

“Vengo demasiado pronto”.

[Hypotyposis tras el gran acontecimientos y los anómalos funerales].

Fernando Castro Flórez.

“Los dioses persiguen al hombre con su gracia y su rencor; es su primera característica. Sólo en esa madurez en la que se insinúa la decadencia de una era, los dioses aparecen impasibles, indiferentes al hombre. “En el caso de que haya dioses, no se ocupan para nada de los hombres”, decía Lucrecio en la desolación de la cultura greco-romana. Para esta conciencia vigilante, los dioses estaban ya muertos. Más, cuando los dioses aparecen, se hacen sentir, ante todo, porque se ocupan mucho, tal vez demasiado, de los hombres. Es como un delirio de persecución que los hombres padecen”¹.

Del releer.

“El término *religio* no deriva, según una etimología tan insípida como inexacta, de *religare* (aquello que liga y une lo humano a lo divino) sino de *relegere*, que señala la actitud escrupulosa y atenta que deben adoptar las relaciones con los dioses, la inquieta vacilación (el “releer”) ante las formas –y ante las fórmulas- que deben observarse para respetar la separación entre lo sagrado y lo profano. *Religio* no es lo que une a hombres y dioses, sino lo que vigila por mantenerlos separados. A la religión no se oponen, por tanto, la incredulidad y la indiferencia respecto a lo divino, sino la “negligencia”, es decir una actitud libre y “distráida” –aquello que se ha desanudado de la *religio* de las normas- frente a las cosas o su uso, a las formas de la separación y a su significado. Profanar significa: abrir la posibilidad de una forma especial de negligencia, que ignora la separación o, mejor dicho, que hace de ella un uso particular”². A nosotros nos cuesta ya ver, a través de la “creencia”, el credo como don del corazón y crédito³. La relectura termina por ser una suerte de especularidad defectuosa en la que afloran más que nada las obsesiones y los balbuceos; el obsesivo es precisamente el que impide el deseo del otro⁴. “El Otro del Otro real –señala Lacan-, es decir, imposible, es la idea que tenemos del artificio, en cuanto es un hacer que se nos escapa, es decir, que desborda por mucho el goce que podemos tener de él. Este goce completamente sutil es lo que llamamos el espíritu”⁵. Poca sutileza cabe en una época que va rumbo a peor en la que no sabemos, ciertamente, como *acoger toda la miseria del mundo*⁶. No basta con la compasión autocomplaciente, ni con la actitud brutal que

¹ María Zambrano: *El hombre y lo divino*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1973, p. 27.

² Giorgio Agamben: *Profanaciones*, Ed. Anagrama, Barcelona, 2005, pp. 97-98.

³ Cfr. Julia Kristeva: *Al Comienzo Era el Amor. Psicoanálisis y Fe*, Ed. Gedisa, Barcelona, 1996, p. 53.

⁴ “Satisfaciendo las exigencias del Otro, el obsesivo impide la aparición del deseo del Otro” (Slavoj Žizek: *En defensa de la intolerancia*, Ed. Sequitur, Madrid, 2007, p. 121).

⁵ Jacques Lacan: *El Seminario 23. El sinthome*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 2006, p. 62.

⁶ “La acogida [de “toda la miseria del mundo”] pasa muy precisamente por la experiencia de la desapropiación de la escritura. Esta experiencia es la que salda su cuenta con el miedo, inscribiendo el “él” inquietante en la relación de sí a sí. Porque los *Cahiers de malte* nos hablan esencialmente del miedo y por eso mismo que para nosotros está a la orden del día: miedo del múltiple inquietante, de la miseria

piensa que todo lo que cae debe ser empujado en dirección al abismo. “Los iconoclastas de Bizancio querían destruir las imágenes para acabar con su significado; hoy, bajo la apariencia de lo opuesto, seguimos siendo iconoclastas: destruimos las imágenes al colmarlas de significado, asesinamos las imágenes mediante el sentido”⁷. Incluso cuando hablamos de una violencia necesaria⁸, cobramos conciencia de que estamos entrando en el terreno de la traición y sometiendo a las víctimas a un ultraje tremendo. Toda relectura tiene que ser, al mismo tiempo, atenta y capaz de establecer huecos, distancia por cerca que se pueda estar.

Noli me tangere.

Esta es una frase que toca. La religión parece que ocultara, bajo sus complejos rituales, la dimensión sagrada del tacto y del tocar, incluso cuando comprendemos que el elemento fundamental del tabú es revelar lo intocable. Ahora bien, en cierto sentido, “nada ni nadie es intocable en el cristianismo desde el momento en que el propio cuerpo de Dios se da a comer y beber”⁹. En esa singular *religión del tacto* lo que no debe ser tocado es el cuerpo resucitado; en realidad es intangible, su ser es la sustracción o, en otros términos, se hace presente en la partida. En el evangelio de Juan, la frase de Jesús “Me mou haptou” incluye tanto el sentido del retener cuanto detener (*haptain*): Cristo no quiere ser retino pues se va. “La “resurrección” es surrección, el surgimiento de lo indisponible, de lo otro, y del acto de desaparecer *en el cuerpo mismo y como el cuerpo*. No es un juego de magia, sino lo contrario, el cuerpo muerto permanece muerto y es él el que hace el “vacío” del sepulcro, pero el cuerpo que más tarde la teología llamará “glorioso” (es decir, brillando con el brillo de lo invisible) revela que este vacío es el vaciamiento de la presencia”¹⁰. La resurrección no es un retorno a la vida, es la gloria en el seno de la muerte. Cristo que dijo “Yo soy la resurrección” es el que, violentamente, hace levantarse y andar a Lázaro, cuya aparición llena de horror a sus familia que estaba aplicada ya a la tarea del duelo. La venida del Mesías resucitado también llena de lógica estupefacción de los discípulos que tienen que resistirse a tocar¹¹. De nuevo, en Juan, encontramos una sentencia crucial que impone un deseo: “Permaneced en mi amor”. “El amor cristiano –apunta lúcidamente Nancy- es una inverosimilitud es un mandamiento

del mundo. Su escritura se sostiene sobre la exacta línea de reparto donde el miedo debe resolverse, ya sea en consenso sobre el buen número de consintientes/contratantes, ya sea en el disenso que instituye la escritura como separación de un yo consigo mismo. Este lugar del miedo es el lugar común donde se decide la suerte del “cuasi-otro”, donde se opera el reparto del hombre consensual y del hombre disensual” (Jean-Luc Nancy: *Política, policía, democracia*, Ed. Lom, Santiago de Chile, 2006, p. 57).

⁷ Jean Baudrillard: *La agonía del poder*, Ed. Circulo de Bellas Artes, Madrid, 2006, p. 55.

⁸ “Existe una violencia cuya verdadera intención es evitar que algo efectivamente cambie; en una demostración fascista de violencia, debe ocurrir todo el tiempo algo espectacular de modo que precisamente nada cambie; y existe el acto de violencia que cambia efectivamente las coordenadas básicas de una constelación. Para que esta última violencia tenga lugar, *su mismo lugar debe ser abierto*, por medio de un gesto que es claramente violento en su mismo rechazo impávido, por medio de un gesto de puro alejamiento en el cual, para citar a Mallarmé, *rien n’aura eu lieu que le lieu*, nada tiene lugar salvo el lugar mismo” (Slavoj Žižek: *Visión de paralaje*, Ed. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2006, p. 465).

⁹ Jean-Luc Nancy: *Noli me tangere. Ensayo sobre el levantamiento del cuerpo*, Ed. Trotta, Madrid, 2006, p. 26.

¹⁰ Jean-Luc Nancy: *Noli me tangere. Ensayo sobre el levantamiento del cuerpo*, Ed. Trotta, Madrid, 2006, p. 28.

¹¹ “Cuando hay estupor y espanto, es porque los discípulos piensan ver un espíritu, y Jesús les invita entonces a tocarle para asegurarse que está allí en carne y hueso. La creencia espera lo espectacular y se lo inventa si es preciso. La fe consiste en ver y oír allí donde no hay nada excepcional para el ojo y el oído ordinarios. Sabe ver y oír *sin tocar*” (Jean-Luc Nancy: *Noli me tangere. Ensayo sobre el levantamiento del cuerpo*, Ed. Trotta, Madrid, 2006, pp. 39-40).

cuya “sublimidad” enmascara menos de lo que desvela, al menos a la mirada penetrante de Freud, el carácter “antipsicológico del superyó colectivo” al que el mandamiento es “inaplicable”¹². Una amor *imposible* igual que la resurrección.

Escatología de lo sagrado.

Slavoj Zizek saca, literalmente, consecuencias de la identidad excremental del hombre planteada por Martín Lutero: el hombre es como una divina mierda, cayó del ano de Dios. El mal repulsivo que pueda, también, aparecer en la realidad de lo divino¹³. Benjamin, con su peculiar comprensión mesiánica de la historia, llegó a pensar que es en la impureza, en las heces de las cosas donde sobrevive el otrora. Toda promesa conlleva una maldición, de misma forma que lo sagrado revela siempre su doble y contradictoria faz¹⁴. El homo sacer como aquel que puede ser asesinado impunemente¹⁵. Con todo, no aceptamos, a la manera de Bataille enlazando con Sade, que sea necesario, para salir de nuestros males, un *sacrificio*¹⁶.

La prohibición de las imágenes.

Tendríamos que tomar en cuenta la advertencia *contra las imágenes* del *Éxodo* (20, 4). El mandamiento que prohíbe construir imágenes de todo lo que “está en los cielos, sobre la tierra y en las aguas”. En realidad, impide que representemos todas las cosas y, sobre todo, va contra la escultura. Lo que se condena no es la imagen sino la presencia afirmada en la obra, esto es, el ídolo. El ídolo no se mueve, no habla, “se le grita –leemos en *Isaías*, 46, 7- pero no responde” y el idólatra, frente a él, también esa alguien que ni ve ni comprende. El verdadero Dios es palabra dirigida a su pueblo, visión del corazón del hombre y movimiento para acompañar a su pueblo. Lo que se prohíbe de forma más concreta es la representación escultórica del rostro. Esa sospecha contra la imágenes se extiende desde el moteísmo jude-cristiano a la idea griega del

¹² Jean-Luc Nancy: *Noli me tangere. Ensayo sobre el levantamiento del cuerpo*, Ed. Trotta, Madrid, 2006, p. 83.

