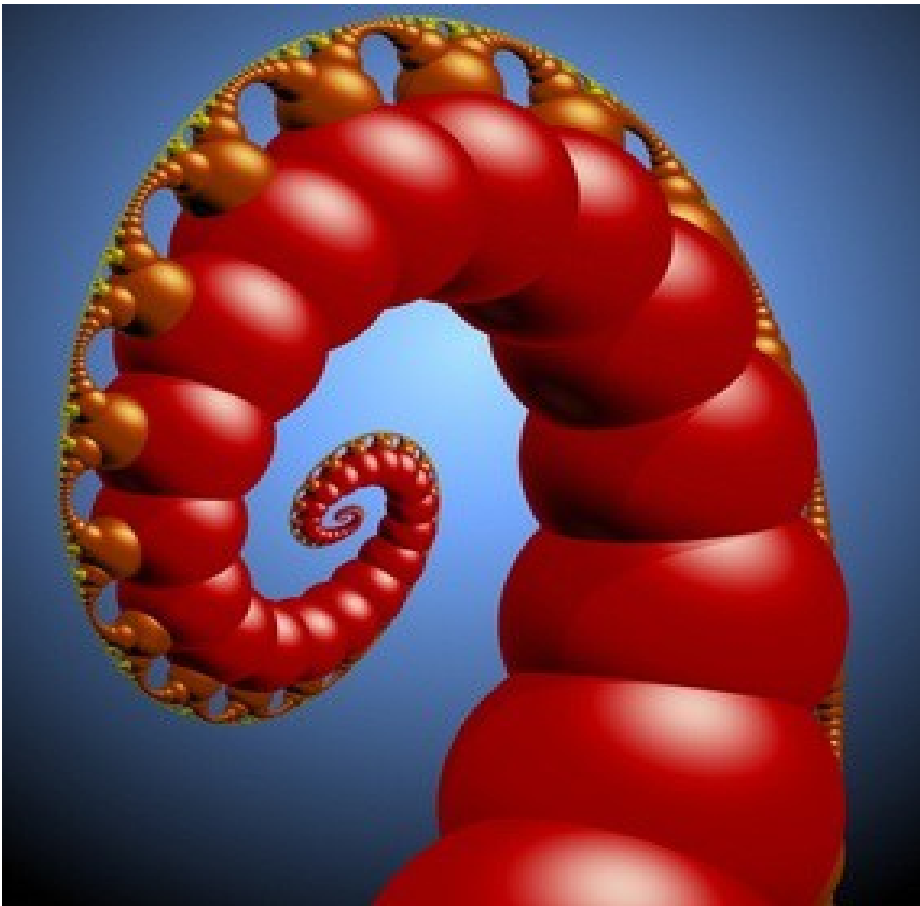
