

**TRES CITAS IMPUNTUALES:
TIEMPO, POESÍA
Y FALTA**



Fernando van de Wyngard
María Soledad Quiroga
Mónica Velásquez G.

TRES CITAS IMPUNTUALES:
TIEMPO, POESÍA Y FALTA

TRES CITAS IMPUNTUALES:
TIEMPO, POESÍA Y FALTA

FERNANDO VAN DE WYNGARD
MARÍA SOLEDAD QUIROGA
MÓNICA VELÁSQUEZ GUZMÁN


El Cuervo
E d i t o r i a l

Van De Wyngard, Fernando. Quiroga, María Soledad.

Velásquez Guzmán, Mónica.

Tres citas impuntuales: Tiempo, poesía y falta

1.ª Edición – La Paz, Bolivia: Editorial El Cuervo, 2020

180 págs. ; 17 x 11 cm. – (Colección Ensayo)

ISBN: 978-99974-295-8-2

© 2020 Fernando Van De Wyngard, María Soledad Quiroga,
Mónica Velásquez Guzmán.

© Editorial El Cuervo, 2020

www.editorialelcuervo.com

La Paz – Bolivia

Diseño de portada: Leandro Escobar.

ISBN: 978-99974-295-8-2

Ninguna parte de esta publicación, incluido el diseño de la cubierta, puede ser reproducida, almacenada o transmitida en manera alguna ni por ningún medio, ya sea eléctrico, químico, mecánico, óptico, informático, de grabación o fotocopia, sin permiso previo del editor.

Índice

<i>Presentación</i>	9
Nada más lejano del tiempo concebido que el inconcebible <i>darse</i> del tiempo (Temporalidad y temporización en la paradoja de la obra) FERNANDO VAN DE WYNGARD	15
Apuntes en el filo: Poesía y tiempo MARÍA SOLEDAD QUIROGA	91
Dos incisiones al tiempo: José Gorostiza y Blanca Wiethüchter MÓNICA VELÁSQUEZ GUZMÁN	119
<i>Epílogo</i> Tres citas impuntuales. Tiempo, poesía y falta	167

PRESENTACIÓN

Los ensayos que aparecen en este libro fueron escritos bajo una condición de amistad, lo que entendemos como una proximidad que ha permitido la creación de un ámbito común, un “entre nosotros” que reconoce una complicidad y una diferencia y que se alimenta y crece con un pensar, escribir y vivir en cercanía cariñosa desde hace ya varios años. Acompañamiento, complicidad y cuidado, pero también diferencia productiva y desafío a ir más lejos; parafraseando a Pedro Salinas, diríamos que el amigo exige de su amigo “sacar de ti tu mejor tú”. No podemos dejar de destacar que este espacio común también se nutre de los vínculos dialogantes con otros amigos de ésta y otras latitudes, que están aquí igualmente presentes.

Los tres autores compartimos una doble pa-

sión por la poesía, por su escritura y por su consideración reflexiva como un ámbito que tiene el poder de condensar comprensiones alternativas a las establecidas por la vida social instituida, gracias a ese diverso pulsar del lenguaje que la poesía realiza entre el perfil de las palabras y su silencio. Entendemos el trabajo poético como un ejercicio de extrema soledad y, a la vez, como inmersión en el fondo común de todos, y no sólo como escritura, sino también como reflexión sobre el proceso de creación y los problemas que ese quehacer y otros órdenes de la realidad plantean.

En ese proceso de reflexión acerca de lo que nos resulta problemático, el tiempo se plantea como un desafío por la relación, al parecer decisiva, que guarda con la poesía, conduciéndonos a una suerte de exploración –individual y a momentos compartida– a ciegas, sin saber claramente dónde nos conduciría. Abordamos la vinculación de poesía y tiempo desde la propia vivencia de la temporalidad que nos constituye, vivencia liberada ya de cierto apremio lo que, quizá, nos haya permitido considerarla de una manera productiva y libre: con involucramiento y distancia. Nos preguntamos ¿acaso al trabajo poético no le compete

de suyo la cuestión del tiempo? ¿Acaso no trata toda la poesía de éste, aunque no lo nombre? Parecería que algo medular de la escritura no podría sustraerse de su relación con lo temporal, que la producción poética es un campo privilegiado para hallar una multiplicidad de imágenes alternativas a las representaciones tradicionalmente establecidas que dominan la comprensión restrictiva del tiempo. Así, desde la poesía reconocemos el carácter problemático que la época percibe en el concepto de tiempo y de temporalidad.

¿Qué es lo común entre los ensayos o cómo se relacionan entre sí? Podría decirse que el problema en el que reparan es la desvalorización del concepto de tiempo desde una melancolía implícita a partir de la experiencia de la temporalidad como transcurso, como pérdida irreparable que nos socava y conduce a la destrucción, como si ésta nos fuera ajena, y, a partir de ello, éstos intentan explorar otras claves de comprensión del tiempo.

El ensayo de FW traza un marco general, bajo un tratamiento más filosófico. Indaga en la temporalidad como problema y en las formas en que lo poético mantiene abierto lo inabarcable del

tiempo, más allá de sus representaciones. Propone revisar los presupuestos que sostienen la posición depresiva o melancólica con que la poesía, generalmente, lo imagina, y a la vez propone reconsiderar lo entendido por el concepto de aquella, más como una operación siempre abierta que como el resultado positivo de la misma.

MQ traza un recorrido por las figuraciones y conceptos de temporalidad presentes en diversas obras poéticas. Propone habitar el tiempo, en tanto éste no sería una negativa fuerza exterior que nos sobreviene, sino la condición misma de existencia en su fluir incesante, que no culmina en nosotros. Lo hace desde dentro de los poemas y no como un mero tema proyectado por los mismos y apuesta por encarnar el instante como la reunión del pasado y el futuro, del vacío y lo pleno. Esto nos ofrecería el poder pensarlo como una trizadura, en la que las distintas versiones de la temporalidad puedan ser vistas operando simultáneamente y en la que la propia poesía sería lo que permitiría acogerlas y celebrarlas.

Finalmente, MV emprende una lectura detenida de dos obras poéticas que problematizan y ponen en jaque los nombres posibles del tiempo.

Las de José Gorostiza y Blanca Wiethüchter. Deduce que ambas consiguen desdoblar en varias capas la noción de temporalidad, hasta concebir el posible paso desde un momento histórico encadenado restrictivamente a la finitud, hacia la duración infinita de una existencia prometida por el reinicio o por la resignificación del pasado que no acaba nunca de partir. La correspondiente interrupción de la secuencialidad y el trabajo de lo latente, serían las formas fecundas de burlar las nociones tradicionales que piensan el tiempo como algo irrevocable.

Quisiéramos creer que este libro pueda convertirse en un desafío y en una invitación a pensar con nosotros, contra nosotros y, así, trascender el lamento y el reproche dirigido al tiempo y poder concebir otras potencialidades para una vida propia y para la vida en común, abriendo las múltiples dimensiones del presente.

LOS AUTORES

NADA MÁS LEJANO DEL
TIEMPO CONCEBIDO QUE EL
INCONCEBIBLE *DARSE* DEL TIEMPO

(Temporalidad y temporización
en la paradoja de la obra)

Fernando van de Wyngard

(Preámbulo). Puesto que suscribo lo que sostiene Heidegger: “[e]l tiempo” no es [algo constituido] ni en el “sujeto”, ni en el “objeto”, ni “dentro”, ni “fuera” [...]” (1986, p. 452), creo que la cuestión de nuestro *poder ser* estaría íntimamente relacionado con el horizonte del *dársenos (el tiempo)*, que intentaré proponer en este ensayo. Horizonte, como “aquello sobre el fondo de lo cual” (*Ídem.*) el propio ser *puede* proyectarse y, así, *podría* venir a la presencia. En este sentido, pretendo concebir a la obra de creación —poética y/o artística— como el lugar de un radical agenciamiento temporalizador, y no como aquella cosa

• [...] en el marco de su primer programa filosófico, Heidegger se topó, respecto a la cuestión [de una *teoría del tiempo* que pretende esclarecer *qué es éste*], con un monumental hallazgo que merece ser ensalzado y proseguido [...].