¹³ “Cuando en el seminario sobre *La ética del psicoanálisis*, Lacan plantea que el “Dios soberano es *das Ding*”, esta identificación del Dios supremo con la Cosa malvada sólo puede entenderse adecuadamente si se considera que implica un desplazamiento de paralaje: aquello que, visto desde una distancia adecuada, aparece como el Dios supremo, se transforma en el Mal repulsivo cuando nos acercamos demasiado” (Slavoj Zizek: *Visión de paralaje*, Ed. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2006, p. 239).

¹⁴ “[...] lo sagrado es siempre una moneda de dos caras. La palabra original *sacer* de donde proviene nuestra palabra, significa “tan santo y puro” como para ser sagrado y “tan impío e impuro” como para ser sagrado. Es como si hubiera una escala: en el extremo más puro tenemos la sacralidad, luego descendiendo, en el medio, está lo secular, lo normal, lo de todos los días y, finalmente, en el extremo inferior, encontramos nuevamente la palabra *sacer* aplicada a lo más impuro, lo más horrible. De modo que en ambos extremos de la escala está implícito el concepto de *poder mágico*, mientras que en el medio está la prosa, lo normal, lo carente de interés y lo secular” (Gregory Bateson: *Una unidad sagrada. Pasos ulteriores hacia una ecología de la mente*, Ed. Gedisa, Barcelona, 1993, p. 340).

¹⁵ “Tomemos el término *sacer*. Designa aquello que, a través del acto solemne de la *sacratio* o de la *devotio* (con las que el capitán consagra su vida a los dioses inferiores para asegurarse la victoria), ha sido consignado a los dioses y pertenece exclusivamente a ellos. Sin embargo, en la expresión *homo sacer* el adjetivo parece designar a un individuo que, habiendo sido excluido de la comunidad, puede ser asesinado impunemente, pero no puede ser sacrificado a los dioses” (Giorgio Agamben: *Profanaciones*, Ed. Anagrama, 2005, p. 102).

¹⁶ “Solo posee un medio para escapar a esos diversos: la destrucción de un ser semejante a nosotros. [...] Esto era ya cierto en el sacrificio. En la aprehensión, llena de horror, de lo sagrado, el espíritu esbozaba ya el movimiento en que es igual a lo que es (a la totalidad indefinida que nosotros no podemos conocer). Pero el sacrificio es tanto miedo al desencadenamiento como desencadenamiento” (Georges Bataille: *La literatura y el mal*, Ed. Taurus, 1987, p. 97).

simulacro¹⁷. La retirada de la presencia, aquello que ya “aparece” en el *noli me tangere*, genera un vínculo entre lo cristiano y lo moderno¹⁸: la representación de una ausencia abierta en lo dado mismo –sensible- de la llamada obra “de arte”.

El mapa y el territorio.

Bateson llegó a la conclusión de que lo que va del territorio al mapa son diferencias y *nada más*. “Los hombres sabios ven contornos y por eso los trazan”, escribió William Blake. “Y salvo en el claroscuro –que también está compuesto de diferencias- nada hay dentro de los contornos excepto uniformidad, monotonía, que es algo diferente de la diferencia”¹⁹. Para este teórico uno de los aspectos más curiosos de lo sagrado es que generalmente no tiene sentido para el hemisferio izquierdo, para el tipo de pensamiento en prosa²⁰. Lo sagrado mantiene unidos toda clase de valores vinculados con el amor, con el odio, con el dolor, con el gozo, en una fantástica síntesis que lo conecta todo, dando sentido a la vida. Nosotros solo somos capaces de entender la realidad, tras el desencantamiento de mundo, desde la ironía que, con su manierismo de los detalles, acaba con todo, incluso con lo sagrado²¹. Ni siquiera podemos recuperar la parodia carnavalesca²², volcados, como estamos, en el patético espectáculo de la gesticulación. Es normal que Borges, para el que el mapa no coincide de ningún modo con el territorio, llegara a señalar que en las ruinas del imperio no queda rastro de las viejas disciplinas geográficas²³. A pesar del desastre, lo enigmático sigue apareciendo como algo que está entre líneas²⁴ y lo aurático como *ein sonderbares Gespinst von Raum un Zeit*, esto es, como la aparición de una lejanía incluso cuando creemos que

¹⁷ “De esta alianza proceden, con seguridad, una desconfianza ininterrumpida hacia las imágenes que llega hasta nuestros días, en el seno mismo de la cultura que las produce en abundancia; la sospecha recaída en las “apariencias” o el “espectáculo”, y cierta crítica complaciente de la “civilización de las imágenes”, tanto más, por otra parte, cuanto que de ella provienen, *a contrario*, todas las iniciativas de defensa e ilustración de las artes, y todas las fenomenologías” (Jean-Luc Nancy: *La representación prohibida*, Ed. Amorrortu, Buenos Aires, 2006, p. 27).

¹⁸ “Pero, por una parte, el au-sentido abre su retirada en el mundo mismo y, por otra parte, la imagen sensible indica o indexa la *idea*. Se sigue de ello una lógica dos veces doble, cuyos valores se intercambian, se contaminan y se enfrentan. El cristianismo en primer término y, luego, el arte del mundo moderno habrían de ser los enclaves de esta mezcla, si no se trata, en fin de cuentas, de un mismo y único lugar” (Jean-Luc Nancy: *La representación prohibida*, Ed. Amorrortu, Buenos Aires, 2006, p. 29).

¹⁹ Gregory Bateson: *Una unidad sagrada. Pasos ulteriores hacia una ecología de la mente*, Ed. Gedisa, Barcelona, 1993, p. 252.

²⁰ Cfr. Gregory Bateson: *Una unidad sagrada. Pasos ulteriores hacia una ecología de la mente*, Ed. Gedisa, Barcelona, 1993, pp. 339-340.

²¹ “En su brillante e innovador ensayo de finales de la década de 1950 “¿Qué es el Realismo Socialista?”, Siniavski escribió que “la ironía es la risa del hombre superfluo que se ridiculiza a sí mismo y a todo lo sagrado de este mundo [...]. La ironía es el compañero fiel de la incredulidad y de la duda; se desvanece tan pronto como aparece una creencia que no tolera el sacrilegio” (Peter Wollen: *El asalto a nevera. Reflexiones sobre la cultura del siglo XX*, Ed. Akal, Madrid, 2006, p. 202).

²² “La primera característica del carnaval es que juega con, o parodia, los fastos oficiales, como ocurre, por ejemplo, en la *fiesta stultorum* europea medieval, la fiesta de los locos y la fiesta del asno. La parodia carnavalesca en su forma original no era, de acuerdo con Bajtin, tan negativa como suele serlo en la actualidad. Sólo negaba con el fin de renovar, e incluía al parodista así como al parodiado. Tenía la función de hacer con la comunidad un todo al tiempo que los rituales oficiales establecían jerarquías y distinciones, como entre las esferas de lo sagrado y lo profano en la vida. El carnaval puede distinguirse de la festividad en que se halla libre de dogmatismo y de piedad” (Dean MacCannell: *Lugares de encuentro vacíos*, Ed. Melusina, Barcelona, 2007, p. 234).

²³ Cfr. Jorge Luis Borges: “Del rigor en la ciencia” en *El hacedor*, Ed. Alianza, Madrid, 1984, p. 143-144.

²⁴ “¿En qué consiste el enigma? El enigma es un arte que llamaré entre líneas, aludiendo a la cuerda. ¿Por qué las líneas de lo que está escrito no se anudarían con una segunda cuerda?” (Jacques Lacan: *El Seminario 23. El sinthome*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 2006, p. 66).

hemos llegado a la máxima proximidad²⁵, sale a nuestro encuentro incluso en lo banal (ese banderín de enganche), vale decir, cuando lo *escatológico* se ha cumplido.

Lo que dijo un loco.

Al final de su tratado de juventud “Fe y saber”, Hegel declara que el sentimiento sobre el que reposa la religión de la nueva época es “el de que Dios mismo ha muerto”. Tenemos que *releer* el conocido fragmento 125 de *La gaya ciencia* de Friedrich Nietzsche: “*El loco*.- ¿No habéis oído hablar de ese loco que encendió un farol en pleno día y corrió al mercado gritando sin cesar: “¡Busco a Dios!, ¡Busco a Dios!””. Como precisamente estaban allí reunidos muchos que no creían en Dios, sus gritos provocaron enormes risotadas. ¿Es que se ha perdido?, decía uno. ¿Se ha perdido como un niño pequeño?, decía otro. ¿O se ha escondido? ¿Tiene miedo de nosotros? ¿Se habrá embarcado? ¿Habrá emigrado? –así gritaban y reían todos alborotadamente. El loco saltó en medio de ellos y los traspasó con su mirada. “¿Qué a dónde se ha ido Dios? – exclamó-, os lo voy a decir. *Lo hemos matado*: ¡vosotros y yo! Todos somos sus asesinos”. Ese asesinato colectivo se convierte, inmediatamente, en una especie de muerte inexplicable y, sin embargo, *ahí está escrito nuestro destino*. “La frase “Dios ha muerto” significa –según Heidegger- que el mundo suprasensible ha perdido su fuerza efectiva. No procura vida. La metafísica, esto es, para Nietzsche, la filosofía occidental comprendida como platonismo, ha llegado al final. Nietzsche comprende su propia filosofía como una reacción contra la metafísica, lo que para él quiere decir, contra el platonismo”²⁶. Esa frase comprende la constatación de que la nada se extiende, esto es, nos vemos obligados a vivir en la ausencia de un mundo suprasensible y vinculante. El nihilismo, definido por el propio Nietzsche, como el más inquietante los huéspedes, se encuentra ante la puerta. El ámbito vacío dejado por Dios termina por ser ocupado por otras cosas²⁷. Ahí es donde se coloca el arte. Conviene tener presente que, para Nietzsche, la creación de posibilidades de la voluntad, las únicas a partir de las cuales la voluntad de poder se libera hacia sí misma, es la esencia del arte. El arte, que, para el autor de *Así habló Zaratustra*, tiene más valor que la verdad, es el gran estímulo de la vida. En realidad, apuntará en 1888: “tenemos el arte para no perecer por causa de la verdad”. Aunque los dioses se mueren de la risa²⁸, puede que “muerto Dios” sean posibles todos los crímenes²⁹. Somos, al mismo tiempo, los asesinos de la divinidad y

²⁵ “¿Qué es el aura, qué es más precisamente esta “trama singular de espacio y tiempo”? Benjamin responde con una fórmula que sigue siendo célebre: es “la única aparición de una lejanía, tan próxima como pueda estar”” (Georges Didi-Huberman: *Ante el tiempo*, Ed. Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2005, p. 348).