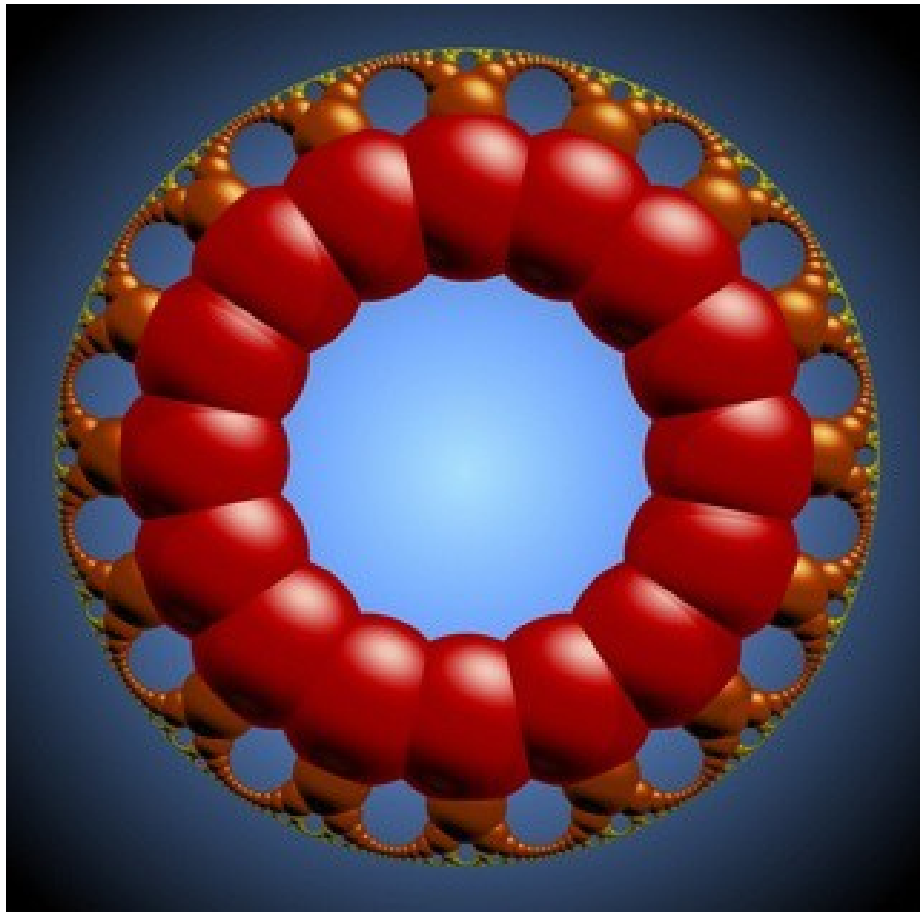