El hallazgo tiene dos lados. En primer lugar Heidegger puso de relieve con fuerza que el tiempo no es únicamente una continua e infinita sucesión de ahora puntuales perfectamente cuantificable ni tampoco un inerte marco vacío en el que pacíficamente se depositan y organizan los fenómenos. En segundo lugar expuso una idea insólita: el tiempo es lo que es en una o desde una temporalización. El doble hallazgo, por lo tanto, puede concretarse así: hay una *pluralidad modal del tiempo* – en tanto hay varias formas o figuras de este– y, además, la raíz última del tiempo modalmente plural está en una *temporalización* o en un temporalizarse del tiempo. (Escudero 2014)

que, a su vez, es el producido –entre otros, y que acaso hacemos y acaso no– de un simple “utilizar el tiempo que “hay” (*Ibidem.*). •

(1). La *problemática de las temporalidades* –y lo que tiene de desafío– será lo que supondré, en todo momento, en este escrito, teniendo en mente lo propuesto por Giorgio Agamben, ya que una cierta preocupación por el complejo de lo intenso y lo potencial, que él esboza, incumbe de lleno al tenor de mi reflexión: ◇

Ahora bien, con *problemática de las temporalidades* me referiré a la empresa de descubrimiento de la pluralidad interna de lo temporal, en términos de sus dilataciones, contrac-

ciones, discontinuidades, irrupciones, bifurcaciones, superposiciones, reversibilidad, dispersión, desborde y diferimiento, pero, sobre todo, de su latencia y especificidad. Dicho de un modo más sucinto y más elegante, el descubrimiento no sólo de su inherente flexibilidad no aceptada por las concepciones tradicionales, sino del abismal carácter magnético suyo, que la vuelve vertiginosa, inesperada y problemática.

Sea lo que sea que intentemos comprender bajo la noción de temporalidad, siempre es mucho más que aquello que logramos aprehender y verificar en alguno de sus *comportamientos*, si pudiéramos decirlo así, o de sus versiones. Mucho más que lo que podemos atrapar en algunos de sus registros o parámetros. Ese exceso tiene una íntima relación no sólo con lo que las cosas *son*, sino ante todo con lo que *pueden ser* –si pensamos este singular *poder* no en un sentido meramente lineal y dirigido hacia adelante–, pues involucra la

◇ [...] **la filosofía no es una disciplina, la filosofía es una intensidad**, que, como sucede en un campo magnético o en un campo eléctrico, puede atravesar cualquier ámbito y cualquier disciplina. Algo estético, algo religioso o económico puede resultar filosófico en la medida en que se aborda y se carga con una intensidad más fuerte. (Agamben 2014)

dimensión reservada (latente) de la siempre parcial manifestación de lo temporal.

Estos descubrimientos, antes indicados, no derivan simplemente de nuevas comprensiones acerca de este *comportamiento* suyo, sino de “nuevos umbrales teóricos” (en términos de Didi-Huberman 2015, p. 137, en referencia al aporte de Benjamin) que han comprometido radicalmente, por decirlo así, su “naturaleza última”, como también la más cercana desde el punto de vista de la vida. Memoria, por lo demás, sería primeramente “la reunión del pensar”, en cuanto que “piensa lo pensado” (Heidegger 1985, p. 16). Habría que agregar que el conjunto de estos descubrimientos y la conquista tanto de estas nuevas posiciones teóricas como la perplejidad resultante –pudiendo hasta ser desquiciante–, sólo ha sido posible en una circunstancia oportuna, puesto que sólo en la oportunidad constituida por cierto estado reciente del conocimiento, “tanto el pensamiento de la subjetividad como también el pensamiento del tiempo [han] alcanzado cierto grado de maduración” (Malabou 2010, p. 93).

Al venir dialogando –en amistad entre los tres autores de este libro, diversamente comprometi-

dos con la producción poética y el pensamiento alrededor de ésta– acerca del cruce entre los problemas de la temporalidad y de lo poético, vi que quedaba pendiente precisamente problematizar el asunto de *la temporalidad de la obra*. ¿Cuál sería ésta?, ¿acaso sería otra distinta respecto a la objetividad de la experiencia ordinaria del tiempo? Si no fuese esto último, ¿qué provecho tendría formular una pregunta, quizá totalmente imaginaria, en relación a una mayor comprensión tanto acerca de la noción de tiempo, por un lado, como acerca de la noción de obra, por el otro?

En rigor, la obra poseería siempre una fuerte *historicidad* (con la oportuna precaución de fijar el preciso alcance de este término y trazar una discusión del mismo); sin embargo, propongo pensar también, y aún más, el que aquella posea un fuerte carácter *historizante*. La tesis que intento sostener es que fundamentalmente *nos damos tiempo* (nos damos *el tiempo*) a través de la operación misma que son las obras, o que en las propias obras éste *se produce* para nosotros, lo producimos, *como obra*. Algo así como entresacar el tiempo del propio tiempo.

Parece, entonces, que sobre el concepto de

obra habría que demorarse. A través de estas formulaciones, será necesario resignificar lo que hemos aprendido a naturalizar bajo el concepto de obra, para dejar que otra conceptualización más productiva se insinúe, y, igual modo, resignificar los conceptos que corresponden a la producción de poesía y de arte. Estos últimos dos conceptos –los de poesía y arte– serán precautoriamente concebidos de modo prácticamente equivalente, aunque sabemos que una comprensión radical sobre la primera exigiría forzosamente establecer su fuerte contraste con el segundo e, incluso, afirmarse sobre su sobrepasamiento necesario: “la poesía se liberaría del arte; sería el fin del arte” (Lacoue-Labarthe 2006, pp. 62–65), asunto del que no podremos hacernos cargo aquí.

(2). La primera formulación que me permito proponer para el buscado desmontaje de la reducción de la obra a la temporalidad, tal y como la experimentamos y nos la figuramos de ordi-

• La obra no dura, es; ese ser puede inaugurar una nueva duración, es un llamado al comienzo [...] (Blanchot 1992, p. 191).

nario, es que aquella inserta un total desencaje en la idea de continuidad, como in-coincidencia. •

Decimos habitualmente que una obra es algo que está frente a nosotros al modo de una presencia, que está *delante* porque pertenecería enteramente y sin privilegio alguno al orden de lo real. Una presencia entre las demás. Pero, ateniéndome a la *problemática de las temporalidades* planteada al inicio, la presencia sería algo *por hacer*, algo *por obrar*. No es nunca algo simplemente proyectado en un espacio *natural* de temporalidad, en lo ya disponible de un tiempo que “hay”. Por esto es que postulo que el *hacer presencia* y la noción de obra irían de la mano y no pueden ser considerados por separado.

Gonzalo Arqueros (1999) ha pensado de un modo paradójico este *hacerse presente* de la obra en relación *a un presente*, puesto que aquélla efectivamente se deja indicar puntualmente (vale decir, como “un punto”) y no desconociendo que estaría realmente “aquí mismo, ahora”. Pero, aunque reconozca esta indicación, establece a continuación: “este «aquí» no coincide con ninguna parte”. “¿Dónde está? No está aquí y, sin embargo, no

La obra dice la palabra comienzo, y lo que pretende dar a la historia es la iniciativa, la posibilidad de un punto de partida. Pero ella no comienza. Es siempre anterior a todo comienzo [...] (Blanchot 1992, p. 216).

está en otra parte”, dice Blanchot (1992, p. 245)–, abriendo paso a dibujar un concepto de obra, más bien, como lo inherentemente impuntual. Podría decirse que lo que me propongo no es otra cosa que explorar esta in-coincidencia, indicada en la cita referida.

Por otra parte, habitualmente decimos que lo propio de la obra, inexplicablemente, pone en jaque y en riesgo el aparentemente indiscutible orden de lo real, referido al inicio de este párrafo, y sintomáticamente se la enfrenta presintiéndola como *más real* que la misma realidad, y que, por ende, no podría pertenecer de un modo simple al resto de las cosas presentes. Tal vez, porque pertenecería a este orden sólo al modo de un suplemento; o, quizá paradójicamente, al modo de una insuficiencia. Ambos. De cualquier modo, algo que pondría en problemas doblemente a la concepción ordinaria de lo real.