²⁶ Martin Heidegger: “La frase de Nietzsche “Dios ha muerto”” en *Caminos de bosque*, Ed. Alianza, Madrid, 1998, p. 162.

²⁷ “Efectivamente, aunque Dios en el sentido del dios cristiano, haya desaparecido del lugar que ocupaba en el mundo suprasensible, dicho lugar sigue existiendo aun cuando esté vacío. El ámbito ahora vacío de lo suprasensible y del mundo ideal todavía puede mantenerse. Hasta se puede decir que el lugar vacío exige ser nuevamente ocupado y pide sustituir al dios desaparecido por otra cosa” (Martin Heidegger: “La frase de Nietzsche “Dios ha muerto”” en *Caminos de bosque*, Ed. Alianza, Madrid, 1998, p. 168).

²⁸ Klossowski, releyendo a San Agustín, habla del erotismo romano como una suerte de liturgia mezclada con la bufonería: “serán necesarios dos mil años de interioridad cristiana para juzgar el sentido de la interioridad misma en cuyo seno esta malicia erótica había podido nacer: a esta distancia es cuando semejante malicia aparece como “la risa soberana de los dioses”, esa risa de la que “mueren y renacen los dioses”, tal y como la experimentó Nietzsche” (Pierre Klossowski: *Orígenes culturales y míticos de cierto comportamiento de las damas romanas*, Ed. Arena, Madrid, 2006, p. 66).

²⁹ “El servidor convertido en esclavo a causa del ateísmo o de la existencia sacrílega de su amo, se revuelve en efecto; acepta, pues, la muerte de Dios, pero cuando llega hasa hacer el proceso de su amo, ¿en nombre de qué lo hará sino en nombre de la prerrogativa del crimen? No puede sino hacerse inmediatamente cómplice de la rebelión de su amo contra Dios y asumir por su parte el crimen. E proceso

unos enterradores *inconscientes*. El resto asesinado, negada la resurrección, reaparece como imagen. Enterrar la imagen quiere decir volver a producir una imagen; en la cripta del arte comienza una especial fantasmática del tiempo³⁰.

Otra peregrinatio.

“La imposibilidad de uso tiene su lugar tópico en el Museo. La museificación del mundo es hoy un hecho consumado. Una tras otra, de modo progresivo, las potencias espirituales que definían la vida de los hombres —el arte, la religión, la filosofía, la idea de naturaleza, incluso la política- se han ido retirando dócilmente hacia el Museo. Museo no designa aquí un lugar o un espacio físico determinado, sino la dimensión separada a la que se transfiere aquello que en el pasado fue percibido como verdadero y decisivo, y ya no lo es. El Museo puede coincidir, en este sentido, con una ciudad entera (Évora, Venecia, declaradas por eso patrimonio de la humanidad), con una región (declarada parque u oasis natural) e incluso con un grupo de individuos (en cuanto representantes de una forma de vida que se ha extinguido). En términos generales, hoy todo puede volverse Museo, porque éste denomina simplemente la exposición de una imposibilidad de usar, de habitar, de experimentar.

Por eso, en el Museo, la analogía entre capitalismo y religión se vuelve evidente. El Museo ocupa exactamente el espacio y la función que en otro tiempo estaban reservadas al Templo como lugar del sacrificio. A los fieles del Templo —o a los peregrinos que recorrían la tierra de Templo en Templo, de santuario en santuario— corresponden hoy los turistas, que viajan sin tregua por un mundo extrañado en Museo. Pero mientras los fieles y los peregrinos participaban, al final, en un sacrificio que, separando a la víctima en la esfera sagrada, restablecía las relaciones precisas entre lo divino y lo humano, los turistas celebran sobre su persona un acto sacrificial que consiste en la angustiada experiencia de la destrucción de todo uso posible. Si los cristianos eran “peregrinos”, es decir, extranjeros sobre la tierra, porque sabían que su patria estaba en el cielo, los adeptos al nuevo culto capitalista no tienen patria alguna, porque viven en la forma pura de la separación. Dondequiera que vayan encuentran multiplicada y llevada hasta el extremo la misma imposibilidad de habitar que habían conocido en su casa y en su ciudad, la misma incapacidad de uso que habían experimentado en los supermercados, en los *Malls* y en los espectáculos televisivos. Por eso, por cuanto representa el culto y el altar central de la religión capitalista, el turismo es hoy la primera industria del mundo que moviliza al año a más de seiscientos cincuenta millones de personas. Nada es tan sorprendente como el hecho de que millones de individuos se arriesguen a experimentar en carne propia la experiencia quizás más desesperada que sea posible: la de la pérdida irrevocable de todo uso, la imposibilidad absoluta de profanar³¹.

Acteón y la mirada metamórfica.

no puede tener más salida que la asunción por lo esclavos de las prerrogativas de los amos ; y esto empezando por matar a los amos” (Pierre Klossowski: “El Marqués de Sade y la Revolución” en Denis Hollier (ed.): *El Colegio de Sociología*, Ed. Taurus, Madrid, 1982, p. 245).

³⁰ “Es decir una *fantasmática* del tiempo [...] un tiempo para sentirse *perder el tiempo*, hasta el momento de haber salido a la luz [...]; un tiempo, en definitiva, para *perderse uno mismo*. Y todo eso, para que uno mismo termine por no ser más que una imagen, una *imago*, esa efigie genealógica y funeraria que los romanos colocaban en los muros de sus *atria*, en pequeños armarios alternativamente abiertos y cerrados, encima de la puerta” (Georges Didi-Huberman: *Lo que vemos, lo que nos mira*, Ed. Manantial, Buenos Aires, 1997, p. 175).

³¹ Giorgio Agamben: *Profanaciones*, Ed. Anagrama, Barcelona, 2005, p. 111.

En vez de regodearme en la ceremonia del asesinato y el enterramiento de la divinidad quiero regresar a la visión repentina del cuerpo desnudo de la diosas, al origen mítico de la disimetría entre lo que puede verse y aquello que es imposible narrar. Tenemos que volver a esa trama de errores, vistazos y rechazos, de acecho y despedazamiento del mito de Diana y Acteón para intentar *construir una mirada deseante* diferente de la escatología de lo sagrado previamente fragmentada. Acteón parte de caza un día aromático en el que el sol invita al reposo. La diosa Diana se dirige a una fuente de aguas puras fatigada tras la caza. En el mito el acecho parece constante, entrelazado en un juego fatal con las superficies serenas, pero multiformes de las aguas: especulares, laberínticas y violentas, incluso, arrojadizas como armas metafóricas. En el acoso del cazador se entrelazan el destino y la estrategia curiosa del deseo y la mirada, la atención a voces o atisbos aromáticos que preceden a la visión y a su anudamiento mortal. Acteón es el *extraviado*, el que interrumpe su caza y, sin elegir su rumbo, se encamina por su destino cruel: el destino interrumpe y crea una *desorientación*. Acteón no comete, propiamente, ningún crimen; tal vez un error, vacila y se torna *errante*, con pasos inciertos va hacia un lugar dispuesto aromáticamente por las Ninfas de modo simétrico a como sus perros conformarán sus despedazamiento, remedio quizá de la visión, tan sólo fragmentaria que de la diosa se le ofrece. El destino, no el deseo, lleva a Acteón a ser testigo del baño de la diosa. El cazador sorprendido y sorpresivo, cree atrapar la desnudez; sin embargo lo que ve es una apariencia, una *encarnación momentánea*. Lo que ve Acteón es el modo cómo las ninfas chillando, como luego sus perros ladrando, rodean a la diosa que deja *aún* ver su rostro. La mirada extraviada sorprende a una mirada rodeada de voces: la manifestación de Diana exige la mirada ajena que es una concreción desorientada. Ésta se convierte en un dardo involuntario que unirá provocación y prohibición.

La marcha o el fuego de la mirada es frenada-aplacada por el agua arrojada por Diana que hace germinar la desgracia: “Ahora te está permitido contar que me has visto desnuda, si es que puedes contarlo”³². El error se consume en privación no de aquello que generó el mal, la mirada extraviada, sino de aquello que daría cuerpo duradero a la apariencia o exposición: la palabra. *Imposibilidad de decir lo que se vio*: la visión de lo ajeno no repara en su irrealidad hasta que lo otro no se muestra como un fondo aterrador en la mirada propia. Acteón no reconoce su imagen tras su metamorfosis, le embarga la timidez, el pudor de la mirada le paraliza ante la imagen desconocida de su cuerpo animal. Lo que acechaba solitario, precipitado, un día de cacería, se dispone en una epifanía de sí mismo: su destino le encadena a ser perseguido. Esta atroz aventura, ajena en gran medida al deseo, como una expresión que remitiría a un lugar focal o voluntario, señala el patetismo y la violencia de la mirada que impide toda expresión. Esta disposición *emboscada* del deseo, este emerger por sorpresa, súbitamente, se conforma como una trampa verbal, un momento de la impotencia. “¡Desgraciado de mí! iba a decir, pero ninguna palabra salió; dio un gemido, y ése fue su lenguaje; unas lágrimas corrieron por un rostro que no era el suyo, y sólo su primitiva inteligencia le quedó”³³ La visión *destina* un cuerpo que se torna inexpresable ante otras miradas, tornándose presa de la codicia; los perros dispuestos y también destinados para el

³² Ovidio: *Metamorfosis*, Ed. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1964, vol. I, Libro III, versos 191-192, p. 94.