Ilustración 6. Reticulado para *Galería de grabados*.



Ilustraciones 4 y 5. Jan van Eyck *Retrato de Giovanni Arnolfini y su esposa*, 1434. Óleo sobre tabla, 82 x 60 cm. National Gallery de Londres. Detalle donde se muestra la puesta en abismo.



Ilustraciones 7 y 8. Transformación del círculo en espiral.

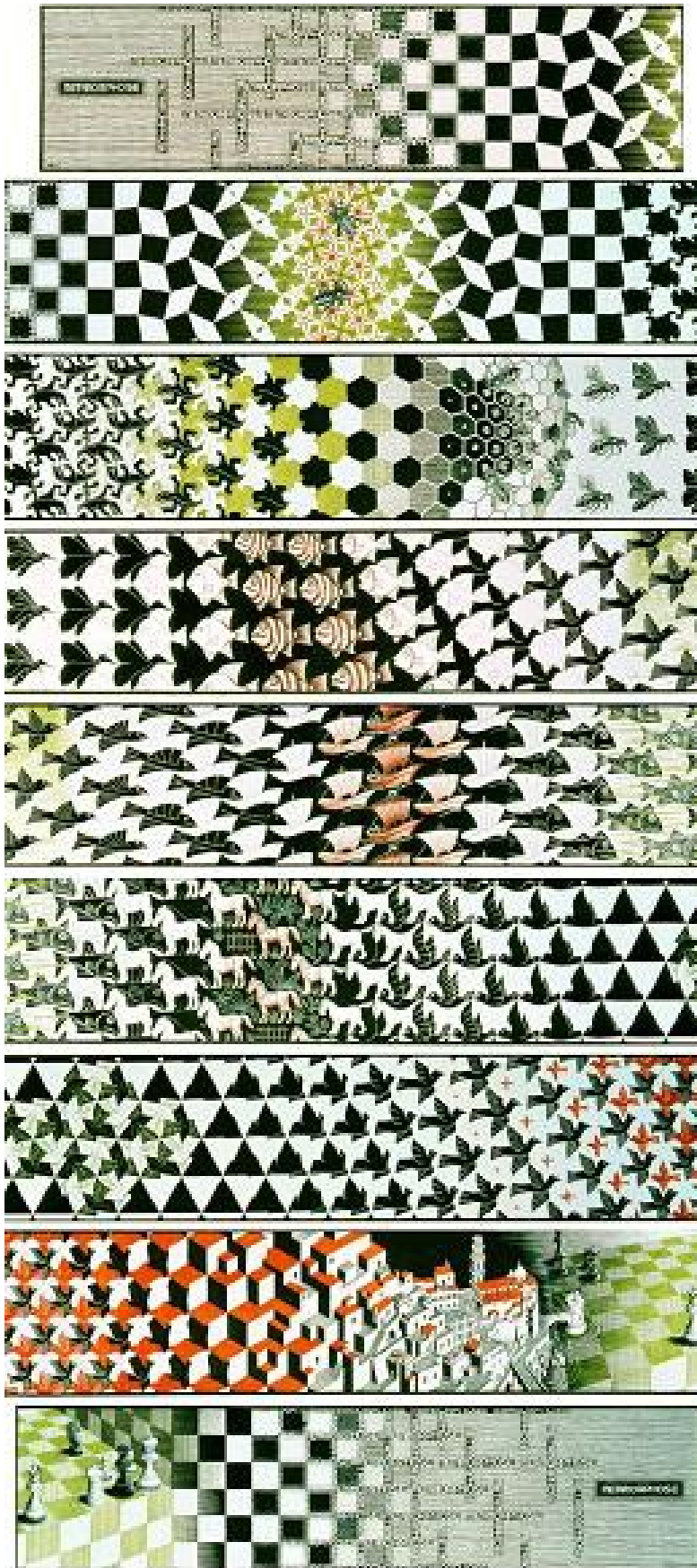


Ilustración 9. *Metamorfosis III*, M.C. Escher. Grabado sobre madera, 1967-68, 19.2 cm x 680 cm. Oficina Central de Correos, La Haya, Holanda.