Por supuesto, una obra –y su lugar, donde se hace presente una desaparición– se cuenta entre las demás realidades fenoménicamente desplegadas, pero representa un particular exceso que brota de la contingencia misma de este despliegue. En rigor, se trataría de su exceso, pero el del

abundante “poder de su imposibilidad”, en tanto aquél “sólo es poder respecto de su imposibilidad; imposibilidad que se afirma como poder” (Blanchot 1992, p. 188). “La obra nunca es”, pues “se revela como no perteneciendo al dominio de la realización” (Blanchot 1992, p. 209). Pensar, por tanto, esta fenomenidad suya nos hace ingresar a una dimensión paradójica, porque no podría consistir en algo meramente positivo. Aunque nunca se trataría de una obra si ésta estuviese desligada de tal dimensión fenoménica; nunca sería obra, si intenta erigirse por encima de aquella condición y/o sublimarla.

Aquel presentimiento de que ella sea *más real* que la realidad, podría ser pensado precisamente sólo si se invierte copernicanamente la posición epistemológica bajo la cual se la ha concebido antes; algo así como desplazarse de la idea de que ella simplemente se presenta en la realidad, a la idea de que, más bien, sería ella una suerte de agencia que realizaría lo real –o, al menos, contribuiría a ello–. Sería, pues, la obra ante todo una apertura. ¿Apertura de qué? Por lo pronto, del apretado tejido del mundo, que consideramos natural al experimentarlo como algo macizo. Por

• Siempre, ante la imagen, estamos ante el tiempo. [Estamos] como ante el marco de una puerta abierta. Ella no nos oculta nada, bastaría con entrar, su luz casi nos ciega, nos controla. Su misma apertura [...] nos detiene: mirarla es desearla, es esperar, es estar ante el tiempo (Didi-Huberman 2015, p. 31).

lo tanto: •

Toda apertura no sería fundamentalmente sino la desgarradura de alguna superficie con el aparecer de unos bordes que interrumpen su continuidad. No por ello sería lícito pensar que estos bordes podrían cons-

tituirse en el acceso a un espacio distinto al de lo real; nunca podrían establecerse en algo así como un trampolín para salir hacia un afuera, porque no hay afuera de la presencia ya que, si lo hubiera, ésta tendría asegurada su continuidad en otro espacio equivalente, no siendo más que la extensión de la misma. Una desgarradura de superficie, en términos del lenguaje, se presenta como un hiato. En términos afectivos, como una herida. En términos de la vida, como un infarto. En términos del sentido, como inoperancia. En términos temporarios, como intervalo; como el acontecer de su desfondamiento.

Por esto, y no en vano, la poesía propiamente sería la interrupción del pensamiento, pero sólo por contar ya con el propio *trabajo del pensamien-*

to. Aquélla constituye el infarto de este último, en su momento de máxima tensión. También, su colapso, como el encuentro mismo con lo que no puede ser pensado y que da a pensar. La concibo como una producción que, a pesar de contar con la decisión creadora del sujeto, interrumpe sin participación de su voluntad al trabajo de este mismo. En sentido estricto, hace fracasar al pensamiento, y sólo así lo excede. Éste puede fracasar por corte, demasía, desorden, reverberación, reiteración, duplicación, contrariedad del lenguaje articulado, u otras formas en las que se *pervierte* la funcionalidad del pensar registrado como discurso.

Como dije, no acontece así porque, como si tratándose de otra facultad, pueda prescindir despreocupadamente del pensamiento, sino precisamente porque primero lo implica hasta el extremo en que éste es desbordado. Allí, el trabajo se convierte en juego, se torna en su propia suspensión activa y su actividad queda en vilo, de modo intransitivo. En poesía, el lenguaje mismo falla; se trata del *fallo* del lenguaje. Sólo si logramos comprender a la poesía como desajuste e imper-tinencia funcional del lenguaje –como un obrar

lo fallido que afirma una ruptura respecto de la norma instrumental-, veremos que la potencia significativa de lo poético radica precisamente en ese fallar. Se vuelve fallida la funcionalidad misma del pensamiento; felizmente, se vuelve “inoperoso” (Agamben 2016, p. 49). Es posible, entonces, comprender otro concepto de obra, en cuanto que implica también el concepto de “desobra” (Agamben 2012).

Esta operatoria –de la “inoperosidad” de la obra misma (Agamben 2016)– se aloja, en el lenguaje de poesía, también bajo el modo del desvío, el equívoco, el lapsus, el interregno, la anomalía, la perversión, la paradoja, la escabullida, el paréntesis y la fuga, que operan, así, *demoníacamente* como una bisagra que se hiende en la cerrazón del mundo. Todos estos términos intentan indicar, a su manera, esa suerte de agencia que es la obra de poesía (y de arte). Pero se trataría de una agencia que no da a lugar a significado alguno, aunque se preserva como proceso inacabable de significación. En otros términos, no resuelve su tensión, pues tampoco busca resolverla.

Por ello, el obrar poético parece sobrevenir intempestivamente, presentándose como un so-

bresalto respecto a la norma. Y a la norma de la continuidad lineal de la historia, también, pues lo que irrumpe –siguiendo a Benjamin– es precisamente lo no esperado, lo que no podríamos esperar. No en vano, la producción de poesía o de arte siempre resulta particularmente inactual, diferida, a la vez demasiado temprana y demasiado tardía. Por supuesto, siguiendo este derrotero, lo inactual no sería el concepto que indicara propiamente lo opuesto al concepto de lo actual, en términos de que aquél indicara la pertenencia a otra actualidad distinta, anterior o posterior respecto a cualquier actualidad. Sería, más apropiadamente, lo que vendría a poner en conflicto a este concepto y a mostrar su radical insuficiencia.

Las demandas de clarificación que recaen habitualmente sobre el trabajo poético condenan esta productividad excesiva precisamente por inadministrable, pues destruye sus condiciones de aparición al punto de tornarla fantasmática (no fantasmagórica, y sobre ello también habrá que volver más adelante), y en base a esto es que se le puede considerar como una fuerza demoníaca (lo cual muestra el por qué a veces es brutalmente resistida). Por el contrario, al concebirlo como aper-

• La sensación de que las obras escapan del tiempo, se origina en “la distancia” de la obra; [ella] expresa, disfrazándolo, el alejamiento que siempre proviene de la presencia de la obra, expresa, olvidándolo, que la obra [...] se presenta siempre por primera vez a la presencia. (Blanchot 1992, p. 191)

◇ [El origen] aunque [es una] categoría absolutamente histórica, no tiene que ver nada con la génesis. Porque, en efecto, el origen no designa el devenir de lo nacido, sino lo que les nace [lo que está surgiendo, en otra traducción] al pasar y al devenir. El origen radica en el flujo del devenir como torbellino, engullendo en la nuda existencia palmaria de lo fáctico, y su rítmica únicamente se revela a una doble intelección. [...]. En cada fenómeno de origen se determina la figura bajo la cual una idea no deja de enfrentarse al mundo histórico hasta que alcanza su plenitud en la totalidad

tura, en el sentido indicado anteriormente, desafía primeramente la comprensión convencional de la temporalidad en general e invita a imaginar si sería posible y apropiado preguntarse por una temporalidad propia de la obra y no solamente del sujeto obrante. •

Benjamin nos ofrece, para tomar este desafío, otra relación de lo artístico con la noción transfigurada de origen, totalmente ajena a aquella que, de ordinario, asociamos al hipotético momento de inicio o principio (temporal) de algo, y que suponemos alojado en alguna parte del pasado del mismo. ◇