³³ Ovidio: *Metamorfosis*, Ed. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1964, vol. I., Libro III, versos 201-204, p. 95.

acecho avistan una imagen que ni siquiera puede decir “Yo”³⁴. Acteón parece que tan sólo padece una desmesura que no es el resultado de su deseo ni de su curiosidad, frente a Sémele que es reducida a cenizas por el soberbio y vanidoso deseo de recibir la *imagen majestuosa* del amado Zeus³⁵. La mirada de Acteón no se consume en su deseo sino que, por apresar un fragmento, un rostro, es reducida a pedazos, a un inmóvil escenario de la voracidad y la violencia: el que interrumpe su caza es ofrecido como víctima y medida de la dimensión *mortal* de la visión humana. El mito de Acteón ofrece un saber fundamental para la estrategia del deseo: la trasgresión no se consigue por una iniciación de la mirada sino una *desposesión* de la misma, en una tensión inenarrable hacia la palabra. La diosa no hace otra cosa que *permitir contar*, si acaso puede, a aquel que ha visto³⁶. Ojos cegados por la claridad del agua, palabras ahogadas. Desgarrado anagrama quizá de nuestra condición: narrar nuestra impotencia, cantar el final del canto. Acteón no es solo es, a partir de la frase maldita de la diosa, un cuerpo nuevo puesto y recreado por Diana sino también un carácter miedoso³⁷, fundamentalmente una identidad conseguida en su forma *alterada*.

El comienzo del prodigioso texto de Klossowski, *El baño de Diana*, parte de ese evidente *olvido* del desgarramiento terrible del cazador extraviado: “Me gustaría hablarles de Diana y Acteón: dos nombres que en la memoria del lector evocan pocas o muchas cosas: una situación, unas posturas, unas formas, un tema pictórico, apenas legendario, pues la imagen y el relato, vulgarizados por las enciclopedias, han reducido a la mera visión de un baño de mujeres sorprendidas por un intruso entre dos nombre, el primero de los cuales fue uno de los miles que tuvo la divinidad para una humanidad desaparecida”³⁸. Si Acteón pierde la posibilidad de hablar y, sobre todo, de decir “Yo” en su maldita metamorfosis, Klossowski *no deja de decir yo* a lo largo de los breves fragmentos o mejor visiones de *El baño de Diana*; éste texto aunque parezca el comentario de un mito es, más bien, un *relato*, una recreación que comienza ya hablando en primera persona: “*Me gustaría hablarles...*”, un intento de estar a la altura de la explosión de esplendor y emoción del encuentro entre el cazador y la divinidad desnuda, una búsqueda del espacio literario para la más desconcertante de las teofanías³⁹. El lenguaje de Klossowski se establece como una trasgresión, una palabra impura que, según Foucault, sería *la prosa de Acteón*. La huella deseable de los dioses se refugia y, simultáneamente, se pierde en el tabernáculo y en el juego ambiguo de los signos, en el cuerpo-simulacro de la Diosa ofreciendo una apariencia desnuda para

³⁴ “Anhelaba decir, “*Yo soy Acteón*, reconoced a vuestro dueño”. *Pero las palabras no acuden a su deseo*” (Ovidio: *Metamorfosis*, Ed. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1964, vol. I, Libro III, versos 229-231, p. 96).

³⁵ Cfr. Ovidio: *Metamorfosis*, Ed. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1964, vol. I, Libro III, versos 253-315, pp. 97-100.

³⁶ Cfr. Ovidio: *Metamorfosis*, Ed. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1964, vol. I, Libro III, versos 191-192, p. 94.

³⁷ Cfr. Ovidio: *Metamorfosis*, Ed. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1964, vol. I, Libro III, versos 195-197, p. 95.

³⁸ Pierre Klossowski: *El baño de Diana*, Ed. Tecnos, Madrid, 1990, p. 3.

³⁹ “Será a los teólogos a quienes preguntemos si de todas las teofanías que se han producido nunca, hay alguna más desconcertante que aquella en la que la humanidad se ofrece y se sustrae a los ojos de los hombres bajo los encantos de la virgen resplandeciente y mortífera? ¿O bien habrán de ser los magos, los astrólogos, las parteras o, mejor aún, los iluminados cinegetas quienes interpreten sus tan variados temas: arco, lunas, perros, antorchas, ciervos, vestidos de mujeres ávidas, varas para flagelar a los efebos, venablos, flores de los árboles sagrados? ¿Podrán decirnos si la lección de tantos signos, antes que incitar a ciertas prácticas, permitiría captar la teofanía en sus atributos contradictorios: virginidad y muerte, noche y luz, castidad y seducción?” (Pierre Klossowski: *El baño de Diana*, Ed. Tecnos, Madrid, 1990, p. 5).

hacer que lo *visto no pueda ser contado*. “Entonces la pura habla del mito deja de ser posible. ¿Cómo transcribir a partir de ahora en un lenguaje parecido al nuestro el orden perdido pero insistente de los simulacros? Habla forzosamente impura que saca tales sombras a la luz, y quiere restituir a todos esos simulacros, en la otra orilla, algo que sería como un cuerpo visible, un signo o un ser. *Tan dira cupido*. Éste es el deseo que la diosa ha puesto en el corazón de Acteón en el momento de la metamorfosis y de la muerte: si puedes describir la desnudez de la diosa, tú verás. El lenguaje de Klossowski es la prosa de Acteón: habla transgresora. ¿No lo es acaso cualquier habla, cuando negocia con el silencio?”⁴⁰. El texto de Klossowski es tan *desconcertante* como la epifanía que se acecha: aquella en la que la divinidad se ofrece y se sustrae a los ojos de los hombres bajo los encantos de la virgen resplandeciente y mortífera. La reflexión se embarca en una travesía de paradojas: la diosa tiene atributos contradictorios (virginidad y muerte, noche y luz, castidad y seducción), es poseíble e imposable, fecundable pero infecunda. “Diana indica una afinidad entre la bestialidad animal y lo psíquico, pero además una *afinidad contradictoria* de lo psíquico con lo espiritual, bajo la apariencia de la maldad”⁴¹. Diana es una forma de lo *inaccesible*, una expresión del *origen*. El espacio mítico de la teofanía está expresado por la naturaleza *dual* de la diosa: muerte como fecundidad. En *El baño de Diana* Klossowski accede a la comprensión del principio de vida en el seno de la muerte o al principio de muerte en el seno del ser. Ese lugar de la visión, atravesada por la mortalidad, sólo puede ser buscado en el delirio⁴².

Más violencia.

“Todo se iguala y todo vale: una víctima expulsa a otra. Jamás la violencia ha suscitado tanta indignación y nunca el olvido ha operado con mayor rapidez”⁴³. La violencia no es ya necesariamente algo misterioso (vinculado a la regresión y al arcaísmo), ni siquiera podemos hablar de ella en términos de invisibilidad, antes al contrario, se trata de un *espectáculo cotidiano*⁴⁴, surtido en grandes dosis por televisión. Que lo apocalíptico, como el arte, sea “cosa del pasado”, valga este guiño hegeliano, no quiere decir que haya desaparecido, sino, al contrario, que se *ha realizado* e incluso que determina un tiempo por venir en el que sólo puede suceder lo peor⁴⁵. Cuando faltan las palabras llega, más que el sentimiento sublime, la descarga violenta que *pone las cosas en su sitio* (en la escombrera de la demolición), algo que el terrorismo utiliza sin escrúpulos⁴⁶. Una pregunta surge con

⁴⁰ Michel Foucault: “La prosa de Acteón” en *De lengua y literatura*, Ed. Paidós, Barcelona, 1996, p. 192.

⁴¹ Pierre Klossowski: *El baño de Diana*, Ed. Tecnos, Madrid, 1990, p. 13.

⁴² “Acteón deliraba en efecto, porque sabía que deliraba” (Pierre Klossowski: *El baño de Diana*, Ed. Tecnos, Madrid, 1990, p. 23).

⁴³ Yves Michaud: *La violencia*, Ed. Acento, Madrid, 1998, p. 32.

⁴⁴ Lo terrorífico es recibido con fascinación por millones de personas en todo el mundo, en una suerte de “confirmación” de las teorías freudianas de lo *unheimliche*, de eso misterioso o enigmático que, al mismo tiempo, tiende a ser desmantelado por la tonalidad posmoderna, cfr. al respecto John Keane: *Reflexiones sobre la violencia*, Ed. Alianza, Madrid, 2000, pp. 100-101.

⁴⁵ “Guerras genocidas, ciudades arrasadas por los bombardeos, explosiones nucleares, campos de concentración, oleadas de crímenes que se propagan como un reguero de pólvora, este siglo ha conocido un grado de violencia, planificada o no, que supera todo lo previsible, y no parece que el porvenir augure nada mejor” (John Keane: *Reflexiones sobre la violencia*, Ed. Alianza, Madrid, 1998, p. 13).

