

CORPOGRAFÍAS DESDE LAS ARTES

Coordinadores

Cynthia Ortega Salgado Maya Aguiluz Ibarquén Pablo Hoyos González



ENSAMBLARNOS





 O R P O G R A F Í A S
D E S D E L A S A R T E S

 O R P O G R A F Í A S
D E S D E L A S A R T E S

Coordinadores

Cynthia Ortega Salgado

Maya Aguiluz Ibargüen

Pablo Hoyos González

Facultad de Artes, Universidad Autónoma del Estado de México

CEIICH, Universidad Nacional Autónoma de México



Corpografías desde las artes
Primera edición, septiembre 2018

Cynthia Ortega Salgado
Maya Aguiluz Ibargüen
Pablo Hoyos González
Coordinadores

Toluca: Universidad Autónoma del Estado de México
Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México,
2018-100 p. 20,9x 16,2 cms. (Ensamblar-nos; 2)

© Cynthia Ortega Salgado, Maya Aguiluz Ibargüen, Pablo Hoyos González y otros, 2018

©Imágenes: Alejandra Montellano Miranda, Jéssica Colín Olivares, Adriana Cárdenas García,
José Luis González Valenzuela, Ivon Esthepani Hernández Valdés, Oscar Israel Sánchez Escobar

©Diseño Editorial: Glenda Mariana Guerrero Fuentes

Corrección de estilo: Manuel Encastin

Edita: Universidad Autónoma del Estado de México
en coedición con la Universidad Nacional Autónoma de México

Universidad Autónoma del Estado de México
Av. Instituto Literario 100 Ote.
Toluca, Estado de México
C.P. 50000
Tel: (52) 722 277 3835 y 36
<http://www.uaemex.mx>
extvinculacionartes@gmail.com

Esta obra está sujeta a una licencia Creative Commons Atribución 2.5 México (cc by 2.5). Para ver
una copia de esta licencia visite <http://creativecommons.org/licenses/by/2.5/mx>. Puede ser utilizada con fines
educativos, informativos o culturales siempre que se cite la fuente. Disponible para su descarga en acceso abierto
en: <http://ri.uaemex.mx>

Impreso y hecho en México
Printed and made in Mexico



Índice

Cuerpo y éxtasis,
o cómo pensar la univocidad
del ser en Borges y Deleuze

MARÍA LUISA BARCARLET PÉREZ

.....7

El cuerpo en
traslación

KARINA BERMEJO PINO

.....23

Entrando en
danza

3

PABLO HOYOS GONZÁLEZ

.....35

Cartas de
navegación

4

CYNTHIA ORTEGA SALGADO

.....59

Romeo y Julieta

5

JOSÉ LUIS VERA JIMÉNEZ

.....83

1 **u e r p o y é x t a s i s**
o cómo pensar la univocidad
del *ser* en Borges y Deleuze

María Luisa Bacarlett Pérez

1

Pensar es seguir siempre una línea de brujería.

Gilles Deleuze

INTRODUCCIÓN

Pensar es siempre ser provocado por algo, es no salir indemne de un encuentro que nos lleva seguir líneas insospechadas, desconocidas. Pensar en su sentido más radical es descubrirnos ahí donde no sabíamos que podíamos encontrarnos. Al menos esta es la manera como Gilles Deleuze concibe la aventura del pensamiento, una que no sólo tiene lugar en la ciencia o en la filosofía, sino en todas aquellas actividades que concebimos como no teoréticas, por ejemplo, el arte. El arte piensa, y lo hace dando un lugar central a la sensación, al cuerpo y a lo que éste puede.

Las siguientes líneas son un esfuerzo por conjugar dos pensamientos que desde diferentes ámbitos se muestran precisamente como eso, como formas de pensamiento, y en particular, como formas de pensar el cuerpo. Me refiero a la filosofía deleuziana y a la literatura borgesiana. La imagen del cuerpo que pretendo exponer en estos dos autores estará ligada a la figura del “éxtasis”, pero el puente para unir ambos será el camino que nos habla de la “univocidad del ser”.

Idea compleja y abstracta, es también sin duda una de las ideas que fundamenta la ontología occidental. Según este principio, el mundo está hecho de una multiplicidad de seres —sillas, mesas, rocas, cuerpos, aves, gusanos, etcétera—, pero todos ellos comparten el ser en un solo y mismo sentido; es decir, a pesar de tal pluralidad, todos expresan “el único mismo” que es posible pensar, una mismidad hecha de todas sus diferencias. La filosofía deleuziana ha sido, en este sentido, un intento por pensar la diferencia sin reducirla a la unidad. Univocidad no es unidad, pues lo único mismo es la repetición de un desfile de diferencias inagotables. Borges exhibe una imagen semejante a lo largo de muchos de sus cuentos: en la univocidad de un solo punto cabe todo el universo, contemplado desde la infinitud de todas sus perspectivas. En este talante, toda diferencia, toda particularidad, se torna equivalente a otra, pero no igual. Toda diferencia expresa al “ser”, sin poder ser reducida a un modelo del mismo, pues precisamente de lo que se carece es de tal modelo, de unidad. Toda diferencia es equivalente a otra, pues cada una expresa al “ser”, sólo cambia el modo en que lo hace, pues el “ser” es el acaecer de todos sus modos, es todos sus modos, sin sacrificar la diferencia de los mismos.

El recorrido que realizaremos busca dar cuenta de tal figura paradójica, una que reconoce “lo mismo” sólo en lo que difiere. La filosofía deleuziana y los cuentos de Borges son un excelente pretexto para hacernos pensar en tal figura, una que cuestiona muchas de las seguridades en torno a la identidad y la unidad con las cuales la filosofía ha dado cuenta del “ser”.

Idea compleja y abstracta, es también sin duda una de las ideas que fundamenta la ontología occidental. Según este principio, el mundo está hecho de una multiplicidad de seres —sillas, mesas, rocas, cuerpos, aves, gusanos, etcétera—, pero todos ellos comparten el ser en un solo y mismo sentido; es decir, a pesar de tal pluralidad, todos expresan “el único mismo” que es posible pensar, una mismidad hecha de todas sus diferencias. La filosofía deleuziana ha sido, en este sentido, un intento por pensar la diferencia sin reducirla a la unidad. Univocidad no es unidad, pues lo único mismo es la repetición de un desfile de diferencias inagotables. Borges exhibe una imagen semejante a lo largo de muchos de sus cuentos: en la univocidad de un solo punto cabe todo el universo, contemplado desde la infinitud de todas sus perspectivas. En este talante, toda diferencia, toda particularidad, se torna equivalente a otra, pero no igual. Toda diferencia expresa al “ser”, sin poder ser reducida a un modelo del mismo, pues precisamente de lo que se carece es de tal modelo, de unidad. Toda diferencia es equivalente a otra, pues cada una expresa al “ser”, sólo cambia el modo en que lo hace, pues el “ser” es el acaecer de todos sus modos, es todos sus modos, sin sacrificar la diferencia de los mismos.

El recorrido que realizaremos busca dar cuenta de tal figura paradójica, una que reconoce “lo mismo” sólo en lo que difiere. La filosofía deleuziana y los cuentos de Borges son un excelente pretexto para hacernos pensar en tal figura, una que cuestiona muchas de las seguridades en torno a la identidad y la unidad con las cuales la filosofía ha dado cuenta del “ser”.

EL SER Y LOS VERBOS

La idea es antigua. Que “el ser se dice de muchas maneras” es ya un tópico central en la *Metafísica* de Aristóteles. Ahí el “ser” puede ser dicho de muy distintas formas, pero todas remiten a una unidad, a una misma naturaleza, al mismo principio único.

La expresión “algo que es” se dice en muchos sentidos, pero en relación con una sola cosa y una sola naturaleza y no por mera homonimia, sino que al igual que “sano” se dice en todos los casos en relación con la salud —de lo uno porque la conserva, de lo otro porque la produce, de lo otro porque es signo de salud, de lo otro porque ésta se da en ello— y “médico” (se dice) en relación con la ciencia médica (...) y podríamos encontrar cosas que se dicen de modo semejante a éstas, así también “algo que es” se dice en muchos sentidos, pero en todos los casos en relación con un único principio (...) (*Met.* IV, 2).

En tal esquema, todas las diferencias, todos los distintos seres remiten finalmente a lo mismo, todos refieren al mismo único principio. Bien podríamos decir que todas las diferencias son solamente un simulacro de lo verdaderamente real, el “ser” en su unidad. Así, todo lo que varía en realidad repite bajo formas diversas pero accidentales lo mismo, conservando la unidad, la

unidad del “ser”. Para un filósofo como Gilles Deleuze, de manera semejante, el “ser” se dice en un solo y mismo sentido, pero difiere de Aristóteles en un sentido importante, pues en el estagirita el punto de origen, lo originario, es la unidad, una que sólo después da lugar a las diferencias. Para Deleuze, si bien: “La univocidad del ser significa que el ser es voz, que se dice, y se dice en un solo y mismo ‘sentido’ de todo aquello de lo que se dice” (Deleuze, 1989: 186), en realidad está partiendo de otra perspectiva, su punto de partida no es un origen unitario. En Deleuze, la repetición no es producto de la unidad, sino, antes bien, la univocidad es producto de la repetición; son las diferencias, que se repiten difiriendo de sí mismas, las que dan cuenta de un ser que no remite ni a origen ni a modelo único, sino a una voz hecha de todas sus voces. Es decir, la repetición no repite lo mismo, sino es ésta la que produce lo único constante, lo que difiere: “[...] la repetición no supone lo Mismo o lo Semejante, no hace de ello cuestiones previas, ella es lo único que produce el único ‘mismo’ de lo que difiere, y la única semejanza de lo que difiere” (Deleuze, 1989: 289). Tales diferencias, sin embargo, no expresan categorías o géneros, sino son ontológicamente equivalentes, es decir, ninguna vale más o menos que la otra, todas son diferencias que dicen al ser con la misma voz, sin que ésta se resuma en una unidad.

Negro, blanco, oriental, judío, ario, indígena, hombre, mujer, homosexual, esquizofrénico, político, artista, filósofo, ama de casa, ave, flor, perro, cerdo, lombriz, araña, etcétera, en todos ellos el ser se dice en un solo y mismo sentido, sin que el ser permanezca idéntico o garantice alguna jerarquía; en todos los casos el ser se repite, pero sin que se repita lo mismo, pues todas estas diferencias dicen el “ser” sin poder resumirlo o unificarlo. Que el “ser” sea unívoco no quiere decir que es uno pues no podemos reducirlo a identidad alguna: “La univocidad no es la de una tautología (lo Uno es Uno), Ella es plenamente compatible con la existencia de múltiples formas del Ser” (Badiou, 1997: 39).

Así, en la ontología deleuziana, cada forma de ser es equivalente a la otra, pues todas dicen al ser en un mismo sentido, sin que éste tenga un solo sentido, un solo significado, pero tal equivalencia no hace de ninguna forma de ser igual a la otra o mejor a la otra, ninguna es lo mismo que la otra, aunque todas dicen al ser en el mismo sentido. Esta es la médula que subyace a la idea de la diferencia y la repetición: todo lo diferente dice lo mismo y lo único mismo es el infinito diferir de las cosas y de los modos de ser. Así, no es que el “ser” tenga diferentes modos de ser, más bien, el “ser” es todos sus modos, todas sus diferencias, sin exclusión ni jerarquía.

Pensar desde esta perspectiva al “ser”, llevó a Deleuze a buscar herramientas y conceptos en las filosofías más insospechadas, por ejemplo, en los estoicos. En ellos encontró que una de las maneras de desandar la unidad y la mismidad con a que tradicionalmente la “imagen dogmática del pensamiento” ha dado cuenta del “ser”. La estrategia estoica consistió en dejar de hablar de sujetos y se centró en los verbos. Los sujetos no preceden a sus verbos, el martillo es lo que es porque “pega”, es el “pegar” lo que da consistencia al martillo y no al revés, pero el “pegar” es un verbo que también cruza a otros sujetos: el libro, la mano, la roca, la frente, etcétera. En todos ellos el “ser” se dice en uno y mismo sentido, y eso mismo está dado por sus verbos y no por su identidad como sujetos: el “pegar” dice al martillo, pero también al puño, al mazo, a la roca, etcétera. Pero la mano también está hecha de muchos otros verbos: acariciar, escribir, señalar, saludar, amenazar. En cada uno de ellos la mano no es la misma, es lo que puede, es los verbos de los que es capaz. Todos dicen al “ser”, todos dicen la mano, sin que la mano sea una sola cosa, sin que sea lo mismo, al contrario, lo que ella “es” está compuesto de todas sus diferencias, de todos sus verbos, de todo lo que puede. Pero si bien la mano es diferente, irreductiblemente diferente al martillo, también es equivalente a él pues ambos pueden, al menos, un mismo



verbo: “golpear”. Al momento de “golpear”, el martillo y el puño son equivalentes sin dejar de ser diferentes, ambos pueden el mismo verbo y quizá muchos otros más. El puño y el martillo son diferentes, pero expresan al “ser” en una de sus infinitas posibilidades: “golpear”.