(3). “El reloj cuenta las horas de la necesidad [...]”,

sostiene Blake (2002). Sólo de la necesidad, podemos agregar, como algo que sería comprendido en la medición: “Lo que hace que transcurra el tiempo es la voluntad, el interés” (Han 2015, p. 97). Por tanto, esta noción del tiempo se configura como un contar inevitable de la medida, nunca un contar del ritmo. A diferencia de lo que se deja capturar en la medición, el ritmo sería lo incontable del tiempo, pues lo que más propiamente le pertenece son sus aperturas, antes que su ilusoria plenitud. Sería el ritmo algo así como la respiración espasmódica del tiempo, donde la presencia se intercambia rítmicamente con lo diferente de sí misma, y *haría* esta diferencia en este mismo. No lejos de esto:°

de su historia. El origen, por tanto, no se pone de relieve en el dato fáctico, sino que concierne a su prehistoria y posthistoria. (Benjamin 2007, p. 243)

° [De acuerdo a Bachelard], el tiempo poético [...] es un tiempo vertical y metafísico, un tiempo que nace de la profundidad del instante y que se apila en una riqueza que no es cuantificable. “El poeta destruye la continuidad simple del tiempo encadenado para construir un tiempo complejo, para unir sobre ese instante numerosas simultaneidades”. Se trata “de un tiempo que no sigue la medida, de un tiempo que llamaremos vertical para distinguirlo del tiempo común que huye horizontalmente [...]” (Vicente Navarro 2006, p. 4).

Frente a la figura del reloj, entonces, se encontraría la agencia que conforman las obras: “El arte salva lo distinto «resistiéndose a su estar presente» [M. Theunissen citado por Han 2015, p. 94]”, pues se constituye como un umbral. Colocados en este último, “No hay ningún objetivo al cual uno tuviera que dirigirse. Justamente dirigirse es lo que hace que el tiempo transcurra” (Han 2015, p. 97). Este convencional *estar delante*, por parte de las obras se troca, entonces, en un enigmático, seductor y felizmente doloroso *estar durante*. *Nos estamos*, podría decirse, *durante* una obra –duración que no termina en un fin–, y no *delante* de la misma. Lo propio de una obra consiste en el desvío y el trastorno, en la medida en que “El efecto es seguro, pero ilocalizable” (Barthes en Han 2015, p. 57).

En este sentido, la obra nunca es plenamente una realidad; es una producción que concurre a la propia realidad y en ésta, aunque no un producto de la misma. Nunca es una presencia acabada. Ella pide ser pensada en gerundio, y eso conlleva que lo inacabado suyo sea lo inacabable. No sería algo que podrá acabar luego, después, sino que queda como torcido respecto a la realidad de las demás

cosas reales. Ella es siempre una operación y un proceso de producción, nunca lo ya producido. Es lo que se asoma sin terminar de llegar: “recogida como una fiera” (Barthes en Han 2015, p. 56). Radicalmente, ella se constituye en lo profundamente liminar y, por un ambiguo carácter fantasmático de esta dimensión suya, se puede decir lo mismo que se dice de los fantasmas, que el positivismo desacredita; como se ilustra en el caso de la negación por parte de la madre de Hamlet de lo que éste presencia. •

• HAMLET.- ¿No ves nada allí?
REINA.- Nada, y veo todo lo que hay a mi alrededor.
(Shakespeare 2000)

La noción de fantasma que propongo en este escrito, es la de una *ruptura sin forma* de la superficie de la presencia, donde habitualmente se posiciona la subjetividad, y de su *desfondamiento sin tiempo* en lo diferido de un presente. Más precisamente, sería la apertura de un tejido (el “estallido de la forma”, tomando la expresión de Lévinas, en Malabou 2010, p. 83) y que mantiene fulgurantemente abiertos estos límites, al modo de un *umbral* (concepto de Turner 1998). Vale decir, como “la cercanía de lo que nos permite alejarnos” (Blanchot 1992, p. 217) o

como lo que “[desaparece] inmediatamente en la aparición” (Derrida 2012, p. 20). En el fantasma aparece lo indecible que hay entre el aquí y el allá, entre el propio pensamiento y lo que no se deja pensar, entre uno mismo y la alteridad máxima del sí mismo. Aquél es “algo, entre alguna cosa y alguien, quienquiera o cualquiera, alguna cosa, esta cosa, *this thing*, esta cosa sin embargo y no otra, esta cosa que nos mira” (Derrida 2012, *Ibidem.*). El lugar del fantasma es lo que rompe el sentido de lo actual, por el asomo de su inconcebible reverso potencial; algo que nunca podría ocurrir como proviniendo de parte de los recursos del sujeto ni menos estaría al alcance de su iniciativa.

(4). Lo que define a todo acontecimiento es que consiste en una irreductible intensidad trastornadora, aunque, sin embargo, totalmente inmanente. Es “algo traumático, perturbador, que parece suceder de repente y que interrumpe el curso normal de las cosas; algo que surge aparentemente de la nada, sin causas discernibles, una apariencia que no tiene como base nada sólido”, dice S. Žižek (2014, p. 16). Bajo esta luz, sería “el efecto

que parece exceder las causas”, pues “el espacio de un acontecimiento es el que se abre por el hueco que separa un efecto de sus causas” (p. 17). El acontecimiento no pertenece propiamente al tiempo ni es algo que puede permanecer, siendo, por el contrario, precisamente este desajuste lo que la experiencia procesa, cuando puede y cuando es capaz, al integrarlo luego como la carne misma de la temporalidad así reconfigurada. Allí donde el acontecimiento rompe la continuidad, se muestra diferido respecto de toda actualidad; esto es, lanzado hacia atrás o hacia delante respecto del presente –ese demasiado tarde y demasiado temprano a la vez, en los célebres términos de Hölderlin (en Heidegger 1958, pp. 146–147)–, e incluso también monstruosamente hacia sus costados. •

• Un acontecimiento no es algo que ocurre en el mundo, sino un *cambio del planteamiento a través del cual percibimos el mundo y nos relacionamos con él*. En ocasiones, dicho planteamiento puede presentarse directamente como una ficción que no obstante nos permite decir la verdad de un modo indirecto. (Žižek 2014, p. 24).

Por todo lo anterior, obra es algo que importa y que, por ello, también conflictúa, hasta el enojo en quienes se cansan de intentar establecer con la misma y con todo lo

• Que la obra *sea*, indica el resplandor, la fulguración de un acontecimiento único del que luego puede adueñarse la comprensión, frente al que se siente deudora como ante su comienzo pero que no comprende primero más que escapándole: no-comprendible porque se produce en esa región anterior que sólo podemos designar bajo el velo del “no”. (Blanchot 1992, p. 210)

fictivo una relación positiva, sin nunca poder lograrlo. En gran parte, enoja porque la suya sería una suerte de “riqueza de su indigencia” (Blanchot 1992, p. 191) y jamás la virtud de un logro alcanzado. •

(5). Hemos naturalizado la presencia por medio de la “actitud natural”, esa obstinada tendencia cuestionada por Husserl (1962, § 1). Se naturaliza al totalizarla, como si se diera de una vez quedando desplegada plenamente y de inmediato. La totalización de la presencia “desbanca toda latencia” (Han 2015, p. 59) que ella pudiera contener, negándole cualquier posibilidad de *resto*. Sin embargo, este resto opera efectivamente al modo de una huella de esa latencia suya, pues se trata de una fuerza cuyo latido intermitente se imprime como forma en la presencia que la envuelve. Esta latencia también, en términos barthesianos, representa lo propio de la experiencia erótica y temporaria del arte, como

“puesta en escena de una aparición-desaparición” (Barthes 2004, p. 19) –lo que, sin duda, retoma la célebre observación del “*Fort-da*”, de Freud, elaborada en *Más allá del principio de placer*–.

¿Reconocemos el “trastorno” con que lo artístico nos excita y nos “daña”? Siguiendo a Derrida, escribe Han: “Sin herida no hay poesía ni arte” (Han 2015, p. 54), pensando en que “Lo único que tiene acceso [a ello] es el *dolor*” (p. 41).