⁴⁶ “El terrorismo no es simplemente un fenómeno político es también un fenómeno artístico. Existe también en la publicidad, los medios de comunicación, los reality shows, la pornografía mediatizada. Lo único que debe hacerse es darle un puñetazo al otro para despertarlo. Es la imagen de esa niña sorda, muda y ciega de los años 50 que estaba totalmente aislada del mundo ¡y que salió de su aislamiento con una torta! ¡El golpe le devolvió el habla! Se puede comprobar ahora mismo en los suburbios que la palabra ha sido sustituida por la violencia. El puñetazo es el principio de la comunicación: con el puñetazo se gana proximidad cuando ya no se tienen palabras... En este momento el arte ha llegado a este punto” (Paul Virilio entrevistado por Catherine David en *Colisiones*, Ed. Arteleku, San Sebastián, 1995, p. 50).

rabia en medio de este “teatro” de la *crueldad*, de esta violencia que suprime todas las diferencias⁴⁷: ¿qué hacen las gentes de la cultura? ¿qué sentido tiene su silencio?. No busco, ciertamente, *respuestas* que sean “declaraciones” de artistas comprometidos, con todo lo honestas y urgentes que puedan ser. Una actitud decidida de apoyo a las víctimas y de crítica intensa a los asesinos es *necesaria* pero pertenece, principalmente, al registro del comportamiento civil, al paso a una política que acaso requiera, entre otras cosas, de un desmantelamiento de los comportamientos “esteticistas”. Considero que unos aspectos creativos que tendrían que cartografiarse serían aquellos que establecen *analogías con el terrorismo y la destrucción*, procesos que, tal vez, sirvan para comprender y deconstruir esos *acontecimientos que nos dejan estupefactos y llenos de miedo*. Carecemos de lugar común, estamos entregados a lo banal, derivando hacia lo destructivo, cuando la experiencia es ceniza⁴⁸. Tal vez un arte que hace ver lo real⁴⁹ tiene que recurrir al *trompe-l’oeil* que lleva no tanto a lo perfecto cuanto a lo escatológico, al desecho⁵⁰.

Visiones maravillosas y terroríficas.

Thauma idésthai (maravilla a ver), cosa espléndida, fascinante, a menudo terrorífica. Podemos estar de acuerdo con Bataille en que el erotismo es la aprobación de la vida hasta dentro de la muerte. Y eso no es nada fácil de *hacer*: a veces nos gustaría arrancarnos los ojos para no ver eso que es lo extremo. Edipo no deja de inquietarnos⁵¹. Un *deseo monstruoso*⁵², junto a los sueños y los malos presentimientos⁵³,

Cfr. también Bruce Hoffman: “La violencia contra el estado: el terrorismo hoy” en *Debats. Violencia*, nos. 70-71, Valencia, Otoño-Invierno, 2000, pp. 58-67.

⁴⁷ Cfr. Nancy Armstrong y Leonard Tenenhouse (eds.): *The Violence of Representation. Literature and the History of Violence*, Ed. Routledge, Londres, 1989. “El origen de la violencia estriba primordialmente en el dominio de un sexo sobre el otro y en el rechazo a la alteridad, a la diferencia que caracteriza al *otro* (cultural, racial, sexual, social)” (Juan Vicente Aliaga: “A sangre y fuego. Imágenes de la violencia en el arte contemporáneo” en *A sangre y fuego*, Espai d’Art Contemporani de Castello, 1999, p. 73).

⁴⁸ “Pero en una condición en que al hombre le ha sido expropiada la experiencia, la creación de semejante “lugar común” sólo es posible mediante una destrucción de la experiencia que, en el mismo momento en que desobedece a su autoridad, devela de golpe que esa destrucción es en realidad la nueva morada del hombre” (Giorgio Agamben: *Infancia e historia*, Ed. Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2003, p. 56).

⁴⁹ “Idea, pues, de un arte fuera de lo visual que hace visible la “realidad auténtica”, un corazón de lo visible. Dos funciones, *hacer ver y apuntar lo real*, que se condensan en: *un arte que hace ver lo real*” (Gérard Wajcman: *El objeto del siglo*, Ed. Amorrortu, Buenos Aires, 2001, p. 199).

⁵⁰ “El *trompe l’oeil* forma una alianza natural con detritos de toda clase: sobras, cáscaras, mondaduras, el desgaste y la decoloración de un papel, u otros objetos que se cogen y se miran sólo de manera ocasional –documentos, cartas, plumas, peines, relojes, copas, libros monedas. En este eclipsamiento de la atención humana, los objetos revelan su propia autonomía: es como si ellos fuesen los que hacen el mundo, y la fuerza inconsciente almacenada en sus formas aparentemente humildes, no sus usuarios humanos. [...] El *trompe l’oeil* hiperrealista imita y parodia de tal modo la sensación de lo real que arroja dudas sobre el lugar del sujeto humano en el mundo, y sobre si el sujeto tiene un lugar en el mundo. Durante la fracción de segundo en que el *trompe l’oeil* libera su efecto, provoca una sensación de vértigo o conmoción: es como si estuviéramos viendo el aspecto que podría tener el mundo sin un sujeto que lo percibiese, el mundo menos la conciencia humana, el aspecto del mundo antes de nuestra entrada en él o después de haberlo abandonado” (Norman Bryson: *Volver a mirar. Cuatro ensayos sobre la pintura de naturalezas muertas*, Ed. Alianza, Madrid, 2005, p. 149).

⁵¹ “El hecho mismo de que la persona que resuelve el enigma sea Edipo debería bastar para alejar cualquier idea de un final feliz” (Slavoj Zizek: *Amor sin piedad. Hacia una poética de la verdad*, Ed. Síntesis, Madrid, 2004, p. 72).

⁵² “Cuando la felicidad consiste no en el disfrute sino en el *deseo de quebrar los frenos que se oponen al deseo*, no es en la *presencia* sino en la *espera de los objetos ausentes que disfrutamos de esos objetos* –es decir, que disfrutamos de esos objetos *destruyendo su presencia real* (asesinatos orgiásticos)–, o si nos decepcionan –y parecen negarse a la presencia en su resistencia a lo que les queríamos padecer– *los maltrataremos para convertirlos a la vez en presentes y destruidos* (lo que se expresa, por ejemplo, en el

nos embarga y, además, tenemos claro que el cuerpo es una llaga :*Ecce Homo*. Nuestra época está llena de cicatrices y tatuajes, aunque la mirada que si impone sea la del *ojo sin párpado*⁵⁴. “Como en la Edad Media, la representación del cuerpo solamente parece tolerada si se presenta deshecho, fragmentado, desmembrado, o bien “repegado” o remontado según inauditos procedimientos”⁵⁵. O bien, retorna la visión del cadáver, el verdadero cimiento alegórico⁵⁶. El príncipe Mischkin, en *El idiota* de Dostoyevski, exclamó ante una copia del *Cristo muerto* de Holbein que viera en casa de Rogochin: “¡Ese cuadro!... ¡Ese cuadro *puede hacer perder la fe a más de una persona!*”. Al mirar esa obra sabemos que el cadáver de la Divinidad no se levantará más. “La representación sin disimulo de la muerte humana –escribe Kristeva-, el desnudamiento casi anatómico del cadáver transmite a los espectadores una angustia insoportable frente a la muerte de Dios, confundida aquí con nuestra propia muerte, tan ausente está el más mínimo aliento de trascendencia”⁵⁷. La ausencia del yo o, mejor, la ausencia del mito, llevan a la necesidad de aceptar lo *ruinoso*⁵⁸. La ruina no es tanto el “objeto del siglo” cuanto la memoria como campo de ruinas: objeto del tiempo de la represión. “Para un tiempo que inventó la destrucción sin ruina, hay que pensar de otra manera, otra cosa, concebir otro objeto. El objeto de una época en la que algo puede tener lugar más allá de la memoria y del olvido. ¿Qué puede hacer Simónides, en efecto, ante un lugar vacío? ¿Qué puede hacer si, además de la muerte, también las ruinas están muertas? ¿Cuándo no queda huella de la más mínima huella? ¿Cómo recordar lo que no dejó resto? La memoria misma está muerta. Simónides el poeta es reducido al silencio. Podría postularse que allí no hubo jamás nada, ni temblor de tierra, ni nadie. Aquello no se habrá vuelto impensable, inimaginable. Más que de las ruinas, habría que hacer caso de su ausencia”⁵⁹.

Trauerspiel de la otra luz.

Por medio del *trauerspiel* se intenta convertir la obsesión y el miedo en algo diferente. Bataille señaló que el arte se liberó finalmente del servicio a la religión, pero

sadismo moral mediante el sacrilegio dirigido al Dios ausente)” (Pierre Klossowski: “El monstruo” en *Acephale*, Ed. La Caja Negra, Buenos Aires, 2005, p. 27).

⁵³ “[...] los sueños terroríficos son excelentes exploradores de los abismos y de las oscuridades, nos ofrecen el terror a lo que va después de la vida, es decir el terror a la muerte” (Ernst Bloch: *Huellas*, Ed. Tecnos, Madrid, 2005, p. 111).

⁵⁴ ““Ojo sin párpado agotado de ver y de ser visto”: es lo que dice Marcel Hénaff de nuestro cuerpo occidental llegando al término de un programa primeramente trazado por Sade. *Porno-grafía*: el desnudo grabado de estigmas de la llaga, heridas, fisuras, chancros del trabajo, del ocio, de la tontería, de las humillaciones, de alimentos sucios, de golpes, de temores, sin apósitos, sin cicatrices, llaga que no se cierra” (Jean-Luc Nancy: *Corpus*, Ed. Arena, Madrid, 2003, p. 63).

⁵⁵ Jean Clair: *Elogio de lo visible*, Ed. Seix Barral, Barcelona, 1999, p. 211.

⁵⁶ “[...] la alegoría es una tensión de significaciones entre su depresión/depreciación y su exaltación significativa. [...] Confiere un placer significativo al significante perdido, un júbilo que resucita hasta la piedra y el cadáver, al afirmarse como coextensiva a la experiencia subjetiva de una melancolía nombrada: el goce melancólico” (Julia Kristeva: “La belleza: el otro mundo del depresivo” en *Sol negro. Depresión y melancolía*, Ed. Monte Ávila, Caracas, 1997, p. 89).

⁵⁷ Julia Kristeva: “El *Cristo Muerto* de Holbein” en *Sol negro. Depresión y melancolía*, Ed. Monte Ávila, Caracas, 1997, p. 94.

⁵⁸ “La *ausencia de Dios* es más vasta: es más divina que Dios (ya no soy por ende Yo, sino una *ausencia de Yo*: esperaba ese escamoteo y ahora soy jovial sin medida). [...] los mitos, perdurables o fugaces, se pierden en la *ausencia de mito*, que es su duelo y su verdad. La decisiva ausencia de fe es la fe inquebrantable. El hecho de que un universo sin mito sea un universo en ruinas –reducido a la nada de las cosas- al privarnos de ello equipara la privación con la revelación del universo” (Georges Bataille: “La ausencia de mito” en *La felicidad, el erotismo y la literatura. Ensayos 1944-1961*, Ed. Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2001, p. 77).