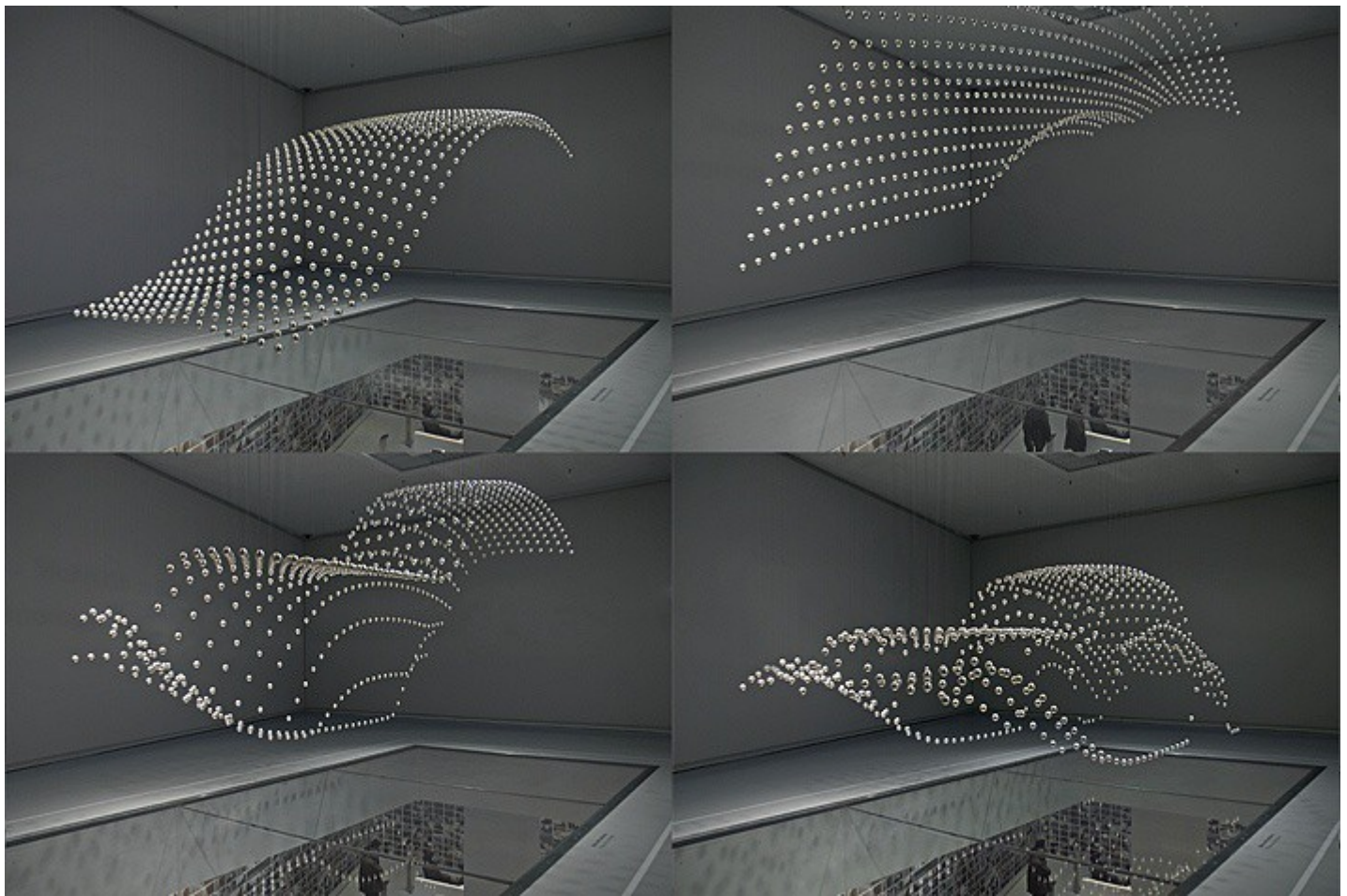


Ilustración 10. *Kinetic sculpture BMW*, Jochim Sauter, 2008. Museo BMW, Munich, Alemania.



Ilustración 11. Gregory Colbert. *Museo Nómada* en la Ciudad de México, 2008.



Ilustración 12. Sala de exhibición del video *Ashes and snow* de Gregory Colbert, 2008.



Ilustración 13. Fotografías de la exposición de Gregory Colbert *Ashes and snow*, 2008.



Ilustración 14. Pasaje del Museo Nómada donde se aprecia el movimiento de la multitud que mira *Ashes and snow*.