Esta figura, donde es la diferencia lo que da lugar a la repetición, podemos encontrarla, con sus propias peculiaridades, en la obra de Borges. No son pocos los cuentos del argentino en donde el yo y la importancia del sujeto son puestos en duda. En “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” vemos la existencia de un mundo —que es también éste— donde el lenguaje es un desfile de verbos que rechazan toda identidad y unidad. Son las acciones, los verbos, los que definen a los sujetos. En el universo, en una de todas sus posibles combinaciones, en todos los verbos que en él son posibles, puede ocurrir que este martillo golpee este clavo, pero en otra posible combinación, el golpear sería propio de una piedra —lo imposible es no golpear, “golpear” es un verbo o una combinación que es imposible que no ocurra, sea por la piedra, por el martillo o por la mano; en términos de lo que pueden, los tres se vuelven equivalentes, por ejemplo, al golpear—. Para Borges el tiempo es infinito y, por ende, comprende una infinidad de verbos, de combinaciones. Así, en la infinitud del tiempo y en todas sus combinaciones, escribir “El Quijote” no le pertenece a Miguel de Cervantes Saavedra, más bien, es lo que define al sujeto Cervantes y no viceversa. Si Cervantes no hubiera escrito “El Quijote”, alguien más lo hubiera escrito, pues escribirlo es una de las posibles combinaciones del universo, un verbo que no le pertenece a ningún sujeto en particular; así, tarde o temprano tendría lugar, sea escrito por él o por Pierre Menard. En un universo donde el tiempo es infinito, lo imposible sería no escribir, al menos una vez el Quijote. De esta manera, los sujetos son secundarios frente a los actos, de igual forma, cada yo no está destinado a ninguna acción en particular. En una existencia infinita, como sucede en

el cuento “El inmortal”, nosotros mismos terminaríamos por realizar todos los actos o verbos posibles en el universo, como escribir Hamlet, el *Quijote* o el *Tractatus logico-philosophicus*; con lo cual, el espesor de nuestro yo y de nuestra identidad resulta seriamente cuestionado: “Nadie es alguien, un solo hombre inmortal es todos los hombres. Como Cornelio Agripa, soy dios, soy héroe, soy filósofo, soy demonio y soy mundo, lo cual es una fatigosa manera de decir que no soy” (Borges, 2011b: 234).

T O D O S L O S H O M B R E S ,
 EN EL VERTIGINOSO INSTANTE DEL COITO,
 S O N E L M I S M O H O M B R E

La consistencia del universo son las diferencias, los verbos, los actos, es decir, un devenir impersonal que hace de cada acto algo perfectamente equivalente a otro. Por ejemplo, una guerra es siempre una guerra —con la muerte, la violencia y la desazón que implican—, independientemente de qué lado se esté peleando. En una entrevista que Juan Manuel García Ramos hizo al argentino en marzo de 1978, frente a la pregunta por la naturaleza del lenguaje y por la manera como significamos las palabras, Borges cuenta una anécdota que no pide nada a sus cuentos. Narra una historia que le contó su abuelo —se refiere a Francisco Borges (1833-1874)—, quien participó en una batalla en Buenos Aires, como parte de la guerra entre separacionistas e integracionistas —se refiere a la guerra de 1870 contra Ricardo López Jordán, último de los caudillos federales. En dicha batalla su abuelo conoce a un gaucho que primero había pelado en un bando



y luego en el otro, lo cual le lleva a hacerle un vivo reproche: ¡vaya cinismo pelear en un bando primero y luego en otro! Pero...

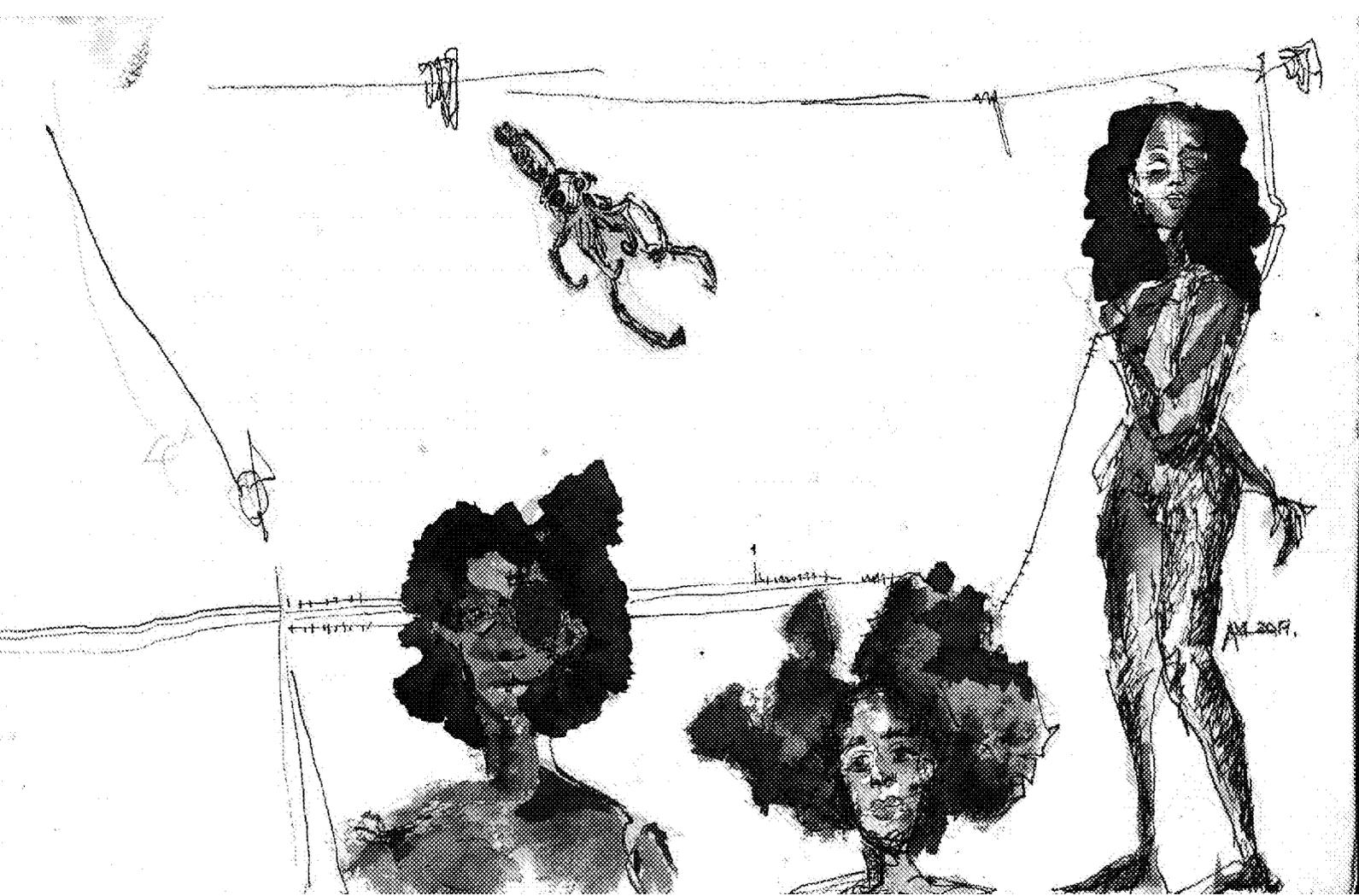
(...) entonces apareció que el gaucho no tenía ninguna noción de que fueran dos bandos. No sabía por qué estaba peleando, ni sabía que fuesen dos facciones. No lo llegaba a entender. Y no es que fuese un estúpido. Era simplemente un gaucho al que le faltaban las nociones de lo que significaba Buenos Aires, Entre Ríos o Argentina (García, 2003: 84).

Para el gaucho la acción era la misma: disparar, matar, herir, resistir. Daba igual para qué lado apuntar la escopeta. La idea de nación, de bando, de ideología, son abstracciones humanas que introducen separaciones y diferencias en un tiempo-espacio unívocos donde matar es una acción que es imposible que no ocurra, y que puede ser cometida por éste u otro sujeto, en éste u otro bando. Disparar una pistola y matar a Lincoln es diferente a disparar un rifle y matar a John F. Kennedy, pero ambos actos son también equivalentes, ontológicamente equivalentes, pues se resuelven en el mismo acto: “matar”. En un universo donde lo que define a los sujetos son sus verbos, matar no le pertenece a nadie, o si se quiere, nos pertenece a todos, pues es una combinación inevitable en este mundo. Así, en el acto de matar, un asesino es todos los asesinos, su acto lo hermana y lo vuelve indiscernible de todos aquellos que también han matado, pues lo que los define es la acción de matar y no un nombre propio o la creencia en una individualidad hermética. Pero de igual forma, todos los asesinos son, al final, el mismo asesino. Los verbos, paradójicamente, nos acercan a la continuidad y a la planicie de “lo eterno” —lo eterno para Borges es lo que carece de divisiones, de clasificaciones, de tiempo—, donde no hay categorías ni divisiones; pero solemos insistir en estriar lo plano, quizá porque es la única manera de conocer y de vivir. Sin embargo, las diferencias y divisiones en realidad remiten a lo mismo, pero lo mismo no es ninguna unidad, sino el caer en un mismo punto de todas las diferencias. De ahí la

provocadora nota al pie de página de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”: “Todos los hombres, en el vertiginoso instante del coito, son el mismo hombre. Todos los hombres que repiten una línea de Shakespeare, son William Shakespeare” (Borges, 2011a: 100).

Qué mejor ejemplo que el coito y el éxtasis para dar cuenta de esta disolución del yo en verbos que no le pertenecen a nadie y que nos vuelven perfectamente intercambiables con el resto del mundo. El orgasmo, como bien lo descubre Bataille en obras como *El erotismo*, se parece a una muerte momentánea —pequeña muerte— en la cual la consciencia queda debilitada y por pocos momentos suprimida. ¿Qué identidad, qué yo, qué individualidad reclamar en el orgasmo? La muerte —y con ella, el erotismo y el orgasmo— nos instala en una continuidad que la vida de consciencia y la reproducción nos niegan, pues en ambas tenemos que asumir las categorías que nos definen —ser hombre, ser mujer, ser viejo, ser joven, etcétera—; pero en el orgasmo, o con la muerte, todas esas casillas desaparecen y de pronto estamos en perfecta continuidad con el resto de los seres. “Intentaré mostrar ahora que, para nosotros que somos seres discontinuos, la muerte tiene el sentido de la continuidad del ser: la reproducción lleva a la discontinuidad de los seres, pero también pone en juego su continuidad, es decir, que está íntimamente ligada a la muerte” (Bataille, 1957: 19). La reproducción lleva consigo la posibilidad del erotismo y del orgasmo, es decir, de la muerte; pero en sí misma nos instala en la discontinuidad de los seres, en su generación y diferenciación al infinito. El horror que Borges sentía ante los espejos y la reproducción está íntimamente ligado al horror que produce que la continuidad se rompa, que tengamos que individualarnos y, con ello, abandonar la planicie de lo eterno. Sin embargo, sólo abandonando esa continuidad es posible la vida. Abandonar lo eterno es separarnos también de lo divino, pero lo divino —de nueva cuenta— sólo se nos hace presente en la pluralidad de sus rostros, una pluralidad que es la condición para que la continuidad aparezca: “Esa conjetura feliz afirma que hay un solo sujeto, que ese sujeto indivisible es cada uno de los seres del universo y que éstos son los órganos y máscaras de la divinidad” (Borges, 2011a: 101).

Tanto en Borges como en Deleuze, el cuerpo se define por lo que puede, por sus verbos, pero son precisamente estos los que mejor lo definen porque en ellos es imposible decir “yo”, es imposible reclamar una identidad o una propiedad. Es precisamente en el éxtasis donde un cuerpo es reducido a uno de verbos, es también cuando ese cuerpo se expresa en toda su potencia y plenitud, precisamente en el momento de su mayor impotencia, cuando no puede reclamar ninguna identidad, cuando no puede decir “yo”. Es también el momento en que se es todos los hombres —todos los hombres, en el vertiginoso instante del coito, son el mismo hombre—, precisamente porque el éxtasis sería uno de los eventos paradigmáticos —para Borges, para Bataille, para Deleuze— en el que la univocidad del ser se expresa en toda su plenitud: ahí el sujeto se desvanece en sus verbos y en ellos todos los seres son ontológicamente equivalentes. El cuerpo y lo que puede —el éxtasis, por ejemplo— se vuelven aquí indiscernibles, y aunque no existan dos éxtasis iguales, en él todos los hombres son el mismo hombre, todos son equivalentes a lo que pueden y a lo que no pueden, pues lo que los define fundamentalmente es aquello que les impide decir “yo”. El cuerpo expresa la univocidad del “ser” en tanto nos remite a una sola voz que está hecha de todas sus diferencias, un ser cuya única unidad es su puro diferir.



C O D A

Frente a la contundencia de los verbos, vemos desdibujarse a los sujetos. Estos son ahora lo que pueden: golpear, amar, odiar, escribir, caminar, besar, matar, etcétera. Los verbos, a su vez, vuelven a los sujetos equivalentes entre sí, pero no iguales. De igual forma, los cuerpos son lo que pueden y también lo que no pueden. Alcanzan, así, su mayor potencia precisamente cuando no pueden reclamar la identidad de un yo, cuando se abandonan a su radical impotencia. El éxtasis sería el paradigma de tal acontecimiento; en él, sin poder decir “yo”, ni poder remitirnos a una conciencia fundante, todo cuerpo es equivalente a otro, todos son aquello que pueden, y aquello que pueden expresa su más radical impotencia: la imposibilidad de reclamar identidad alguna. En tal umbral de indeterminación, en tal desvanecimiento del sujeto, el “ser” se dice, sin poder decirlo de una sola manera o agotarlo en una sola palabra. El ser es todas las voces, pero ninguna puede decirlo de manera definitiva.

Fuentes

- Aristóteles (1987) *Metafísica*, Gredos, Madrid.
- Badiou, A. (1997) *Deleuze. "Le clameur de l'être"*, Hachette, Paris.
- Bataille, G. (1957), *L'érotisme*, Editions du minuit, Paris.
- Borges, J. L. (2011a) "Tlön, Uqbar Orbis Tertius" en *Cuentos completos*, Lumen, México.
- Borges, J. L. (2011b) "El inmortal" en *Cuentos completos*, Lumen, México.
- Borges, J. L. (2011c) "Pierre Menard, autor del Quijote" en *Cuentos completos*, Lumen, México.
- Deleuze, G. (1968) *Différence et répétition*, PUF, Paris.
- Deleuze, G. (1989) *Lógica del sentido*, Paidós, México.
- García Ramos, J. M. (2003) *La metáfora de Borges*, FCE, Madrid.