⁵⁹ Gérard Wajcman: *El objeto del siglo*, Ed. Amorrortu, Buenos Aires, 2001, p. 21.

mantiene esa servidumbre con respecto al horror: permanece abierto a la representación de lo que repugna. El arte insiste en *ver lo que excede la posibilidad de ver*, cuando el saber desemboca en aquella perspectiva deslumbrante y la oscuridad definitiva nos rodea: el ser en nosotros sólo se halla presente por exceso, cuando la plenitud del horror y la del placer coinciden. “El ojo no ve nada, no ve siquiera mientras mira. Está preso de la ceguera sin límites de la muerte”⁶⁰. Faetón cae por tierra al acercarse a la luz excesiva (*tantum lumen*)⁶¹. Conocemos la condena al silencio, a esa luz cenital sin sombra⁶² y, aunque intentemos retornar (impunemente) a la infancia, el cofre del tesoro estaba vacío desde el principio⁶³.

Una mirada erosionada por la luz nos recuerda que *a pesar de todo* hay que seguir con las imágenes y adentrarse hasta el límite de la oscuridad o, mejor, del *resplandor cegador*, en esa tensión metafísica que impulsa al hombre más allá del límite en el anhelo de *otra luz*. Tal vez, como pensara Isaac Luria, la luz está escondida en a opacidad de las cosas⁶⁴. “No conozco –afirma Bataille– nada en este mundo que alguna vez haya parecido *adorable* que no excediera la necesidad de utilizar, que no devastara y no estremeciera al encantar, en una palabra, que no estuviera a punto de no poder ser soportado más”⁶⁵. No cabe consolar a nadie de que tiene que morir⁶⁶, ni siquiera al contemplar las fotografías de un ser querido podemos apartar de la mente los amargos *pensamientos del final*⁶⁷. “Como decía Derrida, todo poema corre el riesgo de carecer de sentido y no sería nada sin ese riesgo. Y más que la muerte lo que nos produce miedo es, como decía Eliot, el terrible momento de no tener nada en qué pensar. Nada en qué pensar, nada que hablar ni nada que sentir: sólo un terrible y bello pesanervios”⁶⁸. *Esa es la gran*

⁶⁰ Franco Rella: *En los confines del cuerpo*, Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 2004, p. 58.

⁶¹ “Surgen imágenes de un faetón que, cuando quiso poseer la luz –es decir parecerse a los dioses– y le pidió a Apolo permiso para ir una sola vez en el carro del sol a través del universo, murió miserablemente. Porque “negra apareció la oscuridad delante de sus ojos por tanta luz” (*suntque oculis tenebrae per tantum lumen obortae*), y atrapado en los arcos dorados del carro se cayó hacia la tierra. La figura cegada de Roig no tiene porque caerse: el espectador vive la caída en su lugar” (Doris von Drathen: “Caminar a través de las llamas” en *Bernardí Roig. Exercices d’amour pour Catherine Lescault*, Instituto Cervantes, París, 2005, p. 21).

⁶² “El silencio es, a su vez, no-ser relativo o parcial, y no una nada absoluta. Por ello, el más característico es el silencio en la luz” (Vladimir Jankélévitch: *La música y lo inefable*, Ed. Alpha Decay, Barcelona, 2005, p. 207).

⁶³ “[...] ¿en el fondo no era el núcleo de la cuestión la infelicidad irremediable de la pérdida poco antes de alcanzar la meta? ¿No estaba el cofre vacío desde el principio? ¿No es lo indecible en un hombre lo que no tiene nada que decir como el fondo del un mar que no se puede llegar? ¿no es una maldita *terra incógnita* de vacuidad y aburrimiento?” (Ernst Bloch: *Huellas*, Ed. Tecnos, Madrid, 2005, p. 99).

⁶⁴ “En efecto Luria había afirmado que, al crear el mundo, Dios había ocultado la luz dentro de vasos, los que se rompieron, con lo que la luz se escondió en la opacidad de las cosas. Para Bataille, el sacrificio, la “de-creación” según Simone Weil, pueden ser aquellas acciones que, al entrar en la oscuridad de las cosas, liberan las esquirlas de la luz escondida” (Franco Rella: *En los confines del cuerpo*, Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 2004, p. 61).

⁶⁵ Georges Bataille: “Carta a René Char sobre las incompatibilidades del escritor” en *La felicidad, el erotismo y la literatura. Ensayos 1944-1961*, Ed. Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2001, p. 141.

⁶⁶ Hans Blumenberg: *La inquietud que atraviesa el río. Un ensayo sobre la metáfora*, Ed. Península, Barcelona, 1992, p. 129. “El hombre, pues: un ser inquieto y dubitativo, emprendedor y hambriento, curioso y angustiado, el único animal que desconfía y anda haciendo planes para alcanzar una felicidad que se le hurta... Sin el manto del sentido, ningún otro animal de la tierra habrá experimentado con tanta fuerza la absoluta necesidad de encontrar un consuelo” (Jorge Pérez de Tudela: “Estudio introductorio” a Hans Blumenberg: *Paradigmas para una metaforología*, Ed. Trotta, Madrid, 2003, p. 33).

⁶⁷ “La fotografía es indialéctica: la Fotografía es un teatro desnaturalizado en el que la muerte no puede “contemplarse a sí misma”, pensarse e interiorizarse; o todavía más: el teatro muerto de la Muerte, la prescripción de lo Trágico; la Fotografía excluye toda purificación, toda *catharsis*” (Roland Barthes: *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Ed. Paidós, Barcelona, 1990, p. 157).

⁶⁸ Leopoldo María Panero: *Teoría del miedo*, Ed. Igitur, Tarragona, 2000, p. 9.

catástrofe: (no tener) nada en que pensar. Lo único que permanece es una especie de ronroneo, gestos nerviosos que se agarran a cualquier cosa, la vieja preocupación por ciertos objetos. Recordemos esa sacralidad, establecida en ciertas culturas arcaicas, de ciertos objetos e imágenes en los que deposita cierta *ontología social*, esto es, una certidumbre existencial, imprescindibles para culturas que de ninguna manera tenían asegurado su Ser, sino que más bien experimentaban amenazas perpetuas y, sobre todo, la inminencia de la catástrofe⁶⁹. En el fondo, más allá de la termodinámica social, todo regalo está *envenenado*⁷⁰, forma parte de la *mentalidad retributiva*, de esa cadena en la que el sufrimiento está codificado en una cuenta corriente.

Ceguera.

Vuelve a sonar la desorientación de la reveladora manifestación de que “Dios ha muerto”. “¿Queremos seguir cerrando los ojos a la verdad que hay que pensar en esta frase? Si es que queremos, esa extraña ceguera no será, desde luego, la que torne falsa dicha frase”⁷¹. Acaso sea la ceguera, como pretendiera Paul de Man, una forma de la lucidez⁷² y la oscuridad pueda propiciar una fértil mirada interior. ¿Qué sería de la verdad, pregunta Bataille, si no viéramos aquello que excede la posibilidad de ver? No es fácil contemplar la cima de la profanación, allí donde una mosca se posa sobre los ojos vidriosos de un cura muerto tras la placentera vejación, en la loca intensidad que es el reverso de la disolución definitiva⁷³. Al acercarnos al secreto ponemos también en primer término lo repugnante, eso que huele a sangre y esperma. Lo más bello pasa a fundirse en los pantanos del recuerdo. Aunque no es, únicamente, la culpa y el dolor lo que aflora en esa imposibilidad para ver, porque la ceguera puede ser un *don*⁷⁴. La fatalidad del espejo termina por transformar a la impotencia de los ojos en la condición de la *videncia*⁷⁵. Recordemos a Tiresias, esa figura liminal de la mitología griega, que reacciona con imperturbable serenidad frente a las amenazas de Edipo y Creonte; Tiresias ha visto algo de orden sexual. El día en el Zeus y Hera discuten para saber

⁶⁹ Cfr. Ernesto De Martino: *Il mondo magico. Prolegomeni a una storia del magismo*, Ed. Bollati Boringhieri, Turín, 1997.

⁷⁰ Cfr. Marcel Mauss: “Gift-Gift” en *Sociedad y ciencias sociales. Obras III*, Ed. Barral, Barcelona, 1972, pp. 44-48.

⁷¹ Martin Heidegger señala que esa muerte supone que *queremos que viva el superhombre*, cfr. “La frase de Nietzsche “Dios ha muerto”” en *Caminos de bosque*, Ed. Alianza, Madrid, 1998, p. 189.

⁷² Roig citaba, tangencialmente, en su exposición de Nueva York, el crucial libro de Paul de Man *Blindes and Insight* (The University of Minnesota Press, Minneapolis, 1986).

⁷³ “La novela [*La Historia del ojo*] concluye en España, en una iglesia, en la sacristía de una iglesia, donde un cura es llevado a delirio sexual, donde su semen salpica las hostias consagradas, donde es obligado a beber su orina en el cáliz de la misa y donde, al fin, es ajusticiado por la última gota de esperma en la vagina de Simone. El cadáver yace con los ojos abiertos y una mosca viene a posarse sobre uno de aquellos ojos vidriosos. Simone se estremece “inmersa en un abismo de pensamientos”. El ojo es arrancado de su órbita, el ojo es insertado en la vagina de Simone” (Franco Rella: *En los confines del cuerpo*, Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 2004, p. 54).

⁷⁴ “La culpa, por importante que sea en la imagen mental de los ciegos, no es la única connotación que tenía la ceguera en el mundo antiguo. Además de la culpa, que siempre hace pensar en la transgresión de una prohibición primordial, la ceguera puede ser también un don: puede que los ciegos tengan contacto con otra realidad, distinta de aquella en la que vivimos. Para algunos personajes, la ceguera puede ser la apariencia externa que oculta un interior misterioso, numinoso” (Moshe Barasch: *La ceguera. Historia de una imagen mental*, Ed. Cátedra, Madrid, 2003, p. 44).