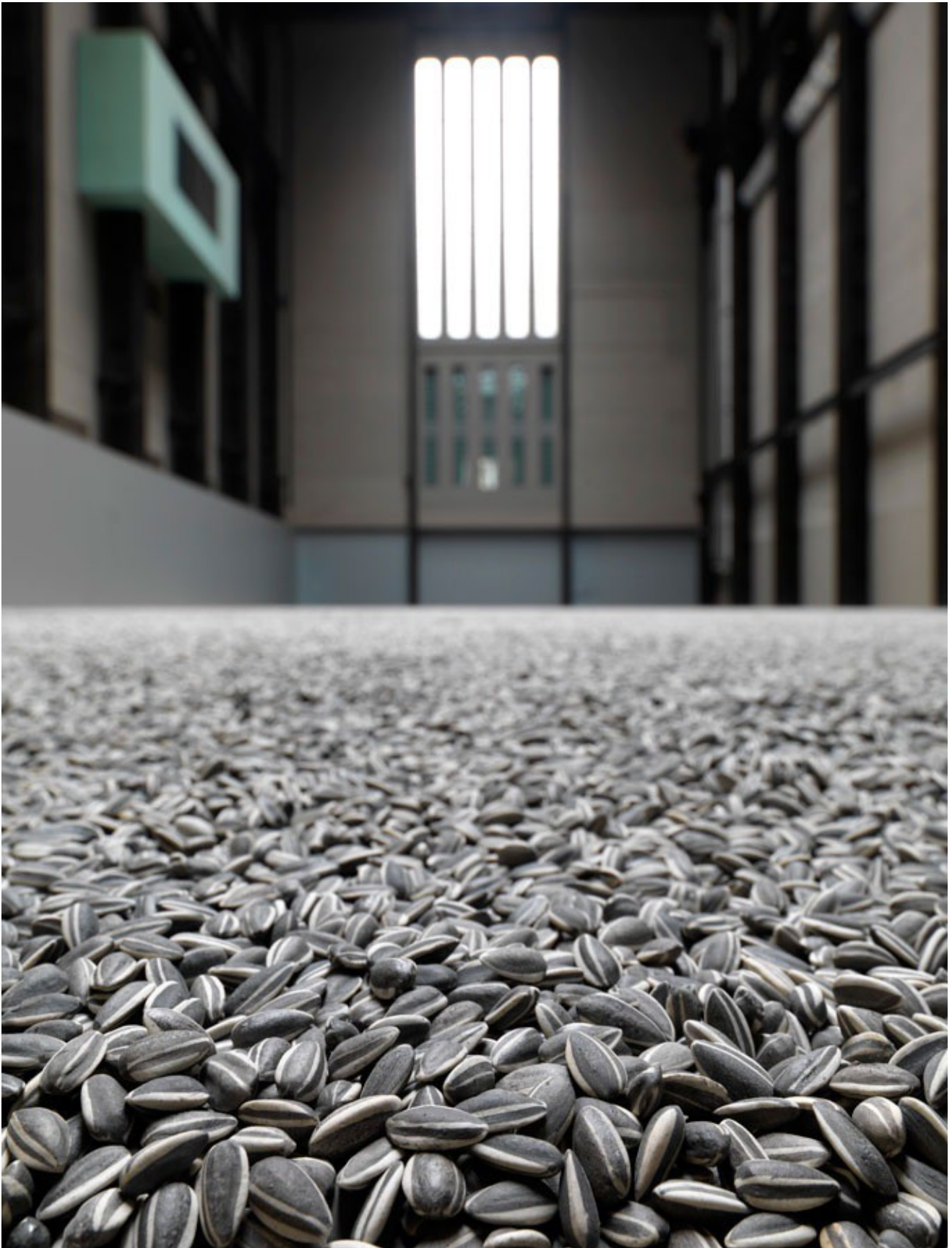
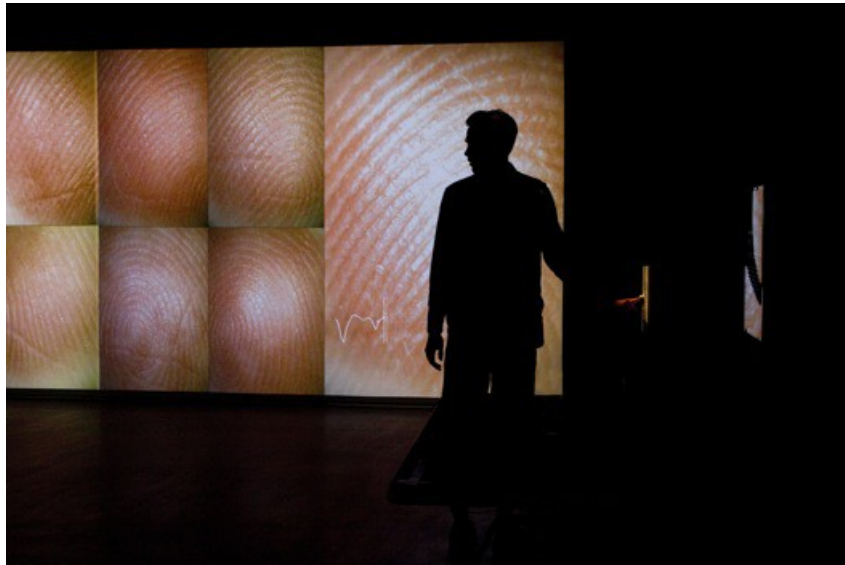
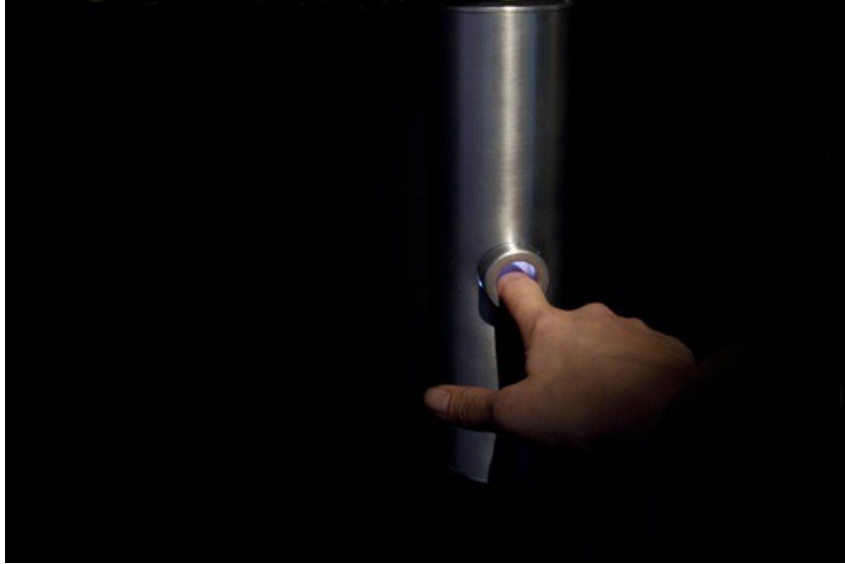
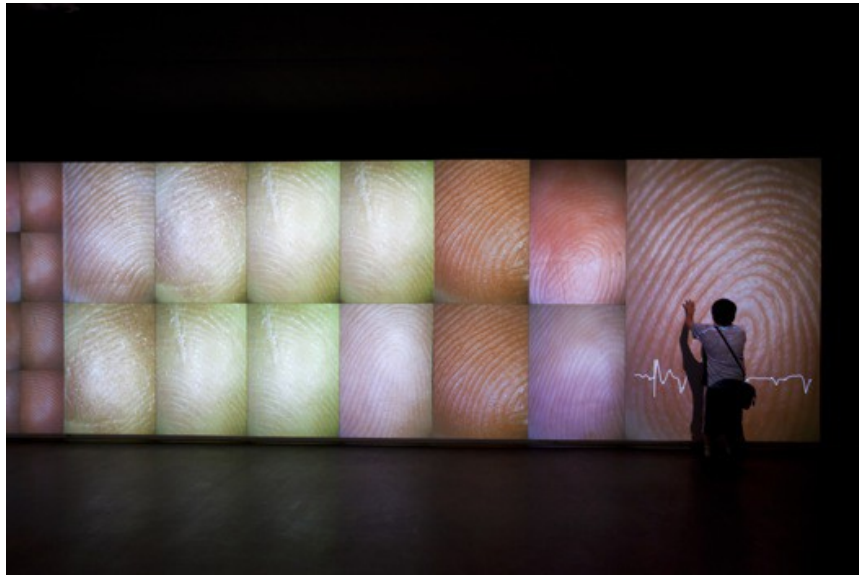


Ilustración 15. The Unilever Series: Ai Weiwei, *Sunflower Seeds* 2010. Photo: Tate Photography.

© Ai Weiwei.





Ilustraciones 16, 17 y 18. *Índice de pulsaciones*, Rafael Lozano-Hemmer. Instalación. Museo Arte Contemporáneo, Sidney, Australia, 2011.



Ilustración 19. *La artista está presente*, Marina Abramović. MoMA, Nueva York, marzo 14 – mayo 31, 2010.