El cuerpo en traslación

Karina Bermejo Pino

2

En las topologías que se dibujan sobre el cuerpo en el ámbito de la visualidad, no se dejan de explorar nuevas capas que resquebrajan las concepciones más estabilizadas y construidas a lo largo de la historia de su imagen, su representación y los modos de relación que se construyen alrededor de él en la inmensidad del universo de lo visual.

Mi interés por indagar sobre los modos en los que se concibe el cuerpo en la actualidad es desde las mediaciones que se construyen en torno a él, a partir de otros cuerpos u otros no-cuerpos materiales o intangibles que proponen nuevos planteamientos para representarlo desde una plano de lo no humano, ya sea lo animal, lo orgánico o lo maquínico, como si se tratara de buscar una diferenciación, como lo menciona Juan Martín Prada, “diferencia entendida como distanciamiento o ruptura respecto al propio decir del mundo, el de las sociedades de más elevado consumo, que nos habla en términos estetizados de intensa seducción”. Vemos y naturalizamos

la noción de cuerpo en las diversas formas en que se transforma, paulatinamente nos hemos acostumbrado a ver cuerpos dotados de inteligencia y poder inimaginable, belleza y perfección inmaculada, eternidad, indefinición de género, entre otros.

Pareciera que la idea de los ídolos también se desplazó al ámbito de la reproducibilidad, donde las imágenes de éstos dejaron de ser sagradas o rituales y un nuevo culto de la inmediatez de un cuerpo tangible y moldeable nos acercara al eterno ideal, el cuerpo utópico ganó terreno, es como un nuevo ídolo al que hay que rendir culto o de lo contrario, desaparecer enfáticamente para reafirmar los límites de esta humanidad abstraída en la belleza plástica.

Pero estas formas de adoración del cuerpo ¿establecen algún tipo de relación específica, cercana, significativa con nuestro propio cuerpo? Hemos reinventado el cuerpo al generar una serie de métodos, procesos y estrategias para sentirlo, modificarlo o transgredirlo, desde su propia individualidad pero también desde su otredad; ahora más que nunca, damos cabida a múltiples formas de lo incorpóreo, la artificialidad integrada al propio cuerpo, o los roces que quizá infructuosamente hacemos con lo animal.

Para la concepción platónica, el cuerpo era la cárcel que atrapaba el alma, opacando sus ideales y valores, por su corporalidad transitoria, se consideraba execrable al ser el lugar donde el alma se volvía esclava de lo material y lo pasional. La sola idea de la degradación de un



cuerpo nos posiciona frente al ineludible problema de la condición humana. Sin embargo, actualmente, parece tornarse éste un hecho digno de imaginar, de observar, de sentir. Cuerpo que se transforma y pierde su fuerza, constriñe su belleza y acorta la intensidad del aliento, su forma se desfigura en materia indistinguible que se denigra hasta convertirse en otra cosa.

¿Sería factible entonces imaginar el acontecimiento de este cuerpo que se desmaterializa, como otra forma latente de sentirlo, a caso reinventarlo desde la diferencia de las estéticas del mundo de la visualidad contemporánea? Una gran tendencia en las prácticas artísticas actuales sobre el cuerpo, es hacer plausible la desaparición, haciendo visible ese acontecimiento desde cierto goce que se detona en los márgenes de la estética pero también del campo fenoménico de la corporalidad. ¿Qué implicaría entonces pensarlo desde la activación de los sentidos, la fuerza creadora de su movimiento, o la transformación propiciada por la interacción con los otros en la que incluso se llega a una transformación dinámica de fuerzas? Aunque pareciera que desde la antigüedad, el pensamiento occidental ha propiciado una forma de negación del cuerpo real, la representación contemporánea sobre el cuerpo ha elaborado formas dislocadas que han roto con ciertos gestos idealistas que se estabilizaron, permitiendo recodificar la concepción del cuerpo en los imaginarios colectivos, dando cabida a desocultar los procesos de desaparición.

Hay que resaltar que ciertas obras de arte juegan la carta de lo informe sobre todos los registros identificados. En determinados períodos, como en el barroco y el manierismo, los artistas se rebelan contra lo bello clásico y crean otros valores como la emoción, lo extraño o lo misterioso.

El ideal de belleza, fundado en la armonía y la proporción, va perdiendo terreno frente al subjetivismo de la Modernidad. Lo feo en su mayor dosis de atrocidad, de violencia y destrucción, puede poseer una cuota tan fuerte de atracción como lo bello. Lo terrible, lo odioso, lo perverso, resultan ingredientes necesarios de otra forma de comprender y concebir la belleza.

En corrientes contemporáneas de pensamiento y artísticas, sin menoscabar otras disciplinas o ámbitos ya que me enfocaré en los mencionados, se han buscado interminables formas de significar y problematizar aquellos estatutos que buscan la perfección casi eterna confrontando su propia condición. Así, es posible ver su desplazamiento entre una corporalidad desbordada de carne y órganos, materia, sensación y espacio o e incluso como un sistema dinámico de flujos; también es posible leerlo como imaginario, identidad, discurso, e incluso como monstruo, herramienta o máquina sintiente.

El cuerpo en sus infinitas definiciones traslada su forma, los sentidos e incluso las relaciones que lo rodean. Bajo estas dimensiones su realidad se configura desde el microcosmos que es, propiciando múltiples posibilidades que exaltan su naturaleza orgánica, animal, perceptual, sistémica y maquina, por mencionar algunos casos, logrando desplegar nuevos imaginarios para concebirlo.

Para Deleuze(1981: 155). “un cuerpo puede ser cualquier cosa, un animal, un cuerpo sonoro, un alma o una idea, un corpus lingüístico, un cuerpo social, una colectividad”. Lo interesante en esta definición es el cruce de fuerzas que se pueden originar desde dentro hasta el exterior circundante para generar cierto estado de equilibrio, de reconocimiento o de posesión.



Frente a la gama de conceptos y formas de ver el cuerpo regreso al punto de partida del fenómeno ¿qué es sentir mi cuerpo, el de los otros?, ¿tener conciencia de su potencia viva? Solemos sentirlo desde su forma y materia contenida que se delimita en los propios bordes de su organicidad, y entonces enseguida se revela la escisión platónica, desear estar en otra parte frente a la precariedad de su temporalidad, rebasar las fronteras ya no sólo del contenedor del alma, sino también las de los bordes sociales que han idealizado y categorizado al cuerpo desde las utopías del mismo: belleza, fuerza, juventud incluso exacerbando una especie de potencia de eternidad. Entonces lo concebimos menos carne y más cosa, objeto, herramienta o máquina. Construido a lo largo de la historia humana en respuesta a las necesidades que surgen de un sistema de creencias, de economía e incluso de control al que los cuerpos se someten y se amoldan, se redimensionan los límites inherentes a él. Como si quisiéramos borrar su singularidad y crear otro, o al menos otra idea, otra forma, otro imaginario de él.

Seguir siendo yo pero fuera de este cuerpo, insoportable, endeble, lacerante. Pareciera que la mayor utopía sería la de tener un cuerpo sin cuerpo, así como si se liberara de su prisión al alma, para ser cuerpo castrado, luminoso, puro, blanco, liso como una burbuja de jabón, en palabras de Foucault (2008: 13): “Si, lo mejor que le podría pasar al cuerpo es desaparecer”, mantenerlo flotante como esa esfera inmaculada y jabonosa.

Pero aún, bajo esa imposibilidad, al menos en este plano de lo tangible, este mi cuerpo, está aquí, sintiendo y pensando, conmigo, con los otros, con el mundo. Como diría el autor, “Él, siempre estará allí donde yo estoy” (Foucault, 2008: 11). Sentir el cuerpo, desde los propios límites físicos, comprenderlo o percibirlo completo o desde su fragmentación, quizá lleve a sentir e imaginar la posibilidad de su materia como potencia y no sólo como degradación. Entonces, la conciencia que podemos tener sobre él, también haría posible retornar al cuerpo como lo que me hace ser, conocer, tocar o ser tocado por el mundo.

Friedrich Nietzsche propone redimensionar los valores que definen al hombre en las tradiciones platónicas y judeocristianas, concibe al cuerpo bajo una pluralidad de fuerzas que transmuta las posibilidades de entenderlo pero sobre todo de sentirlo, de vivir en y con él. Mediante la voluntad de poder como impulso creador de formas de lo vivo, Nietzsche busca la reconciliación del impulso racional e instintivo, es decir el ser y la razón, lo humano desde su naturaleza propia. Fuerza activa para habitar el mundo dentro de sí mismo, comprender la realidad desde su dinamismo y su transformación en continua creación (Nietzsche, 2006: 288-296). Reconocer en el hombre-cuerpo su ser indeterminado, híbrido, mezcla de animalidad y humanidad. El hombre deviene animal en un continuum que Deleuze retoma, en el tránsito que surge entre lo singular

y la multiplicidad al mismo tiempo. “Devenir animal es un colectivo que se desplaza sin rumbo planeado, en libertad, desnudo de mandatos” (Díaz: 2013), como la manada formada por animales indómitos que no se rigen por un precepto sino por pura intuición de vida.

Me viene a la mente bajo esta imagen, el trabajo que realiza la coreógrafa Pina Bausch, un acercamiento al cuerpo que se transforma en otros cuerpos, uno colectivo de multiplicidad en fuga; así podemos ver la violencia corporeizada de un acto amoroso, el movimiento exacerbado que busca una continuidad con el espacio, o una confrontación que busca fusionarse con los otros. Este trabajo dancístico muestra al cuerpo colectivo justo actuando bajo la figura de manada, y como si de un organismo autónomo se tratara, el cuerpo se desdobra en energía poderosa dando forma a una nueva corporalidad, la cual fluye en un espacio que se construye al tiempo que los movimientos, las tensiones y contraposiciones se van dando fuera de sí, para simplemente ser en la experiencia del cuerpo a cuerpo. Una condición clave para comprender los modos de sentir la vitalidad del cuerpo, es sobre las formas de interrelación que éste genera, en las relaciones consigo mismo, con los otros cuerpos y por supuesto en su forma de proyectarse en el espacio.

Ser un cuerpo implica su interacción con los otros y con el entorno, los movimientos, choques de fuerza, o equilibrio intuitivo detonan en esta experiencia. Merleau-Ponty citado por Juhani Pallasma (2014: 50), menciona que “El estatuto del cuerpo y la imagen del mundo son parte de una experiencia única, continua, existencial, el cuerpo no puede existir separado de su lugar en el espacio... Escogemos nuestro mundo y nuestro mundo nos escoge a nosotros”.

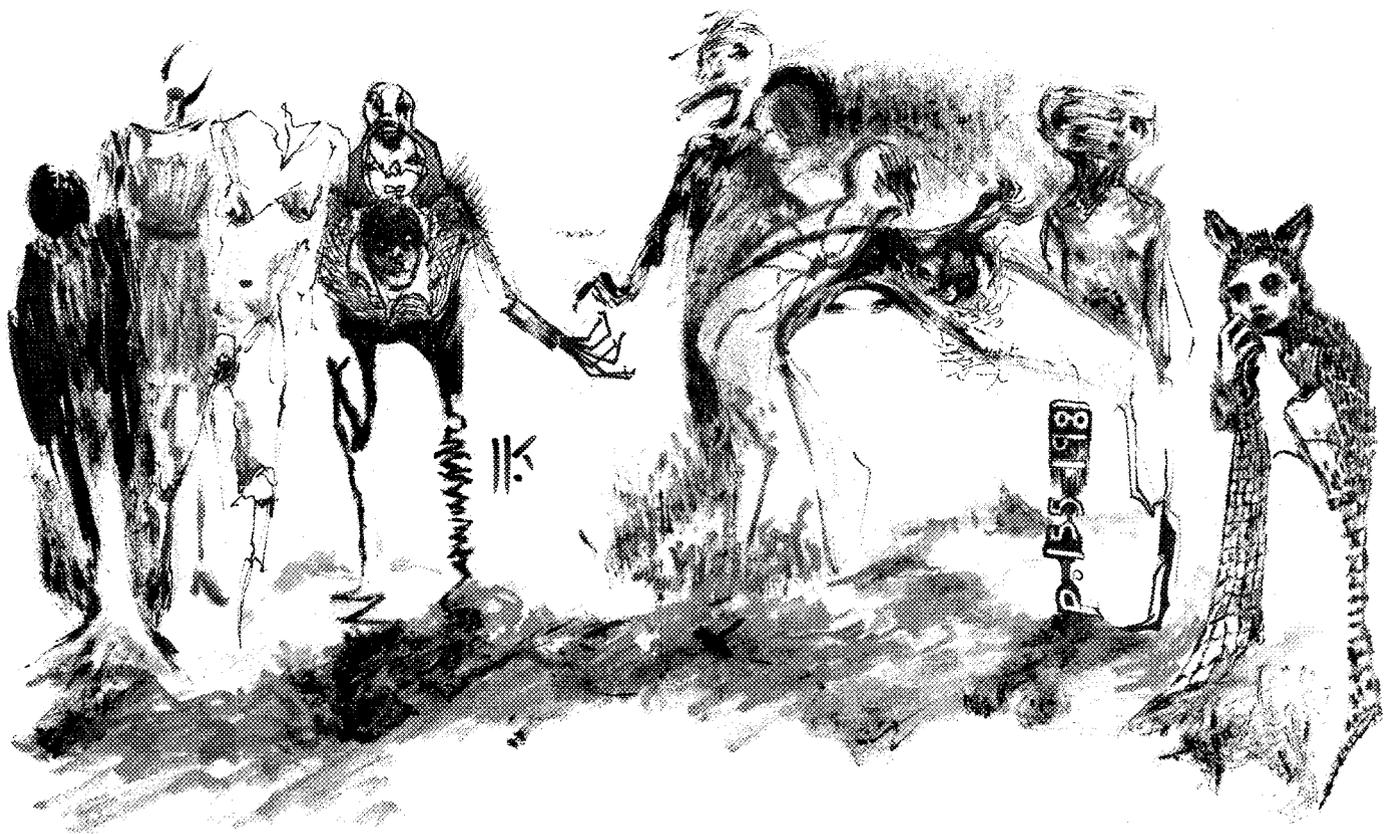
Para el arte contemporáneo han sido fundamentales estas relaciones cuerpo-espacio y se han derivado una gran variedad de modos de explorar sus posibilidades. Por ejemplo, a mediados

del siglo XX, en el seno de los nuevos paradigmas de la representación del mundo que se gestaban en las prácticas artísticas, el cuerpo se tornaba el lugar de la experiencia política, social y estética.