⁷⁵ “Edipo se arranca los ojos. Tiresias es castigado con la ceguera por haber conocido el placer de ambos sexos. La Gorgona es víctima de su reflejo en el espejo que Perseo le pone delante, un espejo comparable al agua materna que la ninfa Liriope ofrece a Narciso. El Eros Fanes de los órficos tiene, además de los dos sexos del hombre y de la mujer, dos pares de ojos. Dioniso niño, entre su peonza, su *rombos* y sus huesecitos, cae en su espejo (el mundo) y los Titanes lo cortan en pedazos” (Pascal Quignard: *El sexo y el espanto*, Ed. Minúscula, Barcelona, 2005, pp. 191-192).

quien disfruta más en el acto sexual, el hombre o la mujer, terminan por preguntar a Tiresias, conocido por haber tenido la doble experiencia. Y Tiresias declara que la mujer tiene un goce nueve veces superior al del hombre. “Furiosa, Hera lo deja ciego. Incluso dicen que le estallan los ojos. Pero Zeus concede a Tiresias el don de la adivinación y una vida que se prolonga durante siete generaciones”⁷⁶. La experiencia del arte puede devolvernos la *enigmática visión del ciego*. En última instancia, el esfuerzo artístico es el de hacer ver aunque sea para mirar la ausencia⁷⁷. Esperamos, en todos los sentidos, el trastorno del orden, algo que acaso sea fulgurante, una luz que viene *del otro lado*⁷⁸.

Espejo.

La imagen especular parece ser el umbral del mundo visible, esa identificación o mejor *transformación* producida en el sujeto (función del yo) cuando asume una imagen que constituye la *matriz simbólica*, antes de que el lenguaje le restituya en lo universal y le introduzca en situaciones sociales elaboradas⁷⁹. Apuleyo, acusado de magia por poseer un espejo, hizo de él un elogio eficaz, diciendo que el espejo, por sus virtudes para capturar las imágenes supera a la arcilla que está falta de energía, al mármol que carece de color, al cuadro pintado que no tiene cuerpo ni volumen, y sabe capturar mejor cualquier otra cosa el movimiento de la imagen en sus breves confines: “el espejo consigue, atrapando el movimiento de los objetos y personas que pasan delante suyo, plasmar en fragmentos el transcurrir de los años de la vida de un hombre y sus cambios”⁸⁰. Pero, en realidad, el espejo, *no retiene nada*, su fondo de azogue rechaza toda memoria, lo único que permanece es el anhelo de quien se contempla reflejado en él. El espejo es un *fenómeno umbral* que nombra el objeto concreto que tiene delante, aunque también pueden tener carácter extensivo o intensivo y conseguir que la mirada a lugares que habitualmente no puede descifrar⁸¹.

“A los filósofos medievales les fascinaban los espejos. En particular, se interrogaban sobre la naturaleza de las imágenes que aparecen en ellos. ¿Cuál es su ser (o, más bien, su no-ser)? ¿Son cuerpos o no-cuerpos, sustancias o accidentes? ¿Tienen que ver con los colores, con las luces o con la sombra? ¿Están dotados de movimiento local? ¿Cómo puede el espejo acoger las formas? Es cierto que el ser de las imágenes debe de ser muy particular, porque si fuera simplemente cuerpo y sustancia, ¿cómo podría ocupar el espacio ya ocupado por el cuerpo que es el propio espejo? Y si su lugar fuera el espejo, al desplazarse éste también las imágenes deberían desplazarse”⁸².

⁷⁶ Françoise Frontisi-Ducroux: *El hombre-ciervo y la mujer-araña. Figuras griegas de la metamorfosis*, Ed. Abada, Madrid, 2006, p. 132.

⁷⁷ “El arte sería lo que podría infundirnos el duro deseo de mirar. Contra todo lo que nos conmina en general: *Se ruega cerrar los ojos*, el arte nos invita a algo muy distinto, *a abrir el ojo*. *Se ruega mirar la Ausencia*, frase que podría presidir la entrada al museo del siglo XX” (Gérard Wajcman: *El objeto del siglo*, Ed. Amorrortu, Buenos Aires, 2001, p. 207).

⁷⁸ “Lo que esperamos desde la infancia es el trastorno del orden en que nos ahogamos. Un objeto puede ser destruido (destruido en cuanto objeto, y si es posible “separado”); nos deslizamos en la negación de ese límite de la muerte que fascina como la luz” (Georges Bataille: “El arte, ejercicio de crueldad” en *La felicidad, el erotismo y la literatura. Ensayos 1944-1961*, Ed. Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2001, p. 122).

⁷⁹ Cfr. Jacques Lacan: “El estadio del espejo como formador de la función del yo (*je*) tal y como se nos revela en la experiencia psicoanalítica” en *Escritos I*, Ed. Siglo XXI, México, 1971, p. 88.

⁸⁰ Manlio Brusatin: “Imágenes que aparecen y desaparecen” en *Historia de las imágenes*, Ed. Julio Ollero, Madrid, 1992, p. 45.

⁸¹ Cfr. Umberto Eco: “De los espejos” en *De los espejos y otros ensayos*, Ed. Lumen, Barcelona, 1988, p. 19.

⁸² Giorgio Agamben: *Profanaciones*, Ed. Anagrama, Barcelona, 2005, p. 69.

Agamben nos recuerda que el espejo es el lugar en el que descubrimos que tenemos una imagen y, a la vez, que ésta puede ser separada de nosotros, que nuestra “especie” o *imago* no nos pertenece. “Entre la percepción de la imagen y el reconocerse en ella existe un intervalo, que es lo que los poetas medievales llaman amor. El espejo de Narciso es, en este sentido, el manantial del amor, la experiencia inaudita y feroz de que la imagen es y no es nuestra imagen”⁸³.

El recuerdo nos narcisismo nos lleva al pasaje de las *Metamorfosis* de Ovidio en que la sombra de la imagen es nombrada como *nada*. “El vano intento de transformar la visión en abrazo desemboca en drama, en el momento extático en que el protagonista realiza, al fin, el “estadio del espejo”. La imagen (*imago*) no le engaña más, ya no es una “sombra”, ya no es “otro”, sino él mismo. “Ése soy yo” (*Iste ego sum*)”⁸⁴. Platón designó a los reflejos en el agua como *eidola* mientras que las sombras aparecen, en el famoso mito de la caverna de *La República*, como *phantasmata*. Toda representación, advierte el filósofo, produce una perturbación en nuestra alma: desde la pintura de sombras (*skiagraphia*) a la prestidigitación (*thaumatopoiia*) y las invenciones propias de la magia (*goeteia*) se impone una *atadura* al sujeto, literalmente, cautivo de la ilusión. Sabemos que la pintura Occidental ha sido desde el Renacimiento, en que el platonismo tanta importancia tuvo, fruto del amor a lo idéntico. Vasari, en su historia de la pintura, intenta conciliar al paradigma especular con el de la sombra y llega a decir que Gigés de Lidia, estando cerca del fuego, mira a su sombra sobre la pared, “y de repente con un pedazo de carbón, fijó el contorno sobre la pared”. Representar el autorretrato mediante el silueteado de la sombra, gran dificultad: lo que puede aparecer es, sin más, una mancha o lo informe⁸⁵. Acaso podamos reflejarnos, a la manera narcisista, tan sólo en esos *restos* que dividen nuestro deseo⁸⁶. Sombras, velos, rastros de una alteridad que no se da nunca del todo.

Sin secreto.

Puede que se haya producido la muerte de lo simbólico⁸⁷. En cualquier caso somos incapaces de conservar ningún secreto y menos aún de entender lo que “sucedió” en los Misterios eleusino que, obviamente, tratan de *algo más* que del germinar del trigo⁸⁸. La *hypotiposis* (esbozo o esquema) de lo sagrado necesita de una *relectura* de la

⁸³ Giorgio Agamben: *Profanaciones*, Ed. Anagrama, Barcelona, 2005, p. 72.

⁸⁴ Victor I Stoichita: *Breve historia de la sombra*, Ed. Siruela, Madrid, 1999, p. 38).

⁸⁵ “El resultado visible en el mural de su [Vasari] casa en Florencia es una mancha más o menos informe y sin semejanza. En la fábula pliniana, captar la semejanza mediante el silueteado de la sombra era posible porque el modelo y el artista eran dos personas distintas. La imagen/sombra era la semejanza del otro (y no de sí mismo) y ésta se manifestaba exclusivamente de perfil” (Victor I. Stoichita: *Breve historia de la sombra*, Ed. Siruela, Madrid, 1999, p. 44).

⁸⁶ Freud denominó *Kern unseres Wesens* a ese extraño cuerpo en mi interior que es “en mí más que yo”, reformulado por Lacan como *das Ding*: “La fórmula lacaniana para este objeto es *objet petit a*, ese punto de Real en el corazón mismo del sujeto que no puede ser simbolizado, que es producido como un residuo, un remanente, un resto de toda operación significativa, un núcleo duro que incorpora la aterradora *jouissance*, el goce, y como tal, un objeto que simultáneamente nos atrae y nos repele —que divide nuestro deseo y nos provoca por lo tanto vergüenza” (Slavoj Zizek: *El sublime objeto de la ideología*, Ed. Siglo XXI, Buenos Aires, 1992, p. 234).

⁸⁷ “En su seminario sobre la ética, Lacan alude al “punto de Apocalipsis”, la imposible saturación de lo simbólico por lo Real del goce, la completa inmersión en el goce masivo. Cuando, de un modo heideggeriano, pregunta “¿Hemos cruzado la línea [...] del mundo en el que vivíamos?”, está apuntando al hecho de que la “posibilidad de la muerte de lo Simbólico se ha convertido en una realidad tangible” (Slavoj Zizek: *Visión de paralaje*, Ed. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2006, p. 248).