Como tal, la obra no puede pertenecer al tiempo mismo, pues, desde el horizonte del discurso, ella consiste radicalmente en su interrupción. Por su parte, nada sabemos del tiempo sin la posesión de un discurso que lo inscriba (como algo que ha sido normalizado por un relato de continuidad). Sin embargo, la obra no es un ideal ni descende de lo ideal. La obra no es trascendente. Es siempre contingente y pertenecería al orden profundo y menos conocido de lo temporario. El tiempo está en ella apenas en condición liminar, de alguna manera, por ocurrir –algo “todavía por venir” (Blanchot 1992, p. 214)–. Es en esa condición que el tiempo se manifiesta como una trama específica e inasible a la vez, quizás como donación de forma para todas las formas.

Resulta de la impresión recíproca entre las fuerzas que anudan el *cuerpo del tiempo* con el *tiempo del cuerpo* que lo padece.

Toda experiencia aparece en el tiempo y como perteneciendo a éste, pero, en otro sentido, ella sería procesada en los bordes intempestivos de la temporalidad, y, por mor de este proceso, aquélla siempre sería resultante de la operación de una obra, y sería inherentemente una *obra*. “No hay poema sin accidente, no hay poema que no se abra como una herida, pero también que no sea hiriente” (Derrida, en Han 2015, p. 54). “Sin herida no hay poesía ni arte. También el pensamiento se enciende con la negatividad de la herida” (Han 2015, *Ibidem.*). Ello, pues: “Sin herida no hay *verdad*, es más, ni siquiera [hay] *verdadera* percepción”. La obra, entonces, se impone repentinamente, pero no desde un *fuera de tiempo* sino desde un *entretiempo*. Y se impone sin prepotencia alguna –por contraposición a “la irreductible prepotencia” que Sergio Rojas comprende como propia de lo real (Rojas 2003, p. 331)–.

La obra es siempre potencialidad y nunca poder. Siempre intransitividad –proceso de efectación o de agenciación, sin fin, en términos bar-

thesianos (Barthes 1987, pp. 30-31), o de “movimiento que tiene en sí mismo su fin”, en términos agambenianos (Agamben 2014, p. 49)–. Nunca tránsito, vale decir, nunca movimiento que quedaría consumado al alcanzar un fin externo a sí mismo, siendo este alcance su consumación.

Repito parte de la cita de Didi-Huberman, entonces: •

Por todo lo anterior, en sentido estricto, el arte no tiene historia. Benjamin afirma “no hay historia del arte” (Didi-Huberman 2015, p. 139). La historia del arte es el intento de integración de las realizaciones de lo artístico al relato general de la vida, volviendo imposible su comprensión en cuanto los vuelve a ambos exhaustivamente presentes y, de paso, naturales. Para hacer que estas realizaciones pertenezcan a la historia, se las reprime (con violencia) al reducirlas a ser meras cosas; habitualmente, a

• Siempre ante la imagen, estamos ante el tiempo. [...] Su misma apertura... nos detiene: mirarla es desecharla, es esperar, es estar ante el tiempo. Pero ¿qué clase de tiempo? (Didi-Huberman 2015, p. 31)

[Detenerse ante la imagen] no es solamente interrogar al objeto de nuestras miradas. Es detenerse también *ante el tiempo*. [Y eso significa también que exige] interrogar a la historia del arte, al objeto “historia”, a la historicidad misma. (Didi-Huberman 2015, p. 35)

ser la mediación tangible de un contenido intangible. Sin embargo, aún habría una posibilidad de comprender a la vez tanto lo artístico como

• [Una] arqueología crítica de la historia del arte [hace] necesario cuestionar todo un conjunto de certezas en cuanto al objeto “arte” –el objeto mismo de nuestra disciplina histórica– [...]. (Didi-Huberman 2015, p. 35)

lo temporario sin violentar a ninguna de éstos, pero ello exige desnaturalizar los conceptos de ambos –las instituciones arte e historia, a la vez–. A esta posibilidad Didi-Huberman la denomina “arqueológica”. •

◊ Esta presencia [del ser que por un lado la obra proyecta y por el otro recibe] es un acontecimiento. Este acontecimiento no ocurre fuera del tiempo, así como tampoco la obra es solamente espiritual, pero, por ella, llega en el tiempo otro tiempo, y en el mundo de los seres que existen y de las cosas que subsisten, llega, como presencia, no otro mundo, sino lo otro de todo mundo [...]. (Blanchot 1992, p. 215)

Dice Blanchot: ¿por qué, allí donde la historia cuestiona al arte por su carácter casi irreal, éste tiende a convertirse en presencia esencial? ¿Qué significa esta presencia y qué, de este modo, lo presente? ◊

Habría que explicitar que, por obra, por supuesto, no se podría nunca comprender aquí, como se suele

hacer, la figura simple por la cual un contenido interior –que perteneciera a la supuesta intempe-

ralidad de la hipotética substancia– quisiera exteriorizarse bajo ciertas condiciones materiales; que es una creencia muy fuerte y ampliamente arraigada en la consideración de lo artístico. Se trata de una costumbre que se la “debemos a las fórmulas del arte subjetivo”, según Blanchot (1992, p. 224) –que recuerda “el mito de la interioridad”, descrito por Foucault–. Esta costumbre nos hace creer, agrega Blanchot (1992, pp. 223–225), que el artista no sería sino un sujeto embargado por un estado psicológico determinado por un deseo de expresarse (vale decir, salir de un interior a un exterior por la fuerza de una presión) y que, para ello, recurriría a las técnicas disponibles para hacerlo. Lo comprendido en este escrito, sin embargo, se encamina decididamente en otra dirección.^o

^o Es evidente que la obra de arte tiene sus caracteres propios. Quiere distinguirse de las otras formas del trabajo humano y de la actividad en general.

La obra es una cosa entre otras, de la que los hombres se sirven, en la que se interesan, de la que hacen un medio y un objeto de saber, de cultura e incluso de vanidad. Bajo este aspecto, tiene una historia, y los eruditos, los hombres de gusto y de cultura se preocupan por ella, la estudian, hacen su historia, hacen la historia del arte que representa. (Blanchot 1992, p. 216)

• La obra no es obra si no es la unidad desgarrada, siempre en lucha y nunca apaciguada [aunque autor y lector la estabilicen, como verdad, como valor útil y como valor estético] y contiene el principio de su ruina. Y lo que la arruina es que *parece* verdadera (Blanchot 1992, p. 217).

El arte está mediado por el todo social, es decir, por la estructura social dominante. Su historia no está formada por causalidades individuales, por necesidades unívocas que conduzcan de un fenómeno a otro. La historia del arte se puede considerar necesaria solo en relación con la tendencia social global; no en sus manifestaciones singulares. Igualmente falsas son su construcción rotunda desde arriba y la fe en la inconmensurabilidad genial de las obras individuales que ella arrebata al reino de la necesidad. No se puede elaborar una teoría de la historia del arte sin contradicciones: la esencia de su historia es contradictoria en sí misma. (Adorno 2004, pp. 347-348)

Frente a ello:•

“El historiador del arte cree a menudo que el único asunto que le atañe es el de los objetos” (Didi-Huberman, p. 101). De ese modo, pone toda su atención meramente en la “cosa que comienza”, en lugar de ponerla en “la fuerza del comienzo” (Blanchot 1992, p. 194). Tal comenzar se deja ver sólo en lo que queda en suspenso (como resto, como indefinición), en suspenso de convertirse en temporalidad, y no en lo que queda convertido en presencia. A la obra de arte, “en última instancia, le resulta esencial el velo (Benjamin, en Han 2015, p. 47). Velo e “intransparencia fundamental” (Han 2015, p. 56) serían, pues, los caracteres consti-

tuyentes de la comprensión apropiada de obra.