Los situacionistas, un grupo de artistas-activistas parisinos de los años setenta, iniciaron una crítica radical del fenómeno de la sociedad del espectáculo, con una serie de escritos sobre el papel pasivo de los individuos en su categoría de espectadores, yo diría también, del cuerpo de los espectadores. De alguna manera, se buscaba provocar y construir situaciones que colocaran el cuerpo en otra dimensión, más activa y significativa, dando lugar al cuerpo que habita pero que también se mueve e interactúa reconfigurando una postura crítica, política y estética del cuerpo en el espacio.

Buscaban reinventar el espacio cotidiano a través de la construcción de situaciones, es decir, propiciar ambientes para construir colectividad, generando estrategias de acción para hacer vínculos y formas de significar el espacio y el cuerpo social en una especie de relación contigua, quizás simbiótica, de crisis y desvío entre los cuerpos que se desplazan en colectivos (Deboard, s.f.). Crear situaciones fuerzan al cuerpo-transseúnte a tener una posición menos pasiva de su propia corporalidad y su vínculo con los otros, y los lugares.

Partiendo de estas reflexiones me interesó abordar una serie de experiencias colectivas con un grupo de alumnos. Pensando en la búsqueda de explorar la noción del cuerpo individual pero también el colectivo, con la intención de recobrar la energía creadora de la corporalidad, el potencial de la percepción y la construcción de relaciones afectivas con el entorno, generé con mis alumnos una serie de ejercicios con los que llevamos la vivencia del cuerpo como si de otro territorio se tratara, explorando quizás algunos de sus límites determinados incluso desde la mirada y la



memoria corporal pero también en la forma física que confina la capacidad intuitiva y azarosa.

Realizamos una serie de recorridos que buscaban crear un nuevo espacio con el cuerpo individual y colectivo. Crear situaciones que los implicaran, estar dentro de ellas para significarse como sujetos, como cuerpo no único sino múltiples, como ya lo mencionara Christlieb. Me interesaba detonar en los alumnos la importancia de mirar su propio cuerpo y el de los otros, como el umbral para generar una producción que surgiera de estas nuevas relaciones.

De algún modo, recobrar la conciencia de uno mismo al instante seguido en el que nos encontramos frente, a un lado, o detrás del otro, como si de pronto el espacio del entremedio se convirtiera en un espejo. Y ver en él, la revelación de nuestro cuerpo identificado en el cuerpo de los otros.

En cierta forma, provocamos en la fugacidad de nuevas utopías, otra posibilidad de concebirnos y en el camino a borrarlos aparecen nuevos cruces, y tantos modos de explorar lo que somos desde una conciencia de la corporalidad tangible y real, donde se redimensiona la potencia creadora y perceptiva de nuestros cuerpos.

Fuentes

Deleuze, G. (1981) *Spinoza. Filosofía práctica*, Tusquets Editores, Barcelona.

Deleuze, G. y G. Félix (2010) *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Pre-textos, España.

Díaz, E. (s.f.) *Nietzsche, Deleuze o del devenir animal*. Disponible en: http://www.estherdiaz.com.ar/textos/nietzsche_deleuze.htm Revisado el 2 de febrero de 2016.

Foucault, M. (2008) "Topologías" en *Fractal*, núm. 48, pp. 39-62. Disponible en: <http://www.mxfractal.org/RevistaFractal48MichelFoucault.html>

Debord, G. (s.f.) Informe sobre la construcción de situaciones y sobre las condiciones de la organización y la acción de la tendencia situacionista internacional. Documento Fundacional (1957). Traducción de Nelo Vilar publicada en el número 4 de Fuera de Banda: *Situacionistas: ni arte, ni política, ni urbanismo*, bajo el título "Revolución y contra-revolución en la cultura moderna"; Disponible en: <http://www.sindominio.net/ash/informe.htm>

Nietzsche, F. (2006) *La voluntad de poder*, Biblioteca EDAF, Madrid, pp. 288-296.

Pallasmaa, J. (2012) *La mano que piensa. Sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*, Gustavo Gilli, Barcelona.

Pallasmaa, J. (2014) *Los ojos de piel. La arquitectura de los sentidos*, Gustavo Gilli, Barcelona.

Entrando en danza:
una grafía poética desde el cuerpo
(Ay°)

Pablo Hoyos González

3

Nota al lector: Si gustan darle contextualización a la grafía poética desde el cuerpo, véanse los apuntes teóricos esbozados en el artículo "Persiguiendo la bailarina vestido de bailarín", publicado en el volumen 15 de la Revista Brasileira de *Sociologia da Emoção*.

...la dispersión se producía por falta de lucha, por falta de movimiento.

JAIME SAENZ – *Felipe Delgado*

Trato con hechos perceptibles, con pensamientos que el cuerpo ha pensado

HENRY DAVID THOUREAU - *Escribir*

AYº (ENTRANDO EN DANZA)

Sobre la duela. Ay ay ay, contengo el grito frunciendo el conjunto de lo que se ve en un rostro normal de humano medio, una cara con todo lo que se tiene que tener fisiológicamente y algunos lunares. Los ojos se me ponen chinos. Acabo de caer saltando como saltan las bailarinas. Acabo de caerme disfrazado de una de ellas⁹

No recuerdo cuales fueron los pasos / el salto / el golpe // Va todo seguido / se puede descomponer / pero va todo junto

No estaba siguiéndolo en el espejo / el movimiento / en el espejo no se ve como se mueve / una mancha chillona verde fosforito

Sobre la duela / diez centímetros arriba del piso // No me estaba mirando en el espejo // En postura fetal abrazo la rodilla golpeada / trago aire / voy a levantarme

Caído // No queda rastro del movimiento / del eco el golpe // Soy el joven que quiere vestir todos los trajes

⁹ Descripción: con la izquierda dando el primer paso del movimiento tzuu tzuu tzuu, un saltito, después otro con la derecha, girando contraerse desde la punta de los cartilagos lo más que se pueda hasta el cogote, plié profundo para arrancarse al doble salto treinta grados perpendicular al suelo y caer como si nada

En la cabeza, regresando sobre los movimientos, reconstruyendo el movimiento. En la cabeza, saltando a tiempo en el laberinto del tiempo, saltando sobre el tiempo, presionándolo, pero el tiempo es un sabio más sabio que el tiempo.

Viento

antes y despues
sobre la duela

(el movimiento es un fantasma que no deja de aparecer)

Iba corriendo hacia el movimiento aprendiendo el movimiento (por imitación). Sacando el culo. No puedo no sacarlo. No controlo mi abdomen, mis hombros, las vértebras ⁹

⁹ Siempre saco el culo, en el baile, en la vida. No pude entender bien las nociones fuertes de compromiso, permanencia, pertenencia. No quedaron en el registro. Antes quería a mis cosas, tenía mis cosas, robaba mis cosas pero comprendí que no tenía razón tener mis cosas cuando yo no me tengo. Una vez molido en harina el trigo, arrancada la espiga de trigo del trival ¿qué queda del trival? ¿qué queda del trigo? Lo que quiero, queda lo que quiero. Dejé mis cosas atrás regalando lo que quería. Dejando. Pelándome. Pero no dejé todo. No dejo todo. Me quedo con el ejemplo de María Callas donándose por los escenarios, desplumándose, perdiendo sangre y elegancia como una gallina colgada pico abajo muriendo sacudida por sus sacudidas, contorsionándose en la vocalización (boca voca) de cada alto, contralto, mientras va bajando la sangre por sus tetas azules. Siempre saco el culo, esquiendo, en la rumba, en los clavados. Sacando el culo en "el entierro del feo"; Sacando el culo me vean o no. Pero no crean, no soy el decidido

bailarín

ALREDEDOR DE TU ESTÓMAGO HAN DE GRAVITAR LAS FUERZAS FLOTANTES Y LOS
PLANETAS DESIERTOSº

bailarín

EL SUSTRATO DEL SUSTENTO EMANA DEL REBOZO DE UNA VIEJITA LLAMADA CONSTANZA,
natural de japon (antioquia)

bailarín

LA DANZA ES UNA GALAXIA ESPIRAL GIGANTE con todo y sus saltos y hoyos
QUE NO TERMINA DE DISPERSARSE, QUE NO TERMINA DE UNIFICARSE, QUE NO DEJA DE
EMANAR EN TU BAILE (bailarín) cruzados BAILAN MUCHOS BAILES que pueden o no estarte sucediendo

bailarín

TODO HA DE SOSTENERSE DESDE TU ESTÓMAGO
/los astros
los peces
la paciencia/

bailarán,
otra cosa
mi amor por los hombres (como las manzanas chilenas) está congelado en los estómagos
de las cámaras frigoríficas que se distribuyen
en el estómago de los barcos de carga

pinoccio durmió siete noches en el estómago de una ballena con pepito grillo planeando
incendiarle

los estómagos guardan la vislumbre de los ojos y la caricia

hay gente que muere de un infarto al intestino

⁹ alineado través de la conciencia simultánea de diferentes grupos musculares y ramificaciones óseas que han de estar en contracción/distensión y compensándose: glúteos, vértebras, costillas, barbilla arriba, abdominal, hombros abajo y el peso sobre las caderas trazando una línea recta entre el tercer dedo del pie y la rodilla



HACER DE TRIPAS CORAZÓN °

⁹ Miriam olfás a camelias en la fila del cine. Íbamos a entrar en la primera película de Jonas Mekas. Dos muchachas zapateando sobre la duela en una playa invernal en Nueva Jersey, ante el mar. En el film no se oían los golpes. Sonaba una canción. El mar en silencio parece colmado por el aceite de los barcos, blandi blub gris. A Miriam la atropelló un auto en la carretera general, al atardecer soltó su mano de la mano que la llevaba. Acostumbras a usar perfume cítrico, ayer no. Estábamos cansados esperando entrar a ver un film que yo suponía que durara 87 minutos. Eran 180. Nos salimos antes porque teníamos hambre. Hay recuerdos que duran lo que tarda en romperse el souvenir, dolores que conminan reincidentes la memoria, olores que no remiten a nadie.

Mi abuelo plantó un camelio en la huerta de Pimiango, a la derecha del banco de azulejo. Estamos de fiesta, vestidos con el traje patronal, tenemos la altura de los santos que llevan sobre los hombros los hombres marchando. Miriam y yo.

Los acantilados, las praderas y el mar. No sabía que habías estado al borde de la muerte.

Mi abuela friendo huevos, no se oía nada más que su lamento, estruendoso golpe de llanto que no puedo sacar de la cabeza.

La cocina oscura, como un callejón de Harlem. Las lágrimas cayendo sobre el sartén, ráfagas de fuego en escalera, de los huevos pequeños estallidos de aceite, de clara. Yo sabía todo cuando mi madre me mandó a avisarles. Yo sé muchas cosas. Iba muy rápido pedaleando vertiginoso sobre las calles de grava. Tengo las rodillas llenas de cicatrices, también la cara.

APRENDIENDO A SOSTENERME DESDE EL ESTÓMAGO ^o

⁹ **Recaída:** *de aquellos lodos estos mismos fangos. Hola, me llamo don pelayo y la virgen de covadonga me regaló por navidad con todo su cariño un caballito de madera y el disfraz de santiago apóstol remendado*

Recaída: *PD. Soy una frugal ilusión restituyente y una mierda pinchada en un palo*

Recaída: *la perversión consiste ahora en sodomizarme con un miembro fantasma más grande que mi polla*

Recaída: *Ordinario caigo de mí hacia mí; ANUNCIO*

Recaída: *literalmente mi ego me está devorando los pliegos del vestido de juglar*

Recaída: <CTRL+ALT+SUP+ME>

Recaída: *mis obsesiones anuncian todo tal y como es para mí*

Recaída: *soy el perseguido por las linternas de mi ego. Vivo en un granero*

Recaída: *las carabelas están listas para zarpar conmigo. "No olvidarse el cepillo de dientes"*

Recaída: *una vez más me acoge la comodidad de tener asegurado el rancho: mi vómito*

Recaída: *[ahora que] pensar que estoy aquí / es más doloroso que estarlo. RAÚL GÓMEZ JATTIN, jódase usted porque la Prisión de la que no logra salir es el cielito lindo de su mente.*

Recaída: *invento la calma entre que me aburre el designio y soy un cobarde*

Recaída: *no quisimos reconocer nada que no fuera lo que pensábamos*

Recaída: *nuestras obsesiones anuncian todo tal y como es para nosotros*

Recaída: *del fondo a la superficie / de la superficie al fondo / soy yo todo lo que hay*

Recaída: *bañado de mi semen / ahora sí que soy yo mismo*

Recaída: (acompañado por el sonidero: ALARMA ALARMA PELIGRO)

Recaída: *¿me recuerdas?*

Recaída:

Recaída:

Recaída:

HACER DE TRIPAS CORAZÓN °

º A Sansón le sacaron los ojos y el pelo, primero el pelo que los ojos, antes de derribar sobre su cabeza el templo que tres mil gentes llenaban para ofrecer sacrificio al dios de los sirenitos macho. Un diosdado de cola, cabello largo y sombrero de obispo. Ningún dios es normal ni hombre. Sansón era un señor hombre sin ojos y con el cabello crecido. La fuerza de Sansón venía del cielo y de su madre. Los espacios se construyen a partir de la presión establecida entre focos móviles. El masculino es un sol ciego derribando bohíos y construyendo templos (Jue 16:5,18)

Sansón no baila más que en fiestas, se le fue la mano con una quijada y luego por confiar le traicionaron. Los hombres te dicen no confíes porque te traicionarán. Así es de lógico. Los hombres no son traicioneros por naturaleza. Las traicioneras son las mujeres y las maricas, los afeminados y los misóginos. Si a los hombres los traicionan es por buenos (Yo soy el bueno y piadoso). Los hombres nacen para hacer historia, y para que una mujer bella (la villa) los quiera (aún y no siendo comprendidos)

Sansón nunca aprendió a bailar, peluqueado por un sirviente joto fue reducida su fuerza a la rueda de moler grano. Sansón gira que gira con la rueda que añade a Sansón a su movimiento infinito. La rueda que de Sansón tira. La rueda que de Sansón hace molino. La rueda girando tirada por la corriente canalizada de agua, tirada por dos bueyes de arimatea. La rueda tirada ininterrumpidamente por esclavos cholos, mestizos y diablos. Gira y gira abandonada al resignio del designio, inercia que constituye el espacio a ti debido: rueda: singular: masculino

El espacio es más grande que yo/ me circunscribe/ en abstracto / por fuera y por dentro, abierto y cerrado / el espacio está para reespaciarlo / ¿Si no?/ o lo rompo o me hago en él una caricatura de su compás y de su ritmo

*Paso (dice de dar un paso), y rompo espacio
Ambelopé / aspa / aspa / siete / queda / y voy a la izquierda*

APRENDIENDO A SOSTENERME DESDE EL ESTÓMAGO ^o

º MI CORAZÓN TIENE DOCE METROS DE LARGO

como las cadenas del hombre elefante
 como las caderas de veintiún rebeldes haciendo el trenecito
 como la caldera más chica de la caldera de taburiente
 mi corazón tiene doce metros de eslora

Corazón:

fui yo el que se comió a la boa y tiene que estar dando salida a sus huevos antes de que aumenten de tamaño

debajo de la sábana estabas tú con nuestros hijos
 jugando a la serpiente

el hipotálamo es un huevo de boa queriendo mandar
 sobre las secreciones del sistema límbico

el duodeno es el cascabel de la serpiente de cascabel que
 desde antes estaba atrapada en los folículos del estómago de la boa

fui yo el que engulló a la boa constrictor que en su estómago albergaba una serpiente de cascabel



Ctrl

Alt

Supr

M

E



Demasiado rápido, voy demasiado rápido

Deprisa, sin fijarme

Ahora sí. Iba corriendo sin saber bailar porque llevo tomadas siete clases. Iba corriendo hacia el movimiento para hacer con mi cuerpo el movimiento, para hacer de mi cuerpo el movimiento, la barbilla alzada, brazos extendidos, rápido a por el movimiento. Iba yo muy rápido hacia el movimiento. Más rápido que lo que pedía el movimiento, de lo que necesitaba. Yendo más rápido que el movimiento iba corriendo todavía sin saber bailar, queriendo aprender rápido, iba yo corriendo porque si me esfuerzo puedo aprender rápido. Pero iba yo muy rápido, sin fijarme mucho más en que yo iba muy rápido, muy bien. Ahora y sí que yo era el más rápido, percusionando sobre la duela como catorce antílopes a media tarde haciéndose los guepardos sobre la laguna. Iba yo muy rápido vestido de bailarín, con mallas negras

Golpe,
golpe,
flexión,
extensión,
elevación,
salto

Saltando como saltan los bailarines, no bailando

PARTE

Cuidado,

ramal de riesgo, si realiza cambios rápidos de dirección. Asuma las consecuencias. Si se golpea las rodillas

En caso de accidente. Examine flexionando y extendiendo su rodilla. CASOS: (1) Puede sentir la rodilla endeble. (2) Puede sentir que se le traba. (3) Puede sentir que no se mueve. EN TODO CASO: Póngase Hielo^o, es buenísimo

Tras batir la rótula con la duela se produjo severa concentración de vibración acústica. Un solo golpe fue toda la comunicación. Antes del nacimiento de la música electrónica los físicos hacían música electrónica en los laboratorios. Inflamación, escueta elongación de los ligamentos laterales. El sonido, en un primer momento, se impulsó desde la cabeza de la tibia. Las membranas musculares contraídas explican el ruido seco y la hinchazón ^o. La meseta rotuliana recibió directo el impacto

Veo la rodilla, la punta de la nariz esfumada, la miro en flexión, unos pocos bellos rubios sobre el cuero que cubre la rótula. Los cueros me llaman, el batacazo podría ser un índice que suena en diferido y que hay que descifrar. El líquido sinovial va tomando la periferia de los tejidos, rodea los tendones, eso no lo veo. Veo la rodilla flexionada con unos pocos pelos que me acaban de salir este año

El ruido nace del contacto entre la rótula y la duela en la boca del estómago^o

º No tires por el caño el dolor, los cereales, tu dolor, las albóndigas. Lento o rápido tu dolor por el caño, tu dolor yéndose por el caño, tu dolor, la mazmorra

º. Es posible que experimente la sensación de que algo estalla o se rompe al producirse la lesión, e incluso que escuche un ruido seco. También pudiera ser que no logre apoyar correctamente la pierna afectada ni recargar el peso total de su cuerpo sobre esta

- º. i. *es una lástima que se pierda el ballet cuando me estampo,*
ii. *que se corrompa siendo una violencia tan sublime*



APRENDIENDO A SOSTENERME DESDE EL ESTÓMAGO ^o

º. DIETARIO

Tu corazón es lo que baila con su longitud de dragón chino

7 de enero

Se me enredó el corazón en una farola cuando iba por la calle y un perro que allí estaba atado me orinó en la pierna

16 de enero

Me duele la pequeña fístula que con el enganchón se abrió en la parte del corazón que suelo usar como almohada

4 de febrero

Cruda tenaz. Anoche quise lavar íntegro el corazón y por tal motivo me vengo despertando pasado el medio día

8 de marzo

Fulanito me dijo que no tengo corazón. Caminé encorvado hasta casa de mis padres. Nunca me perdonará que no viva para la literatura

16 de marzo

Mi corazón tiene más ramales de los que había sospechado.
Próximamente voy a casarme con otra persona que no soy yo

Voy a hacer las cosas lento

Voy a hacer las cosas lento ^o

ESTAMOS DONDE ESTAMOS

ahora

bailando

^o. Fdo. Calamito (el que era calmo)

*imágenes: Adriana Cardenas

 artas de navegación

Cynthia Ortega Salgado

4

*De todas maneras la mariposa fatalmente desaparecerá,
puesto que es libre de ir a donde quiere y puesto que no tiene
necesidad de mí para vivir su libertad*

Georges Didi-Huberman

1. LA EMOCIÓN

“‘Corto, quemado’ ilustra la forma activa o en acción; ‘Soy cortado, soy quemado’ ilustra la forma pasiva o en pasión, vale decir, en *pathos*...” (Didi-Huberman, 2016: 26). “Corto, quemado” alude a una acción ejercida por quien toma el cuchillo o acerca la llama, supone, que el que recibe el corte o la quemadura se quedará inmóvil y sólo padecerá la acción. Pero ¿en verdad permanece inamovible?, ¿no brinca, no grita, no tiembla por lo menos?, ¿se queda aletargado en su pasión? Ninguna entidad es tan pura o autónoma como alega ser; tanto el cuchillo como el alimento, el fuego y el fósforo se resisten y se necesitan. Ambos se contaminan del otro “...ni el cuchillo ni la carne cambian estrictamente de naturaleza, mas entre ambos ocurre un acontecimiento que no los deja indemnes, ahora estamos ante un cuchillo que corta y una carne cortada, ha aparecido un efecto, un verbo, un ser incorporal –cortar, ser cortado:...” (Pérez y Bacarlett, 2016: 265).

Si el verbo cortar aparece como inseparable de ser cortado, así como jugar de ser jugado, leer de ser leído, lo anterior es un indicativo de que la separación acción-pasión no es tan clara, pues ambos objetos ejercen acción y entran en pasión, es decir, se crea un estado paradójico; ni el fuego existe sólo cuando quema, ni la madera cuando arde en forma de ceniza y humo. Estos actores existen en el linde donde la acción y el objeto aparecen, son sólo en la superficie donde se tocan. Didi-Huberman pone el ejemplo de María Magdalena, la mujer “loca de deseo” (Didi-Huberman, 2016: 45), la que está absolutamente absorta en su delirio al ver a Cristo clavado en la cruz. “En su sufrimiento y en el deseo” irrefrenable y brutal de que Cristo regrese, “está en pasión”, mas en su infinita desesperación, cuando se arranca los cabellos, “está en acción”. Luto y anhelo, pasión y acción unidos en una sola imagen. “...en el mismo cuerpo y en el mismo gesto, se pueden descubrir dos cosas muy diferentes que sin embargo coexisten: un *duelo* (lamentar tristemente la pérdida de alguien) y un *deseo* (querer apasionadamente la presencia de alguien)” (Didi-Huberman, 2016: 45).

Al principio, la emoción paraliza, como una descarga eléctrica, el sujeto se queda atónito y quieto ante la sorpresa que experimenta, se encuentra ante una “imposibilidad de actuar...” (Didi-Huberman, 2016: 26). Porque la emoción está directamente ligada a nuestro cuerpo sensible, a lo que nos causa ira, dolor, euforia. Al encontrarnos “en pasión”, nuestro cuerpo se deshace, no vemos, no olemos, no escuchamos, no sentimos nada más que la figura flameante de la emoción, aunque esta inactividad no signifique impotencia, ni mera pasividad. Nada es capaz de calmarnos porque no podemos pensar, sólo sentir el clavo en medio del pecho y no saber qué hacer, más que desear anular el sentir. Si acaso, podríamos intentar gritar, gritar la

emoción, pero ella no conoce lenguaje. Separada de toda objetivación, no se expresa cabalmente, no tiene orden o uniformidad, no detenta principio ni fin. Simplemente permanece en su total existencia. “La emoción se opone por un lado a la *razón*... y, por el otro, a la *acción*... La emoción, pues, sería un *callejón sin salida*: callejón sin salida del lenguaje” (Didi-Huberman, 2016: 27).

El clavo en el pecho crea una fisura, un medio. Entre el cuerpo físico y el cuerpo sensible hay una zona porosa por donde cruza la emoción. Ese pequeño hueco nos pone de cabeza, porque “...nuestra alma se conmueve, tiembla, se agita, y nuestro cuerpo hace montones de cosas de las que ni siquiera tenemos idea” (Didi-Huberman, 2016: 31). Nuestra alma conmovida comienza a movernos a niveles inframoleculares, algo se activa en nosotros, se abre una línea de fuga, pues “... una *emoción* ¿no es una *e-moción*, vale decir, una *moción*, un movimiento, que consiste en ponernos fuera de (*e-*, *ex*), fuera de nosotros mismos? (Didi-Huberman, 2016: 31).

Lejos de la hoguera regresa a nosotros el *logos*, la palabra, el orden y la forma. Somos capaces de hablar del orificio al centro del torso, porque no decimos de nosotros, afirmamos el dolor de él y ella, una experiencia desde lo común, lo que vive todo el mundo y es aquí cuando la emoción se puede tramitar por medio del lenguaje. Por eso es sencillo dar un consejo a alguien, porque es más fácil mitigar un dolor que no es el propio y reaccionar ante el desconuelo “fuera” de nosotros. Deleuze enunció: “...”La emoción no dice ‘yo’. [...] Uno está fuera de sí. La emoción no es del orden del yo, sino del acontecimiento...” (Didi-Huberman, 2016: 36). La emoción, no es algo que esté dentro del sujeto, ni en su fuero, es algo que lo excede, que lo hace atravesar y conocer un mundo sensible más grande que él. La emoción es un afecto que lo priva de su ‘yo’ y lo convierte en otro, “...es una apertura *efectiva*...una suerte de conocimiento sensible...” (Didi-Huberman, 2016: 32).

El dolor y su forma afectiva: el sufrimiento, crean esta escisión en los sujetos; así expuestos, caminan dolientes y apesadumbrados. Pero es este estado el que deja entrar una mayor exposición del afuera, una gran energía nos invade, de repente, sentimos verdadera alegría por vivir “Por haber alcanzado el percepto como <<el manantial sagrado>> , por haber visto la Vida en lo vivo o lo Vivo en lo vivido...” (Deleuze, 1993: 174). No importa lo que haya sido, no importa su cuota de pesar y tiempo, es en lo vivido donde nosotros sentimos la vida. Este sumo viaje, como el de Ulises¹ nos deja una huella profunda, nos re-escribe; lo hallado y sus parajes; las sensaciones, nos cambiarán hondamente, “si llueve fuego debes ser como el agua, si hay demasiada agua, sé como el viento.

1

*Desde mi juventud he navegado
junto a las costas dálmatas. Islotes
a flor de agua emergían, donde raro
un pájaro acechaba atento a presas,
cubiertos de aguas, resbalando, al sol
bellos como esmeraldas. Cuando la alta
marea y la noche los cegaba, velas
a sotavento más caían al mar,
para huir de su insidia. Hoy mi reino
es su tierra de nadie. A otros el puerto
encendía sus luces; a alta mar
empujé todavía el bravo espíritu,
y de la vida el doloroso amor*

Rodolfo Alonso, en: <https://carlosdelanda.wordpress.com/2012/06/08/umberto-saba-ulisesmediterranea/>

Si la marea alta sube, sé como el cielo” dice Allama Prabhu². De ahora en adelante nuestros sueños tomarán las formas y los tonos ahí encontrado-s. Es un viaje donde nadie nos acompaña, uno subterráneo debajo del agua³. El trayecto sinuoso de este viaje nos causa volver “con los ojos enrojecidos” (Deleuze, 1993, p.174).