⁸⁸ “No habrían sido tan grandes y callados Misterios los de Eleusis si solamente revelaran el germinar del trigo, si al par inseparablemente unido no se hubiese dado el más recóndito y decisivo suceso para un ser

doble ausencia de y en la presencia⁸⁹. Saturados de lo obsceno, apenas somos capaces de comprender otro arte que el de la completa banalización; pero, aunque estemos cegados, el arte sigue incitándonos a pasar el límites, es ese oxímoron que *vuelca los signos*⁹⁰. Todavía algunos piensan que el arte, particularmente el abstracto, nos estaría pidiendo una *transformación espiritual*⁹¹. Como si hubiera que exigir, desde el nihilismo, otra *mortalidad*⁹². *Lo trágico* nos hace comprender que mientras la flecha se mantenga en la herida nos mantendremos, aunque sea paradójico, vivos⁹³. La pulsión de muerte es algo pensado como imposible⁹⁴. Asistimos a la mezcla de lo sublime y lo grotesco, lo atroz con lo irrisorio, una vez que el drama está cerrado⁹⁵. Palabras como horror y compasión, no nombran ya nada, el único secreto es el del momento en el que la ejecución⁹⁶, a la manera kafkiana, se cumplirá. En realidad, mientras seguimos

humano, aquel en que se siente ya sin pesar y sin angustia, existir” (María Zambrano: *El hombre y lo divino*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1973, p. 359).

⁸⁹ “La doble ausencia de/en la presencia que estructura esta doble lógica cruza la ausencia monoteísta (la de una santidad que ya no es ante todo sagrada –dada presente en un realidad separada–, pero que no deja de hacerse al alejarse: es la apuesta de la oposición de los ídolos) con la ausencia griega: la de un sol de verdad que deslumbra más allá de todas las apariencias, el corazón de la luz en lugar de las cosas iluminadas, o incluso de la belleza “sin rostro, ni manos, ni cuerpos” hacia la cual se lanza el Eros filósofo de Platón. La cuestión íntegra podría resumirse –y figurarse, representarse– de la siguiente manera: un doble no-rostro a la vez judío y griego, cuyo retrato sería un destino romano” (Jean-Luc Nancy: *La representación prohibida*, Ed. Amorrortu, Buenos Aires, 2006, p. 40).

⁹⁰ “Al asociar términos y series sin contigüidad posible, el arte es redondamente un oxímoron. Es un pasaje, un vuelco de los signos, una perpetua inversión, un dispositivo que va del – al +, y vuelve” (Corinne Maier: *Lo obsceno*, Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 2005, p. 87).

⁹¹ Cfr. Donald Kuspit: “La pintura abstracta y el inconsciente espiritual” en *Emociones extremas. Pathos espiritual y sexual en el arte de vanguardia*, Ed. Abada, Madrid, 2007, p. 189.

⁹² “De hecho, demasiado lo comprendemos, la dura cuestión que nos trajo aquí no es otra que la de afrontar la muerte después de la “muerte de Dios”, y entender que lo que Nietzsche llamó “muerte de Dios” es exactamente el fin de la muerte en el horizonte de su (re)presentación, el fin de la muerte trágica o de la muerte salvadora, el comienzo de la exigencia de otra (in)mortalidad” (Jean-Lu Nancy: *La representación prohibida*, Ed. Amorrortu, Buenos Aires, 2006, p. 56).

⁹³ Conviene releer el fragmento final de la traducción que Klossowski realizó de *Antígona* de Kierkegaard y que presentó en la sesión del 19 de mayo de 1938 del *Colegio de Sociología*: “Cuando Epaminondas fue herido en la batalla de Mantinea, dejó la flecha en la herida hasta saber que la batalla se había ganado, sabiendo que expiraría en el momento en que la arrancasen. De igual modo nuestra Antígona lleva su secreto en su corazón como una flecha que la vida hincó allí cada vez más profundamente sin privarle de la vida; mientras la flecha siga en el corazón puede vivir; cuando la saque, morirá. Para arrancarle su secreto el amado debe combatir y al triunfar la mata. Ahora bien, ¿quién la hace perecer? ¿El vivo o el muerto? En cierto sentido, el muerto. Lo que se le había predicho a Hércules cuando le dijeron que un muerto y no un vivo le mataría, puede aplicarse igualmente a Antígona en la medida en que es el recuerdo de su padre el que la mata. En otro aspecto, es el vivo: su amor desgraciado permite al recuerdo matarla” (Kierkegaard: fragmento de *Antígona*, reproducido en Denis Hollier (ed.): *El Colegio de Sociología*, Ed. Taurus, Madrid, 1982, p. 212).

⁹⁴ “La pulsión de muerte es lo real en la medida en que solo se lo puede pensar como imposible. Es decir que cada vez que asoma la punta de la nariz, es impensable. Abordar este imposible no podría constituir una esperanza, puesto que este impensable es la muerte, cuyo fundamento en lo real implica que no puede ser pensada” (Jacques Lacan: *El Seminario. El síntoma*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 2006, p. 123).

⁹⁵ “No caben duda de que el ciclo de las representaciones del drama está cerrado. No es casualidad que hoy el teatro ya no posea nuevas fábulas, nuevos mūthos, una vez agotada la fábula total (Wagner o Claudel), la fábula moderna (Brecht), la fábula del fin de las fábulas (Beckett). El telón ha caído sobre la escena metafísica, sobre la metafísica como lenguaje de la representación” (Jean-Luc Nancy: *El sentido del mundo*, Ed. La Marca, Buenos Aires, 2003, p. 46).

⁹⁶ “Desde el momento en que nuestros impulsos nos intimidan bajo la forma del “temor”, de “compasión”, del “horror”, del “remordimiento”, o sea, por las imágenes de los actos ejecutados o ejecutables, debemos sustituir sus imágenes repulsivas por los actos, sean cuales sean, cada vez que esas imágenes tendieran a sustituir a los actos y de este modo a prevenirlos” (Pierre Klossowski: “El filósofo criminal” en *Sade mi prójimo*, Ed. Arena, Madrid, 2005, p. 33).

absortos la trayectoria de la flecha, nuestro destino puede ser alabado: “dichosos los efímeros”⁹⁷.

Sobre la estupidez.

“Los dioses son estúpidos (el buitre parlotea como un papagayo); cuando Zeus creó a Aquiles, Elena y Homero, era miope y no conocía a los hombres; el verdadero resultado no fue la aniquilación de los hombres, sino la cultura griega. Sobre ella creó el conquistador del mundo, como un hombre y una mujer (Alejandro y Roma, la ciencia), su hijo Dioniso al vencedor del mundo (de una manera entupidamente fantástica la sangre se retira, una sombra fantástica del Hades cubre la tierra, fundación del Hades sobre la tierra). Los vencedores del mundo asumen las ideas del conquistador del mundo –y ahora parece que los hombres están perdidos. Zeus parece casi con ellos, pero también Dioniso, el vencedor. Prometeo ve cómo toda la humanidad ha quedado reducida a sombras, corrompida en lo más profundo, temerosa, malvada. Por compasión él les envía a Epimeteo, con la seductora Pandora (cultura griega). Ahora, la vida entre los hombres se convierte en algo fantasmal y nauseabundo, una especie de amalgama. Prometeo desespera”⁹⁸. Nietzsche sabía en torno al héroe todo se vuelve tragedia, en torno al semidiós todo termina por ser sátira y, tal vez, en torno al dios lo que surja sea el mundo. El motivo de la *encarnación*⁹⁹ es, valga la paradoja, algo que nos desgarrar. Aquel loco que pregonó el *asesinato* colectivo de Dios termina por comprender que nada se ha entendido del “acto más grande”, de un acontecimiento que supera o acaba con la Historia. Su furor se frena y llega el silencio, de la misma forma que el auditorio desconcertado calló súbitamente, tan sólo quedaba la mirada perpleja de los otros. “Finalmente –leemos una vez más a Nietzsche- arrojó su farol al suelo, de tal modo que se rompió en pedazos y se apagó. “Vengo demasiado pronto –dijo entonces, todavía no ha llegado mi tiempo. Este enorme suceso todavía está en camino y no ha llegado hasta los oídos de los hombres. El rayo y el trueno necesitan tiempo, la luz de los astros necesita tiempo, los actos necesitan tiempo, incluso después de realizados, a fin de ser vistos y oídos. Este acto está todavía más lejos de ellos que las más lejanas estrellas y, *sin embargo, son ellos los que lo han cometido*”. Todavía se cuenta que el loco entró aquel mismo día en varias iglesias y entonó en ellas su *Réquiem aeternam deo*. Una vez conducido al exterior e interpelado contestó siempre esta única frase: “¿Pues, qué son ahora ya estas iglesias, más que las tumbas y panteones de Dios?”.

⁹⁷ “Una antigua leyenda de la India nos recuerda la existencia de un río, cuya afluencia no se puede precisar. Al final su caudal se vuelve circular y comienza a hervir. Una desmesurada confusión se observa en su acarreo, desemejanzas, chaturas, concurren con diamantinas simetrías y con coincidentes ternuras. Es el Puraná, todo lo arrastra, siempre parece estar confundido, carece de análogo y de aproximaciones. Sin embargo, es el río que va hasta las puertas del Paraíso. En los reflejos de sus ondas desfilan el vestíbulo del farero, el árbol de coral, la cadena del ojo del tigre, el Ganges celeste, la terraza de malaquita, el infierno de las lanzas y el reposo del perfecto. La incesante contemplación del río va entregando su dualismo, la aventura del análogo y las parejas que se retiran a sus isletas. Un árbol frente a unos ojos, un árbol de coral frente al ojo del tigre; las lanzas frente a la terraza, después las lanzas infernales frente a la paradisaca terraza de malaquita. Dichosos los efímeros que podemos contemplar el movimiento de la imagen de la eternidad y seguir absortos la parábola de la flecha hasta su enterramiento en la línea del horizonte” (José Lezama Lima: “Confluencias” en *La dignidad de la poesía*, Ed. Versal, Barcelona, 1989, p. 301).

⁹⁸ Friedrich Nietzsche: *Fragmentos póstumos*. (1869-1874), Ed. Tecnos, Madrid, 2007, p. 588.

⁹⁹ Cfr. Georges Didi-Huberman: *L’image ouverte*, Ed. Gallimard, 2007.