(6). Volviendo sobre el carácter temporal de aquellas, cabe recuperar las tesis de Benjamin en relación al auténtico trastorno que le habría acontecido en época reciente a la lógica convencional de comprensión de la temporalidad. ◊

Tomaré a continuación la noción de imagen visual como un *modo de ser obra* equivalente a otros de los que habla este escrito, en tanto una imagen es mucho más que una visión, siendo la monstruosidad misma de la mirada. °

Por tanto, para poner apropiadamente en una tensión conflictiva los conceptos de obra y de temporalidad, habría que “[e]mpezar una arqueología crítica de los modelos de tiempo”, plantea

◊ Cuando [Benjamin] habla de “conexiones atemporales” (*zeitlos*), no es para caer en un esencialismo del arte [...], sino para recurrir a una temporalidad más fundamental, que permanece en el misterio [por ello, él] dice “la historia del arte no existe”. La situación global, desdichadamente, no ha evolucionado desde Benjamin –testimonio de lo cual es [...] la trivialidad de los *modelos temporales* esgrimidos en el actual debate sobre el arte contemporáneo. (Didi-Huberman 2015, p. 141)

° “Se podría decir que la imagen desmonta la historia como el rayo desmonta al jinete, lo derriba de su montura. (Didi-Huberman 2015, p. 173).

• [Carl Einstein] exigía una historia del arte que fuera *contra una cierta noción del arte*, es decir, contra el modelo estético e idealista [que la riga].

[Será necesario pues] transformar radicalmente los modelos epistemológicos de lo que se entiende usualmente por *historia*, y los modelos estéticos de lo que usualmente se entiende por *arte* [...]. (Didi-Huberman, pp. 248-249)

◇ La poesía es [...] la interrupción, la supresión del lenguaje, la cesura [...]. La poesía adviene allí donde, inesperadamente, cede el lenguaje.

La poesía es el espasmo o la síncopa del lenguaje [término de Nancy]. (Lacoue-Labarthe 2006, p. 60)

Didi-Huberman (2015).•

Volviendo sobre la noción de obra, diremos que ésta sería un proceso de significación materialmente arreglado, que no puede ni busca terminar de cumplirse y que no se dispone discursivamente hacia ese destino; más bien, sería el resultado posible de un espasmo, antes que de una cadencia sostenida. Espasmo como “la motricidad desordenada del ataque”, diría Didi-Huberman (2015, p.179). Entonces: ◇

(7). Puede pensarse en la poesía y en el arte como exhibiendo, sin deseo de trascendencia alguna, su “medialidad” (“su mismo ser-medio”) y haciendo visible el “medio como tal” (Agamben 2014, pp. 48-49), ciertamente sustraídos de la falaz y reductiva concepción (de índole moral) de *fines contra*

medios, que paralizaría del todo la comprensión de aquellos. Poesía y arte son, entonces, un *demorarse infinitamente*; vale decir, no corren tras ninguna forma de cumplimiento, ni transcurren bajo los imperativos del tiempo de la necesidad.

Aquí, me resulta imprescindible posicionarme dentro de una cierta fenomenología. Por fenomenológico, en adelante, comprenderé la fundamental conformación compleja y dinámica de lo real, donde esto real no sólo se vuelve un desafío epistemológico –como problema de las posibilidades y límites del conocimiento (según la clásica formulación de Kant)– para ser conocido, a distancia, por la limitación sensitiva del sujeto. Lo fenomenológico se deja comprender mejor si se concibe al ser mismo de lo real (incluido el sujeto para quien cobra sentido) en estado de estar siempre surgiendo y nunca terminando de surgir –incluso desde un hipotético horizonte de las propias cosas–. Como bullendo desde su fondo y reservándose parte de sí en lo potencial. Todo *viene* a ser, pero sólo porque algo de esa venida también se reserva, contrariando una hipotética entrega total o exhaustiva de lo presente. Esto ya se indicó parcialmente al traer a colación el

concepto transfigurado de origen, planteado por Benjamin, en el párrafo 2.

La obra indica, así, el lugar de un fenómeno, no la solidez de lo concreto que ocupara ese lugar, luego de venir ella a este último. En tal sentido, todo fenómeno exige ser comprendido, a su vez, a partir de su intrínseca realidad liminar –quizás, una suerte de para-realidad–, esto es, como un asomarse de lo que es; no más que un asomarse. Por cierto, comprender este juego no es posible si no se acepta conjuntamente una idea de potencia que renuncia a la demanda positivista de ser sólo el proceso transitivo de una anterioridad que condujera a la entronización definitiva y totalizadora de la presencia y donde lo presente acabado dejara atrás ese proceso de transición.

La potencia ha de comprenderse, mejor, en los términos de Spinoza (repensado por Foucault, Deleuze y otros). Primeramente, habría que barrer con la idea aprendida de que ésta sería enteramente anterior al acto. Afirma Agamben: “La potencia no precede a la obra, sino que la acompaña y hace vivir y la abre a la posibilidad” (2016). Así, pues, no habría primero la potencia y después el acto que le corresponda, sino

que sería lo incesante de esa zona oscura de la energía que se reserva en la realización misma de toda temporalidad y de donde esta última, por su parte, se levanta cada vez. La temporalidad sería la formación misma –que *le da forma* a todas las formas, y que *toma forma* de todas ellas–, como *tempo*. Concebir así a la potencia ha permitido comprender, por analogía, que la oscuridad tampoco ha sido nunca un más allá y más lejos del alcance de la luz; ni la muerte un más allá y después de la vida. Muerte, oscuridad y potencia, en lo que aquí respecta, pertenecen y permanecen dentro de aquello en donde éstas surgen: vida, luminosidad y presencia.

Entonces, al origen –resignificado por Benjamin, como vimos antes– convendrá comprenderlo de igual manera a como hemos visto que conviene pensar la potencia. Vale decir, morando al interior del presente (a lo más, como un ritmo) y no siendo su anterioridad. Tanto origen como potencia son, aquí, conceptos precarios e inestables, pero, por lo mismo, infinitamente poderosos.

Esta otra comprensión conduce a que nos veamos exigidos a replantearnos radicalmente también esta idea convencional de presente, del

que solemos decir que es algo enteramente cumplido y que coincide plenamente consigo mismo, por cuanto no sería sino la *sustitución* o *reemplazo* (Malabou 2010, p. 94), el relevo del momento anterior que este mismo obliga a pasar, a convertir en pasado. El replanteamiento propuesto, sin embargo, implicará concebir al presente, más bien, en los términos de una incompletitud inherente suya y nunca meramente fortuita o accidental. El presente, entonces, se deja así pensar como un tejido que se entreabre reiteradamente por la fuerza potencial del origen que lleva en sí mismo. Podría decirse que es posible sustraerse al presente (abandonarlo retirándose), pero nunca al *poder del presente* y a su *cita*, de donde, expresado en convergencia de lo que se busca proponer, *la presencia sería la potencia que se toma su tiempo*, parafraseando una espléndida afirmación de Catherine Malabou (2010, p. 23).

Por lo anterior, propongo comprender que la operación misma que constituye a la obra, no puede poseer sino un profundo carácter erótico, en el sentido barthesiano, y por tanto ya caracteriza el fundamento de la relación amorosa y pasional que establecemos con aquélla. Por su-

puesto, traigo el erotismo a colación, precisamente en cuanto que se dice de algo que nunca atañe a lo que se realiza del todo y de una vez, sino a lo que comporta un complejo de entrega y de reserva – espléndidamente pensado por Bataille y Levinas, por Heidegger y por Freud, que recuperan la “oscura ambigüedad” de Heráclito-. Dice Barthes: “es la intermitencia, como bien lo ha dicho el psicoanálisis, la que es erótica” (2004, p. 19). Este complejo de “alternancia rítmica de presencia y ausencia” (Han 2015, p. 18) es lo que compromete profundamente a lo temporal, mediante la exigencia de una reiteración, hasta el punto en que la propia temporalidad, pensada eróticamente, colgaría (asomada) de esta intermitencia que lo erótico mismo produce. El centelleo “entre dos bordes”, donde el acontecimiento “ocurre” en el “intersticio del goce” (Barthes 2004, p. 23), precisamente porque no es algo que pueda ser retenido, sino que incesantemente “se va” (*Ibidem.*).