“Las cosas vivientes... tienen el privilegio del dolor” manifiesta Didi--Huberman, los seres humanos compartimos la alegría, la melancolía, la incertidumbre, somos capaces de ellos, participamos del mismo banquete. En la emoción, uno está como hipnotizado, pierde el control del habla, el control del cuerpo, las lágrimas escapan como pequeñas fugas de una presa que se

2

*Si llueve fuego
debes ser como el agua.
Si hay demasiada agua, sé como el viento.
Si la marea alta sube,
sé como el cielo.
Y si llega la última marea de todos los mundos
abandona el Yo
y sé el Señor.*

Allama Prabhu, en: <https://lasendadebaraka.blogspot.mx/2011/09/si-llueve-fuego-debes-ser-como-elagua.html>

3

*Soy yo, que me escondo
Del agua en el fondo
(Becquer, 1967, p.161)*

desborda, la columna pierde su altura y su corona, se hace un bulto en la panza, agujas en las mejillas, ardor en la frente, el cuerpo está desconfigurado, no obstante esto no es una inacción. Este desorden no pertenece al dominio del 'yo', quien simplemente no permitiría esta condición bochornosa, sino del orden de lo que afecta a todo lo humano, es decir, el orden del acontecimiento, "el sentido mismo" (Deleuze, 2005b: 50). El acontecimiento entendido "no solo como un imprevisto irrepitable que divide la historia o la experiencia en un antes y un después irreconciliables, sino también... una experiencia indecible que estrictamente no puede ser encasillada..." (Bacarlett, 2016: 68).

Lloro, una fuerza incontrolable me domina y saca agua de mis ojos, una intensidad me toma de rehén. La emoción es una fuerza primitiva que me hace desfallecer, no me deja opción; es una energía instintiva que me hace defender, esconder, sobrevivir; es irracional como el miedo o la angustia. La emoción se esparce, se desenfrena sin límite. "...si la emoción es más grande que yo –a la vez tan profunda que no llego a reconocerla,... entonces no logro que sea mi propia emoción, ella me posee y yo no" (Didi-Huberman, 2016: 63).

2. MEMORIAS DE UNA MUJER “ L O C A D E D E S E O ”

Aby Warburg tiene, en su *Atlas mnemosyne*, un apartado que llamó “fórmulas del *pathos*” (Didi-Huberman, 2016: 43), que comprende imágenes de gestos emotivos y particulares. Es curioso que un atlas dedicado a la memoria sea el contenedor de estas figuras emocionales, pues Mnemósine, diosa de la mnēmē, será la encargada de conmemorar episodios concretos ligados a la emoción. Los sucesos que nosotros recordamos como memorables, son aquellos donde el sentimiento está exaltado y bajo esta premisa se establece la importancia del recuerdo. Un atlas es un álbum donde guarecemos el sentir de los recuerdos. Añade Giorgio Agamben, “La memoria no es posible, en efecto, sin una imagen (*phantasma*), la cual es una afección, un *pathos* de la sensación o del pensamiento” (Agamben, 2010: 14).

Mas ¿cómo se carga de sentido una imagen, cómo una imagen se vuelve memoriosa? Aristóteles sostiene “sólo los seres que perciben el tiempo recuerdan, y con la misma facultad [con que] advierten el tiempo” (Agamben, 2010: 14). Si se trata de reparar en el tiempo, las rocas, las arañas, los gatos tendrían su particular sentido del mismo; sin embargo, el autor termina la cita con una palabra muy importante “y con la misma facultad con que advierten el tiempo”... con la imagina

ción”. El hombre es el único ser capaz de pensar el tiempo creativamente, haciendo figuraciones, utopías y anhelos sobre su pasado, su presente y su futuro. De esta manera Warburgh engendró un atlas con imágenes para hablar no sólo del paso de una época a otra, sino de la recreación y los delirios del tiempo mismo, es decir de su invención a través de imágenes que funcionaran como moronas de pan en un camino sin trazas. El historiador dejó pistas para detenerse y buscar relaciones, o sea, para pensar, desde la similitud y la diferencia.

En el caso de la Magdalena, preguntémosnos cómo la transformó la emoción, cómo la empujó. Didi-Huberman reflexiona asombrado sobre la escena de la gente herida en *El acorazado Potemkin*, donde “...el pueblo en lágrimas [se convierte] en un pueblo en armas” (Didi-Huberman, 2016: 48). Desde esta idea: las lágrimas como vehículo para el acto, la emoción podría ser el fértil camino del que la acción tomara sus frutos y descansos, incluso, estas serían acciones consistentes, motivadas por el deseo.

María Magdalena no podía pensar, su emoción se oponía a su razón y la condujo a la acción de arrancarse el cabello. La emoción le generó un estado doble: deseo y duelo, eso la transformó. La expiración de Cristo le provocó la mayor de las faltas, el objeto de su amor y admiración agonizando en una línea donde no se sabe si vive o muere. Dado que el duelo es una ruta que permite acostumbrarnos a la ausencia, este lapso en el pensamiento, este tránsito, hace al objeto más presente que nunca y lo hace caer en su justo papel.⁴

4

Rainer María Rilke le escribe al fantasma de una querida amiga –con la que en un principio deseaba casarse–, si leemos con cuidado, ella le responde en mil formas.

*Ven aquí; estaremos un rato en silencio.
Mira esa rosa en mi escritorio;
¿no es la luz en torno a ella igual de tímida que sobre ti?*

La Magdalena cambió al quitarse los mechones y ver a Cristo muriendo. No quedó intacta, terminó profundamente alterada. Su cuerpo físico era distinto, su cuerpo psíquico también. Se trasladó a otro lugar, quiso regresar su mirada al punto de partida y no vio nada igual, ni el sitio donde sollozó, ni mucho menos al Cristo. Ella es la figura que mezcla dolor (físico) y congoja (espiritual); ambos dejaron su cuerpo sensible en un estado de flexibilidad, que conectó su percepción con lo viviente y aquello que sólo se puede presentir, lo que nos rebasa. De esta manera, las emociones no sólo son “...*mociones*, movimientos, conmociones, también son transformaciones de aquellos o aquellas que están emocionados...” (Didi-Huberman, 2016: 46).

La Magdalena sacó a tirones su pelo para provocarse un dolor que superara su angustia y esto la ayudó a vaciarse de la emoción. Hay que dejarlas estar lo necesario, pues ellas “...tienen un poder –o *son* un poder– de transformación” (Didi-Huberman, 2016: 53).

Conocer para cambiar.

*Tampoco ella debería estar aquí.
Afuera en el jardín, sin mezclarse conmigo,
Debía haberse quedado, o desaparecer...
Ahora perdura así: ¿qué le va a ella mi conciencia?* (Rilke, 2008, p.25)

*Lamentémonos juntos de que alguien
Te haya sacado de tu espejo. ¿Aún puedes llorar?
No puedes. La fuerza y el empuje de tus lágrimas
Los has cambiado en tu mirar maduro
Y en ello estabas, en transformar aquella savia
en ti en una existencia potente
Que sube y circula, equilibrada y a ciegas.* (Rilke, 2008, p.27)

3. ELOGIO A LAS LÁGRIMAS

¿Quién hará la historia de las lágrimas?
Parece no importarle a nadie. Hay Historias sobre guerras,
fundación de ciudades,
creación de barcos y tanques.
Pero ¿quién se ocupará de las otras historias?

Hagámosle aquí un lugar a las lágrimas
a lo líquido de los cuerpos.

Presentaré la mía.

Mi cuerpo bañado
se desborda por todos los surcos.

Río me vuelvo,
soy,
me revuelvo.

Esas gotas, a mí no pertenecen
sino a quien me hace llorar.

Las lágrimas van dirigidas a alguien.
Las que me inundan le pertenecen a ella, a él, a ti.
De este modo, ella, él y tú viven en la membrana bajo mis ojos.

Tienen una casa

viven frente al agua.
Llorar todas las lágrimas de mi cuerpo.
La única tarea.

¿Se acabarán al morir?
¿Quién llorará las lágrimas que me resten cuando muera?
Son para él, para ella y para ti.
Si no,
¿quién hará su historia?

Todavía siempre.

*“...extensión infinita y limitada como un cuerpo acariciado a oscuras,
indefensa y voraz como el amor...”⁵”*

Octavio Paz

4. LA CARTA

Una carta. Algo que es menester que el otro sepa, que el otro lea. Algo que se envía y recorre un trayecto. Algo que alguien espera llegue y el otro no espera llegar. La carta es palabras, y emociones ordenadas en pensamientos, ritmos que la mirada del que lee retendrá y modificará. La carta, es una figura de esperanza, pues contiene un deseo y una intención; la carta es lo que se guarda, lo que compromete pues permanece, no puede desaparecer, a menos que sea destruida por el destinatario. La carta es esa misiva que uno pretende toque al otro, emoción tramitada desde la escritura que generará otra en quien descifre.

Las cartas contienen cosas en verdad importantes, información que uno debe saber, que debe resistir —aunque se trate de una carta robada—. ⁵ La carta, como dijo Agamben, es un “*pathos* de la sensación” y de la memoria. La carta tiene letras dibujadas, una a una fueron elegidas de un gran lote desordenado. La caligrafía hallada en la misma, tiene un tono y una cadencia únicos, rasgos que la distinguen de todas las demás. La carta puede ser repasada una persona signifi-

⁵ que está a la vista de todos y no es encontrada, símbolo de lo sustancial que pasa desapercibido.

cativa, tiene un peso específico, uno infra-delgado.⁶ Este peso se aplastó hasta hacerse letras, el peso se aplastó hasta hacerse letras, el sentimiento migró a la unidimensión del texto, mas no quiere decir que esas líneas sean incapaces de despertar nuevas emociones en quien la estudia.

La carta según Deleuze es una fuga espiritual, una fuga comunitaria o también una fuga activa (Deleuze, 2005: 312). La carta tiene a alguien o a algo como motivo. Pero es curioso el curso de este desarrollo: uno piensa en alguien, no obstante según Barthes, hacerlo “Quiere decir: olvidarlo... y despertar a menudo de ese olvido...” (Barthes, 2001: 51). Salir del olvido por recordar a alguien, además continúa: “...ese La carta tiene a alguien o a algo como motivo. Pero es curioso el curso de este desarrollo: uno piensa en alguien, no obstante según Barthes, hacerlo “Quiere decir: olvidarlo... y despertar a menudo de ese olvido...” (Barthes, 2001: 51). Salir del olvido por recordar a alguien, además continúa: “...ese pensamiento está vacío: no te pienso; simplemente, te hago aparecer (en la misma proporción en que te olvido)” (Barthes, 2001: 51). Así, en un acto mágico, uno atrapa la imagen de alguien para escribirle, como un médium invocamos a lo amado en la escritura y nos sorprendemos cuando, a modo de teatro de fantasmagorías, lo que sale de repente, es su aparición.

Por consiguiente, dos personas que se escriben, no lo hacen al otro, sino a su deseo. A un hoyo negro le ponemos una máscara, esa, la que más nos gusta, la que no nos falla. A esta bella imagen escribimos, a la imagen poética añoramos. Se le escribe a un fantasma. Barthes asevera: “...lo que entablo con el otro es una relación, no una correspondencia: la relación pone en contactados imágenes...” (Barthes, 2001: 52). Dos imágenes que se sueñan.

⁶ Planteamiento propuesto por Marcel Duchamp.

También en la carta hay un remitente, el que escribe o no escribe su dirección en la parte posterior. El que remite es también el que cede, el que mengua ante la flama. El que ama es siempre el que espera. Aunque ¿quién se esconde tras la identidad del envío? Barthes (2001: 51), sostiene: “¿por qué he recurrido de nuevo a la escritura?... porque, en verdad, no tengo nada que decirte; tus queridas manos, de todos modos, recibirán esta esquela”. Recurrir a la escritura para no decir nada. La carta se quedó en blanco, la emoción se vació.

Para: Escóture

De: Pacel

Quiero contarte tantas cosas ahora que es posible.

Ahora que estás aquí puedo escribirte esta carta.

Así contarte que quejarme nunca me ha hecho falta.

Que mi destino es un océano por el que esprinto.

En mi cuerpo escrito tengo una huella más, pero soy libre.

Mis sensibles poros como misterio quizá pocos lo descifren.

Mi escritura es irrompible como los recuerdos que guardo
en un baúl.

Mirando un tiempo y una imaginación

El peso que derramo a quien tendió su tinta.

Sabes que tengo voz aunque muchos nunca la escuchan.

Emociones de 10.000.000 colores dentro de mi estuche.

Ábreme, siéntezte Escritura / leamos/ escribamos juntos.

TU mi Palabra trascoras y me hablas en silencio.

“Todo libro se escribe en la transparencia de una adiós”

Edmond Jabès

5. INEXPRESABLE ADIÓS, RETORNO A LA IMAGEN

Si toda afección es corpórea y toda imagen es afección, podríamos inferir que las imágenes se depositan en algún lugar del cuerpo, que hay un sitio para la emoción. ¿Dónde en el cuerpo se guarda el amor?, ¿dónde el odio o la tristeza? Los afectos como “...seres que valen por sí mismos...” (Deleuze, 1993: 165) bien podrían hacerse casa en las muñecas, el cuello, el vientre o la cabeza. ¿Podríamos hablar de los órganos amorosos? Tal vez se trate de aquellos que han cambiado, que han traspasado su función orgánica para territorializar lugares insospechados y hacer una cosa completamente distinta a su cometido. La boca aprendió a besar, el ano aprendió a amar, las manos aprendieron a golpear o acariciar. Existe un cuerpo emocional.