La síncopa del lenguaje como “contratiempo” o como “destiempo”, en cualquier caso, sería una impertinencia respecto del tiempo continuo porque interrumpe “el curso normal de las cosas” (Didi-Huberman 2015, p.14). Parece ser,

• El tiempo del abandono es el tiempo, la vacilación del instante instantáneamente abandonado; el tiempo se abandona, esa es su definición. Y en el tiempo estamos abandonados al tiempo, tanto como el tiempo nos abandona. Por eso nuestro tiempo -nuestra época- es más que nunca el tiempo del tiempo, el tiempo de la ontología temporal del abandono y del fin de la Historia en el sentido en que la Historia retenía desesperadamente el tiempo, lo resistía y relevaba. [El] síncope [así como] el paso, la defecación, el desfallecimiento, no es. No podemos decir el paso, la corriente, el flujo, la duración. Todavía menos el síncope. La duración del tiempo, que hace el tiempo, no tiene más consistencia que su desvanecimiento incesante. El tiempo no huye, pero una huida hace el tiempo. Su sistema no es un síncope, pero él sincopa y se sincopa: suspensión, golpeo, continuidad disyunta y vuelta a lanzar sobre su

entonces, que sería constituyente de lo propio de la poesía, de igual modo como la irrupción anacrónica sería de lo propio de la temporalidad, y ninguno de ambos -síncopa e interrupción- se constituyen como un error. En lo segundo, el anacronismo efectivamente *sería* la “errancia ontológica en el tiempo” (Didi-Huberman 2015, p. 56), que toma “el tiempo al revés” (Rancière, en Didi-Huberman 2015, p. 56). Sin embargo, valga insistir: “Es la idea misma de anacronismo como error acerca del tiempo la que debe ser deconstruida” (Rancière, en Didi-Huberman 2015, p. 57). No error, entonces, aunque sí falla; necesaria falla.

“En la cultura occiden-

tal, el arte es el único terreno en que la desviación de la norma puede encontrar reconocimiento”, escribe Perniola (2016, p. 43). Y la poesía se constituiría, de modo equivalente, como el lugar privilegiado donde permitimos el desarreglo significativo del sentido; para su despliegue como dimensión liminar donde el sentido se conflictúa para poder regenerarse. La falla del pensamiento que permite volver a pensar. •

El ritmo y la arritmia le serían inherentes a la poesía (pudiendo ser regulares o irregulares, o regularmente irregulares) tanto como a la propia temporalidad: “La historia misma es ritmo. Y cada civilización puede reducirse al desarrollo de un ritmo primordial” (Paz 2006, p. 59). Para comprender apropiadamente lo anterior, resulta necesario abandonar las ideas de rigidez y de abstracción que a lo rítmico se le atribuyen, y recuperar la de una radical plasticidad propia de su inmanencia -el ritmo como una práctica de existencia de “alternancia rítmica de presencia y

misma disyunción, la misma entonces -el mismo tiempo- y nunca la misma -nunca el mismo tiempo-.

Es tal ausencia de permanencia, es la imposibilidad de fijar el abandono y de instalarse en él lo que lo renueva y lo reaviva. (Nancy 1983, p. 5)

• En efecto, el ritmo no es medida, sino tiempo original. La medida no es tiempo sino manera de calcularlo. Heidegger [...] ha mostrado que toda medida es una «forma de hacer presente el tiempo». (Paz 2006, p. 57)

El ritmo no es medida, ni algo que está fuera de nosotros, sino que somos nosotros mismos los que nos vertemos en el ritmo [...]. (Paz 2006, p. 58)

lo produce –algo que fue intuido por Hölderlin, en su último período (Blanchot 1992, pp. 212–213)–. Y es lo hace que el tiempo ocurra, tal vez como la insistencia de un pulsar, que toma la forma del espasmo en la superficie normalizada de la continuidad.

En términos de la experiencia cultural, por su parte, esto tiene su propio modo de realizarse. Toda experiencia del tiempo no puede sino ser también una experiencia de las inflexiones del tiempo. Incluso en la concepción progresiva de un tiempo regular y continuo, éste no puede ser vivido si no es a partir de su relieve fundamen-

ausencia” (Han 2015, p. 18), y no como una forma natural de preexistencia-.

Tanto para pensar lo poético como para pensar lo temporal, vale la pena concebir que el ritmo no es algo que *le* ocurre al tiempo ni tampoco que ocurre *dentro* del tiempo, sino lo que hace ocurrir propiamente *el* tiempo mismo, puesto que

tal, el que está, a su vez, regulado por la renovación “calendárica” que ofrecen sus necesarios trastornos a través de la celebración, o la consagración, esos virtuales *estados de excepción temporal*, sean concebidos como momentos de descanso, de entretenimiento, de fiesta, de juego, de rito, o de los enlaces múltiples entre algunos de éstos. Desde el transcurso habitual de la temporalidad, ellos suelen llamarse feriados, calendas, aniversarios, carnavales, fiestas de celebración, *sabbath* o domingos (*dominus dei*), porque estos intersticios disruptivos son percibidos así desde la exterioridad continua que los reprime una vez ocurridos. Sin embargo, el concepto de temporalidad como secuencia pierde sentido cuando se lo aprecia desde el trance mismo que supone experimentarlo desde estos intersticios mismos, puesto que allí, en el trastorno que suponen, se arriesga la totalidad del ordenamiento de la experiencia y, por un momento, se trastoca la perspectiva de la trama misma donde se inscribe lo temporal y se lo explica.

En estos *estados de excepción temporal* se suspende y se desconcierta el tiempo profano por efecto de un entretiempos, que es lo que permite recuperar el empuje que sostiene a aquél. Este

empuje aparece como un campo energético y, aun más, como una disposición. Repárese en que “comienzo” e “iniciativa” son los dos vocablos que utiliza Blanchot para pensar la relación entre obra y temporalidad (1992). Parecería que, de este modo, el propio tiempo respira, se retira a su latencia, se contrae en su propia potencialidad no-presente para volver a generarse y volver a instar. No sería otra cosa tampoco lo que Benjamin piensa al resignificar el concepto de origen.

Para un pensamiento acerca de lo liminar –o del “estado liminal”–, resulta apropiado recordar la conceptualización de Victor Turner (1998). Sería lo intersticial mismo, lo que no estaría dentro pero tampoco afuera de lo constituido, y que, sin embargo, juega en estos límites inciertos y nos pone en juego. Juega entre estos bordes que hacen de umbral –lo que es posible enlazar con lo antes dicho acerca del fantasma–. Sería propio de la trama de lo real, que, doblada sobre sí, ella contiene en todo momento. Lo contiene, pero como su fuga. Lo que juega y se halla en juego, allí, es la latencia de lo temporal. Y fulgura, en cuanto que consiste en el “intervalo estructural” de este último, en palabras de M. Barría (Barría y

Sanfuentes (eds.) 2011, p. 15).

Lo que se renueva en cada caso es la experiencia de la duración, como tensión de un destino –destino aquí no se concibe como algo que haya de ser cumplido, sino como algo que *se hace*, a lo que se le da forma y que depende de una conciencia de las formas–. No se renuevan sólo los materiales y las energías que sostienen a la vida orgánica, sino también la vida misma como presencia y la propia presencia de la vida ante sí misma. De no experimentarse estas inflexiones del tiempo (los intersticios ‘calendáricos’), que suponen reiterar una exposición al peligro, reinaría el “*infierno de lo igual*” (Han 2015, p. 54) bajo el dominio de la “pulsión de muerte” (propuesta por Freud y reformulada luego por Deleuze), o reinaría el dominio de “un tiempo sin acontecimientos ni destino” (Han 2015, p. 22).

No resulta del todo ajeno el que la poesía haya buscado siempre constituirse alrededor de la inflexión rítmica del lenguaje anteriormente referida –como *suspensión configuradora*, podría afirmarse–. Aquélla es la experiencia de un aparecer entrecortado, que no se entrega nunca en-

teramente a la presencia, pero que no deja de entregarse. Por ello, antes se dijo que la poesía es un “exceso” y, sin embargo, es a la vez una “indigencia”. Siempre que se espera que ella cumpla con una solicitud concreta, nos defrauda: “El arte actúa mal y actúa poco” e, incluso, “se revela insuficiente en las horas decisivas” (Blanchot 1992, p. 201).