Barthes proclama que “Al decidir renunciar al estado amoroso, el sujeto se ve con tristeza exiliado de su Imaginario” (Barthes, 2001: 127). No estoy de acuerdo, cuando el sujeto desiste de su estado amoroso, es precisamente cuando más se guarece ahí. No queda más para él, que jugar con la imagen que quedó tras la ruptura. Ésa muy querida, porque contiene piezas de él mismo, terminar con ella equivaldría a la autoeliminación. Y aunque el objeto esté distante o muerto, es posible conservarle cerca pero, sólo y justamente, en su envolvente etérea. “La

imagen se destaca; es pura y limpia como una letra [...] es perentoria, tiene siempre la última palabra; ningún conocimiento puede contradecirla, arreglarla, sutilizarla... (Barthes, 2001: 154). Vida y muerte por la imagen, el don o maldición que es detentar una tras los ojos. "...lo que los otros denominan *forma* yo lo experimento como fuerza. La imagen... *es la cosa misma*. El enamorado es pues un artista... puesto que toda imagen es su propio fin (nada más allá de la imagen)" (Barthes, 2001: 155). De este modo aquel sujeto elige vivir en un mundo bidimensional, que Barthes llama bellamente "mundo al revés" (Barthes, 2001: 155), y se entrega a la apariencia, pues para él, las imágenes son fuerzas irreprimibles de las que no puede escapar, intensidades que lo exceden y le hacen tanto bien, como mal, por lo tanto no hay ningún destierro de lo imaginario. Al llegar el adiós, el sujeto trata de expulsar al otro como sea posible, su pasión se transforma en una acción, escribe para purgar la sensación, sale de sí mismo para tratar de aplacarla. Mas esta tarea queda siempre a medias, pues escribir es el intento por conectar el mundo indecible y profundo, con uno decible, a todas luces, limitado.

"¿Cuál es ese yo que se escribiría? A medida que ese yo entrara en la escritura, ésta lo desinflaría, lo volvería vano ; se produciría una degradación progresiva —en la que la imagen del otro sería, también ella, arrastrada poco a poco (escribir *sobre* algo es volverlo caduco) —, un hastío cuya conclusión no sería otra que : *¿para qué?*" (Barthes, 2001: 120). Si escribir nombra ¿tiene caso decir el adiós?, ¿tiene el *pathos* un *logos* capaz de abarcar lo vivido? ¿Cómo describir el mareo, la embriaguez, usando cualquier palabra que reduciría su experiencia? Dice Javier Marías "Contar deforma, contar los hechos deforma los hechos y los tergiversa y casi los niega, todo lo que se cuenta pasa a ser irreal y aproximativo aunque sea verídico, la verdad no depende de que las cosas *fueran* o sucedieran, sino de que permanezcan ocultas y se desconozcan y no se cuenten [...] La verdad nunca resplandece, como dice la fórmula, porque la única verdad es la que no se conoce ni se transmite, la que no se traduce a palabras ni a imágenes, la encubierta y no averi

guada, y quizá por eso se cuenta tanto o se cuenta todo, para que nunca haya ocurrido nada, una vez que se cuenta” (Marías, 1992: 255).

La escritura comienza en el lugar donde no habita el otro, es decir, “...*ahí donde no estás* : tal es el comienzo...” (Barthes, 2001: 122). Uno se da cuenta que no escribe en relación al otro, si bien, fue ése quien provocó la sensación, es el propio sujeto quien crea mundo para sí y los demás. La invención del amor o del odio, de la fe o la esperanza no dependen sino de lo que es uno mismo. La escritura empieza “ahí donde no estás” porque este es el límite, el borde del acontecimiento, donde el escritor nace y se transforma en la emoción de la escritura. Así la emoción circula infinitamente, invade al escritor y lo fuerza a detenerse. La emoción toma forma y propiedad en la escritura, no obstante renace en lo que provoca al lector. Es un barco de navegación incesante.

El inexpresable adiós, es un retorno al imaginario, un regreso al cofre del tesoro, a la caja de las imágenes, incluso al de “las palabras que brillan”,⁸ a lo que no se relató y por tanto ocurrió verdaderamente, por lo cual la imagen que vive detrás de la membrana ocular es aurática,⁹ brilla como el oro, resplandece, aún en su desaparición.

⁹ “...las palabras brillan, son como apariciones que distraen, incongruentes...” (Barthes, 2011, p.58)

¹⁰ “aparición irrepetible de una lejanía” (Didi-Huberman, 2011, p.345)

Fuentes

- Bacarlett, M.L. (2016). *Una historia de la anormalidad*. México: Editorial Gedisa.
- Barthes, R. (1982[1977]). *Fragmentos de un discurso amoroso*. México: siglo veintiuno editores.
- Barthes, R. (2011). *El placer del texto y lección inaugural*. México: siglo veintiuno editores.
- Becquer, G.A. 1967. *Rimas*. Barcelona: Editorial Bruguera.
- Deleuze, G. (1993). *Qué es la filosofía*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Deleuze, G. (2005). *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. (2005). *La isla desierta y otros textos. Textos y entrevistas (1953-1974)*. Valencia: PRE-TEXTOS
- Didi-Huberman, G. . (2011). *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Didi-Huberman, G. (2016). *¿Qué emoción! ¿Qué emoción?*. Buenos Aires: Capital intelectual.
- Jabés, E. (2014). *El libro de la hospitalidad*. Madrid: Editorial Trotta.
- Marías, J. (1999). *Corazón tan blanco*. México: Alfaguara.
- Negrón, M. (2012). *Pequeño mundo ilustrado*. Buenos Aires: Caja negra editora.
- Paz, O. (1 de julio de 2017). *Poemas del alma*. Recuperado de <https://www.poemas-del-alma.com/el-desconocido.htm>
- Pérez, A.M. y Bacarlett, M.L. (2016). *Pensar la comunidad con Gilles Deleuze, entre lógica y política*. En Israel Covarrubias y Edgar Morales (Coord.) *Descifrar la comunidad política*. (pp. 261-291). México: Ediciones Navarra.
- Rilke, R.M. (2010). *Réquiem*. Madrid: Poesía Hiperión.

Ansiedad y angustia.
Reflexiones sobre el cuerpo y su estudio

Sofía Sierra Chaves

5

I

¿Cómo es un cuerpo en ansia?, ¿qué sucede con él?, ¿cómo se comporta? Un cuerpo que experimenta ansiedad no es el mismo a uno que ama, a uno que odia, a otro que se indigna, que descansa o que teme. Es precisamente, la observación de esos matices y variaciones, entre otras cosas, lo que constituye el centro de nuestro estudio.

Veamos las reacciones del cuerpo. El ansia provoca el endurecimiento de tejidos y órganos. A la vez que las palpitaciones suben, la sangre parece fluir lentamente, como si se enfrentara a un proceso de solidificación. Por nuestras venas el líquido se vuelve más denso, como una pasta espesa y pesada. Por eso el cuerpo en ansia se experimenta como una hiper-actividad paralizante.



El cuerpo se tensa de modo distinto a la tensión de la ira o la pasión. Es una tensión que no está “llena” o colmada de algo, sino precisamente una “tensión del vacío”. Experimentamos una agitación en donde el cuerpo se vuelve cáscara.

Hay una actividad mental caótica y vertiginosa. La mente se repliega, los ojos se pierden, el cuerpo se desconecta del mundo, aunque no relajado sino expectante y fatigado. El cuerpo en ansia siempre está a la espera de lo que viene, vive un instante más adelante.

Diría que en el estado de ansiedad, se experimenta algo que no está, como aquellos que sienten hormigueo en un miembro amputado.

Cualquier actividad que haga el cuerpo en esos momentos, parecen movimientos de un autómatas: comer, caminar, ordenar. El cuerpo-cáscara se ha vaciado, se ha desprendido de la mente, que en esos instantes vuela y habita un terreno indómito.

Pero la mente, en su aparente desprendimiento del cráneo no se encuentra necesariamente concentrada, lúcida, inspirada. No es un trance revelador. Sino que los pensamientos revolotean caóticamente, giran como dentro en una licuadora, se confunden, se diluyen, todo se vuelve borroso e ininteligible.

De repente nos encontramos en un laberinto, con múltiples caminos, cruces: una interminable maraña de posibilidades, que nos agobia y desespera.

II

El estado de la mente y del cuerpo en ansia es como estar parado ante el imponente abismo de la nada. Experimentamos vértigo y en ocasiones náuseas. Esta metáfora del mareo, fue sugerida por Søren Kierkegaard, quien además proponía que la ansiedad es el “vértigo de la libertad”, y por eso íntimamente relacionada a la actividad creadora. En la traducción al español Kierkegaard se refiere a la especificidad de la angustia:

Casi nunca se ve tratado el concepto de la angustia dentro de la Psicología; por eso mismo debo llamar la atención sobre la total diferencia que intercede entre este concepto y el del miedo, u otros similares. Todos estos conceptos se refieren a algo concreto, en tanto que la angustia es la realidad de la libertad en cuanto posibilidad frente a la posibilidad (Kierkegaard, 2007: 87- 88).

Y más adelante postula:

La angustia puede compararse muy bien con el vértigo. A quien se pone a mirar con los ojos fijos en una profundidad abismal le entran vértigos. Pero, ¿dónde está la causa de tales vértigos? La causa está tanto en sus ojos como en el abismo. ¡Si él no hubiera mirado hacia abajo! Así es la angustia

el vértigo de la libertad; un vértigo que surge cuando, al querer el espíritu poner la síntesis, la libertad echa la vista hacia abajo por los derroteros de su propia posibilidad, agarrándose entonces a la finitud para sostenerse (Kierkegaard, 2007: 118).

Hay dos momentos centrales en la experiencia de una persona frente al abismo. 1) Miedo a caer desde la azotea del edificio y morir irremediamente aplastado contra el asfalto de la ciudad; 2) Miedo a saltar, al conocimiento de que si quiero puedo saltar por voluntad propia y caer al vacío.

Con el segundo tipo de miedo Kierkegaard ilustra la ansiedad y el vértigo que provoca el saberse libre. De alguna manera se trata de la toma de conciencia de que “se puede”, y este “poder” detona angustia y ansiedad.

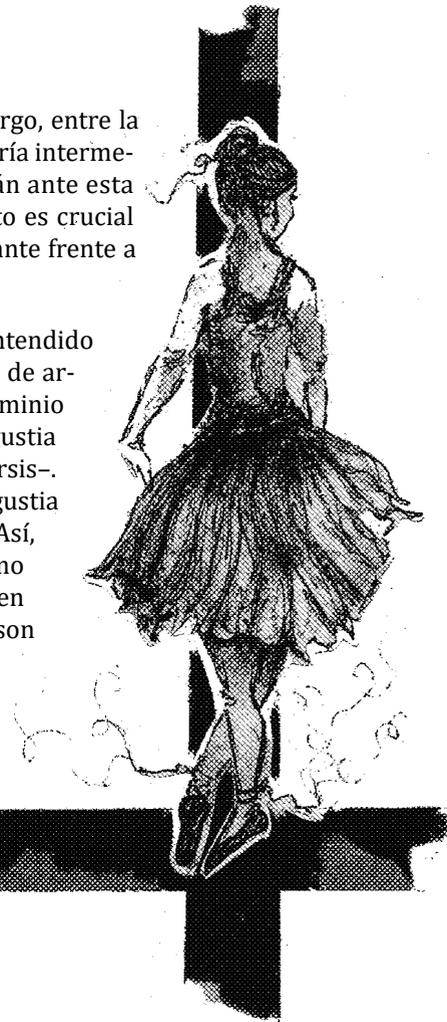
Kierkegaard, desde su formación religiosa centra estas reflexiones en función del pecado original. Aquí, un breve repaso del mito del fruto prohibido puede iluminar algunos aspectos sobre la relación entre el estado de ansiedad y la libertad:

Cuando en el Génesis se afirma que Dios dijo a Adán: «pero no comas del árbol de la ciencia del bien y del mal», es claro de todo punto que Adán no comprendió lo que significaban esas palabras. Pues, ¿cómo podía entender la distinción del bien y del mal, si tal distinción no existía para él antes de haber gustado el fruto del árbol prohibido? (Kierkegaard, 2007: 92).

Lo interesante es que la prohibición pone de manifiesto un poder latente, que antecede la prohibición. Si una acción se prohíbe, es porque en el fondo, existe la posibilidad de realizarla.

Así, la prohibición evidencia el campo de posibilidad. Sin embargo, entre la posibilidad de hacer algo y hacerlo efectivamente hay una categoría intermedia, esta categoría es la angustia, que es lo que experimenta Adán ante esta prohibición, junto con la emergencia del deseo. Este momento es crucial pues desde el psicoanálisis sería el surgimiento del sujeto deseante frente a la castración que supone el “No” (Alatríste, 2012: 159).

En este sentido, es pertinente señalar de qué modo el arte entendido como campo de posibilidad se relaciona con la angustia. La idea de artista tradicional plantea que el sujeto afectado encuentra en el dominio de las “Bellas Artes” un ámbito privilegiado para tramitar su angustia –muchas veces comprendidos como actos de sublimación o catarsis-. Mientras que en la actualidad, cualquier forma de tramitar la angustia podría ser concebida como un proceso de producción artística. Así, en diversas manifestaciones de arte contemporáneo vemos cómo las colecciones de objetos insólitos, las caminatas nocturnas, y en definitiva casi cualquier ritual generado por un sujeto afectado, son susceptibles de ser “artistizados” y comercializados.



III

Ahora bien, el lector habrá notado que los fragmentos de Kierkegaard presentados en español se refieren a la angustia y no a la ansiedad. Y efectivamente, ello no es un tema menor.

Soren Kierkegaard en 1844 escribió *Begrebet Angest. En simpel psykologisk-paaagende Overveielse i Retning af det dogmatiske Problem om Arvesynden*, que en su traducción al inglés se propone como *The Concept of Anxiety: A Simple Psychologically Orienting Deliberation on the Dogmatic Issue of Hereditary Sin*, es decir, un tratado sobre la ansiedad. Sin embargo, en las diversas traducciones al español, se decanta como “El concepto de la angustia” .

Pero entonces, ¿a qué nos estamos refiriendo?, ¿a la angustia o a la ansiedad? Si nos remitimos al diccionario, se nos presenta una circularidad poco esclarecedora, ya que la definición de ansiedad dice: “Angustia que suele acompañar a muchas enfermedades, en particular a ciertas neurosis y que no permite el sosiego a los enfermos”. Y la definición de angustia reza: “Aflicción, congoja, ansiedad”.

En su carácter fenoménico los síntomas o reacciones que se experimentan parecen ser los mismos, sin embargo, la forma en que es nombrada esta reacción termina por situar en un campo específico su comprensión. Quizás podría parecer un mero detalle lingüístico aunque sabemos que en el campo de las humanidades las variaciones semánticas y las precisiones conceptuales constituyen el centro mismo de la actividad intelectual, ya que se concibe el lenguaje como campo ideológico.

El académico argentino Arturo Roldán propone al respecto de esta distinción lo siguiente:

Su uso no es inocente ya que tiene incluso connotaciones políticas. Los psiquiatras, inducidos por el lenguaje que rodea a los psicofármacos prefieren el uso del término ansiedad. (...) por eso no es casual que en el lenguaje médico se use la palabra ansiolítico. (Roldán, 2012: en línea).

Sobre este punto, cabría mencionar que en el *Diccionario del Psicoanálisis* de Laplanche y Pontalis la traducción de la palabra freudiana *Angst* es traducida a las lenguas latinas (castellano, francés, italiano y portugués) como *angustia*, mientras que al inglés es traducida por *anxiety* (Roldán, 2012: en línea). Roldán apunta al respecto que “La actual ofensiva del inglés en el mundo, vía las nuevas tecnologías muestra a esta lengua como la más importante en el discurso científico. Y si la lengua inglesa utiliza más la palabra *ansiedad*, esta aparece con un brillo superior” (Roldán, 2012: en línea).

La *ansiedad* aparece como un mal a ser curado, la *angustia* como un temor sin objeto. Por ello el concepto *angustia* tiene fuertes implicaciones psicoanalíticas mientras que *ansiedad* es más

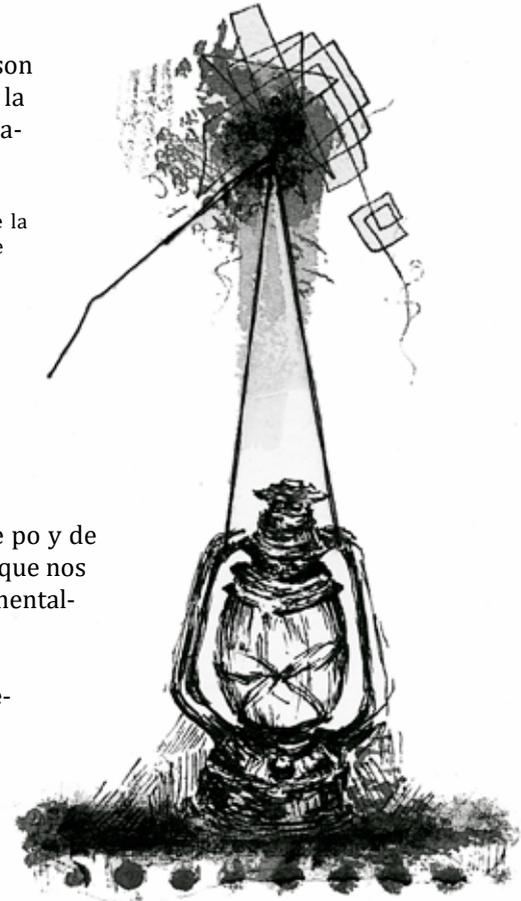
bien utilizado en ámbitos médicos y psiquiátricos. Y estas distinciones no son nimias, pues se relacionan con un paradigma biopolítico de intromisión en la afectividad personal y colectiva, que tiende a ser naturalizado Cito a la psicoanalista Nora Merlin con sus incisivas afirmaciones:

El proyecto de las neurociencias no es inocente, apunta a la medicalización de la sociedad, pretendiendo engrosar el mercado de consumo de medicamentos acorde con las corporaciones de los laboratorios, así como disciplinar y adaptar los sujetos a la moral y la norma del dispositivo capitalista.

Las neurociencias implican el triunfo de la medicalización, del paradigma positivista y de la investigación técnica desligada de los efectos políticos y subjetivos de vivir con otros y otras. Supone el negocio de los laboratorios y el triunfo de la colonización neoliberal que produce psicología de masas, donde el sujeto se reduce a ser un objeto de experimentación manipulado, cuantificado y disciplinado. (Merlin, 2017: en línea)

De alguna manera, la dimensión biopolítica va más allá del dominio del cuerpo y de las tecnologías que lo controlan. Se trata de la estabilización de los modos en que nos relacionamos con la afectividad “Porque producción biopolítica es en fundamentalmente, producción de subjetividad” (Prada, 2012: 51).

Como cierre me interesa sugerir, que si bien nos enfrentamos a una proliferación de estudios del cuerpo, también observamos el auge del discurso biológico y neurocientífico, que parece acaparar el lugar válido de



enunciación al respecto. Precisamente, desde las humanidades y las artes, resulta fundamental dismantlar dicha hegemonía discursiva que medicaliza el cuerpo y abona el avance de modalidades cada vez más severas de control social y capitalismo afectivo. Así, los estudios del cuerpo desde este espacio crítico no pueden dejar de ser estudios biopolíticos.

Fuentes

Alatraste, J. (2012) “¿Arte y psicoanálisis para qué?” en E. Bernal, L. Ortiz y C. Ortega (comps.) *Arte y psique. El arte como deseo*, UAEMéx, México, pp. 153-160.

Berardi, F. (2007) *Generación Post-Alfa. Patologías e imaginarios en el semiocapitalismo*, Tinta Limón, Buenos Aires.

Graziano, V. (2005) “Intersecciones del arte, la cultura y el poder: arte y teoría en el semiocapitalismo” en J. L. Brea (ed.) *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Akal, Madrid, pp. 173-186.

Kierkegaard, S. (2007) *El concepto de la angustia. Una sencilla aproximación psicológica hacia el problema dogmático del pecado original*, Alianza, Madrid.

Kierkegaard, S. (2007) *Concept of anxiety*. Disponible en: <https://sorenkierkegaard.org/concept-of-anxiety.html>

Merlin, N. (2017) Las neurociencias: un intento de colonizar la subjetividad. Disponible en: <https://redfilosoficadeluruguay.wordpress.com/2017/03/19/las-neurociencias-un-intento-de-colonizar-la-subjetividad/>

Prada, J. M. (2011) “¿Capitalismo afectivo?” en *Revista EXIT Book*, núm.15, pp. 32-37. Disponible en: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/121678/mod_resource/content/1/Capitalismo%20afectivo_Juan%20Martin%20Prada.pdf

Prada, J. M. (2012) *Prácticas artísticas e internet en la época de las redes sociales*, Akal, Madrid.

Roldán, A. (1999) *Conferencia Angustia y ansiedad*. disponible en: http://arturoroldan.salvatierra.biz/angustia_y_ansiedad.htm

*Ilustraciones: Ivon Stephani Hernández Valdés

Romeo y Julieta

José Luis Vera Jiménez

6

R.

Hay una jaula hecha de dientes
con el zaguán abierto
esperando a que hables
para alimentarme
(tú eres una jaula).

J.

Hay también un río hecho de estraza
una columna de ojos
sosteniendo el vértigo de la calle,
está además el rencor de la medianoche,
las manos que se arrastran entre matorrales.

R.

Qué enredaderas vendrán a poblar mis sueños?
Qué pesadillas de barro tapizarán tu ausencia?
el péndulo de tu mirada se oculta,
me diste tanta agua y te escurriste
sin decir nada
te filtraste en las piedras secando todo.

J.

Si otra voz se decanta en tu oído
no habrá eco que valga,
eres la cinta con que mido las mañanas
torvas y azules,
eres la aldaba, la llave,
la puerta transparente que se dobla
en mis manos.

R.

No termino de recorrerte,
no alcanzo a atender todas las rutas de tu cuerpo,
conozco la geometría de tus párpados,
las ramificaciones sedosas de tus hombros.

J.
Y sin embargo huyes
me clavas las agujas del frío,
dejando escalpelos y dagas
adornando mi espalda.

R.
Escribíamos juntos un diario invisible
un compendio de naufragios y desvelos,
una bitácora hecha de girones y desencuentros.

J.
No salgamos ahora con lavabos salpicados de olvido,
no me salgas con tu borrón y cuenta nueva, a otro perro con ese hueso,
el tiempo es una vara que aturde; tu melancolía, tinta viscosa.

R.
En este campo de batalla corre mucha lluvia y pocas lágrimas,
préstame la piedra de tu silencio
para golpearme,
para aventarla al charco haber si salta o se ahoga
como se han ahogado dos que tres muelas por no verte.



R.

En este campo de batalla corre mucha lluvia y pocas lágrimas,
préstame la piedra de tu silencio
para golpearme,
para aventarla al charco haber si salta o se ahoga
como se han ahogado dos que tres muelas por no verte.

J.

Una mañana sí y otra no,
una te olvido y otra me olvido,
tengo la fecha de tu amor como un cairel en mi cabeza vacía
tengo que saber en dónde se obstruyó esa corriente, esa madeja
de instintos que nos propina golpes y placeres desconocidos.

R

. ¿Dónde se construyó el fracaso?
¿dónde la marea, hojas borradas, dibujos arrepentidos?

J. Cherchez l'homme !

atrapen la solemnidad de su misterio!
detengan la catástrofe, el delirio de sus pies ofreciendo
primeros auxilios!

Amarren el amor que se le escapa!
Contengan su instinto, su desapego!

R.
Cherchez la femme!

J.
Te pierdo, me pierdo,
si tan solo te rescatara de tus propias mentiras,
si tan solo golpearas tus oídos
y volvieras a encontrarme,
recordaras lo que quise ser:
tu collar, tu cuaderno de dibujo,
el agua que te divisa en la mañana,
el calambre que merodea tus muslos de vez en cuando.

R.
Si tan solo fuera tu escondrijo, tu amuleto, tu fiebre:
“Quede asentada el acta de las desaveniencias, el certificado de mi gusto y
regusto por ti y tus estentores. Certifico que existo y estoy atento a tus
lores. procedo a tramitar tu sonrisa, saco copias de tus besos y susurros”.



J.

No fue una tarde la de la entrega, fueron siglos decantando tu presencia,
fueron arrecifes de tiempo que conciliaron la luz con el deseo.

R.

No es la memoria la que me falla, son los silbidos de las calles que se
descomponen. Es la penumbra de la habitación a las seis y media de la
tarde la que me escupe tu ausencia.

J.

Y entonces los días empalmaron su viscosidad,
la levedad solo quedó en tu aliento.

R.

Y todo parece que como si nada,
todo se adormila dentro de la estupidez del taxi.

J.

Una vez que el viaje esté hecho vendrán los arrepentimientos,
los errores en el equipaje,
el recuento de llaves y olores verticales que se dejan atrás.

R.
Quiero tener una orilla
y una espada para cuidarla.

J.
Quiero ver una oquedad y conocer la orilla que la provoca
ver escapar una luz de tu interior.

R.
Clavos indigentes me atan a la rutina,
como Jesús en una cruz vacía.

J.
Santo día de trabajo,
santa muina con los hijos enfermos
o la caída en el autobús.

R.
Santa vigilia de ti.

R.
¿Para qué tanta presunción de carne?

J.
¿Para qué tanto rito si todo termina
en vacío y silencio?

R.
Santo aburrimiento en tu cabello.

J.
Santa imagen que pintamos.

R.
Santa necesidad de rayarnos en el suelo y en el aire,
de dibujarnos al frotarnos.

J.
Santa palabra azul al despertar.

R.
Ya no me quedan los zapatos.

J.
Ya no me quedan mis ideas.

R.
Ya no me bastan
mis prejuicios.

J.
Se han deformado mis vicios.

R.
Desconozco ya mis virtudes
y mis pensamientos lascivos.

J.
Se ha deformado la ternura.

R.
También el tamaño del agua cambia.

J.
También los atardeceres se comprimen .

R.
Los mismos años se han puesto gordos
y se desinflan sin razón.

J.
Una roca se ha desprendido de la montaña.

R.
Su gravidez arrasa con todo.

J.
Arrasa con los ritos, con el tiempo, con el ruido.

R.
Una máscara de años se asoma
en la claridad del día.

J.
Es un periscopio dominguero
Hecho de barbacoa y lectura del periódico.

R.
Es una arquitectura malsana.

J.
Es una estructura de dolor.

R.
Ahora que deberases insostenible lo que siento
ni como escurrirme.

J.
La capa de terremoto
que de ti me separa
azota todo lo que se ve y todas las fluctuaciones de
lo que me recorre adentro como hormigas
(si escaparan de mí como estampida sería).

R.
Y todo porque solo te alcanzo con los ojos.

J.
Solo te alcanzo con el Jesús en la boca como silbato.

R.
Día y noche, dale que dale y eso harta.

J.
Los demonios también comen
también disfrutan ver televisión:

es ahí cuando hay que asustarlos,
hacerlos a un lado aunque sea un momento,
arrojándoles agua o los desperdicios del almuerzo.

R.
Una luna de pus husmea la medianoche.

J.
¿Con qué silencio nos conformamos?

*Imágenes: Oscar Israel Sánchez Escobar