(8). A la pregunta por el tiempo de la obra, se suele responder en forma precipitada que no podría ser otro que el de la fecha de su creación, y además que esto sería una evidencia positiva inscrita en su dimensión indicial. Aunque cabe recordar: “Lo que hoy es evidente, una vez fue imaginario” (Blake 2002). Los testimonios de la autoconciencia de los creadores, sin embargo, no pueden nunca dar cuenta satisfactoriamente del acontecimiento creador, a cuyo acceso sus obras posibilitan. Prima en ellos la concepción de que la única comprensión legítima de la temporalidad sería la de la objetividad del tiempo público, ordenado convencionalmente en la interioridad de las culturas, a donde sus personas pertenecerían.

Casi en sentido contrario a esta lectura cultu-

ral, se levanta la concepción idealista de la obra –y por supuesto también del sujeto y del mundo–. Ésta suele atribuir lo propio de las mismas a una suerte de reflejo de lo ausente, y, por tanto, su única virtud sería la de indicar hacia un afuera del tiempo, hacia un *tiempo* ideal y eterno (un “más allá”) que no obedecería a la temporalidad. El único valor que esta concepción le concede a las diversas manifestaciones contingentes del obrar radicaría, pues, en el hecho de que portan, al modo de un reflejo, un núcleo intemporal, una esencia no mundana.

En rigor, ninguna de ambas concepciones – pragmática e idealista respectivamente– deja de ser cierta en sus propios marcos de verdad, como no deja de ser cierto que el sol gire alrededor nuestro si no realizamos el giro copernicano de la experiencia perceptiva al momento de reflexionar críticamente sobre la realidad. Pero, una vez traspuestos dichos marcos ideológicamente restringidos, tales afirmaciones dejan de tener sentido si se intenta colocar otras dimensiones no previstas por el mismo campo, como se busca en este escrito.

Si las obras sólo respondiesen de un modo simple al tiempo social o público, no cabría otra

cosa que llevar a cabo una prolija inscripción o datación de las mismas (sean de arte o de escritura), fechándolas debidamente de acuerdo a su acumulación sucesiva, que llamamos tradición. Sin embargo, sabemos ya que una cabal comprensión de la dimensión creativa de lo humano estaría radicalmente reñida con esta visión simple. Si no cupiera más que un acucioso registro histórico en la comprensión de lo poético, el tratamiento historicista sería el único modo apropiado de examinar la cuestión de las obras.

Aunque el historicismo pueda concebirse como una interesante preocupación por pensar los procesos de formación de la realidad a partir de su exploración sistemática (de Croce a Lukács, Gramsci, Adorno y Gadamer, se dice), en todos los casos esta preocupación supone el *continuum* de la historia y, por tanto, en palabras de Benjamin, exige como base una idea de “tiempo homogéneo y vacío” donde los hechos vendrían a *cabere* (Benjamin 2007, Libro I, Vol. 2, p. 314) para allí ser analizados. Pero Benjamin ve otra conformación del historicismo, menos inocente; una arreglada ideológicamente –como continuidad cultural y complacencia conformista de corte

conservador– en torno al sustento teórico que aportó Hegel (el “Espíritu de la Historia” como el sentido rector de su despliegue necesario, direccional, paulatino y continuo, que no sería más que la secularización de una teodicea) y asociada posteriormente al conjunto de la modernidad y la sociedad capitalista, cuyo aspiración última sería *deshistorizar* la lectura de las obras y a las obras mismas a través de un recurso a categorías ahistóricas, míticas o teológicas, que clausurarían a priori cualquier posibilidad de leerlas desde la fenomenología y la política.

Su crítica feroz, entonces, se yergue “contra el formulismo vacío de la teoría del progreso mecánico y la ilusión del despliegue liberador de la ciencia y la técnica” (Forster 2003, p. 133).

• El historicismo se contenta con ir estableciendo un nexo causal entre momentos diferentes de la historia. Mas, ningún hecho es, en cuanto causa, ya por eso histórico. Se ha convertido en tal póstumamente [...]. (Benjamin 2009, p. 316)

Necesariamente, el procedimiento del historicismo “es aditivo”, agrega Benjamin (2008, Tesis XVII), por lo que las obras son consideradas sólo como hechos históricos, y no generarían otro cuestionamiento mayor que el de deberse a un orden acumulativo, basado en la

anterioridad y en el movimiento lineal del tiempo que se dirigiría progresivamente hacia adelante, desplegado de causas a efectos. O, como vimos antes acerca de lo potencial en términos aristotélicos (y por eso propusimos el sentido alternativo de Spinoza), de la potencia (anterior) al acto (posterior).

Recuerdo una vez más que lo que planteo decididamente en este escrito, en cambio, son dos giros radicales: que el obrar *no tiene historia* (a pesar de ser un índice histórico) y que la obra *produce historia*, en tanto nos *temporaliza*. Por ello, traje las postulaciones de Benjamin al juego. Frente a la insuficiencia de la concepción historicista en general, se trataría de percibir lo coyuntural que pueda romper la ilusión naturalista de este “tiempo homogéneo” y del carácter cosificado (y, por tanto, ya clausurado) del presente.

Me parece necesario poner la idea naturalista de la temporalidad y también de la obra en contraposición con lo que creo que está en juego. Anota César Rendueles: “Todos, cuando pensamos en el cambio histórico [...] solemos privilegiar la relevancia de aquellas realidades

sociales [...] que permiten postular la existencia de un proceso acumulativo subyacente.” (Rendueles 2015, p. 1). Frente a esta figuración todavía imperante y tal vez mayormente vigente e incuestionada en las comprensiones de lo poético y lo artístico, Benjamin dirá: •

Esto se deja comprender en su carácter más radical, de este modo:◊

Recordemos que la crítica al historicismo fue realizada por Nietzsche, y no por Marx, apunta Forster (2003). Lo que hizo Benjamin fue traducir los planteamientos nietzscheanos a términos políticos, como cuestionamiento a la comprensión de la temporalidad y de las producciones simbólicas en términos ahistó-

• [El procedimiento del materialista histórico, a diferencia del historicista, hace] que una determinada época salte del curso homogéneo de la historia; y del mismo modo hace saltar a una determinada vida de una época y a una obra determinada de la obra de una vida. El alcance de su procedimiento consiste en que la obra de una vida está conservada y suspendida en la obra, en la obra de una vida la época y en la época el curso completo de la historia. (Benjamin 2007, Libro I, Vol. 2, pp. 316-317)

◊ La cuestión que plantea Benjamin, es importante entenderlo, no tiene que ver con nuestras limitaciones intelectuales. No es que no seamos capaces de conocer y comprender la totalidad de los hechos históricos y por eso no podamos elaborar el relato correcto y definitivo de lo ocurrido. Más bien se trata de que no hay un todo

que conocer. No existe una historia universal que se desarrolla con un sentido racional y coherente. (Rendueles 2009, p. 2)

ricos, ideales o genéricos. Esta posibilidad política de interrumpir y de hacer saltar la continuidad lineal del tiempo histórico —y, con

ello, todo resto metafísico de una supratemporalidad en la poesía y el arte—, está dada por la difracción. Sólo así, “la historia puede en cualquier momento tomar un camino distinto”. (*Ídem.*, p. 139)

Si no se atiende a este componente errático, sorpresivo, inesperado y relampagueante (y nunca administrable), que Benjamin introduce en el horizonte de comprensión de lo temporal (que implica abandonar todo sentido épico al apreciar la historia), de nada serviría haber cuestionado el positivismo como aquello que reprime, cosifica y naturaliza a lo incierto de las obras bajo una concepción igualmente cosificadora y naturalizante de la temporalidad, esta última como espacio vacío donde aquéllas meramente vendrían a caber, despojadas de cualquier fuerza que no fuese la del *encantamiento*. De nada serviría plantear otra aproximación que contemple lo potencial que en ellas se desfonda hacia una imprevisibilidad en su

misma aparición dislocadora. Y de nada serviría pensarlas fuera de su carácter enteramente producido, vale decir, contrario a su estar entregadas de un modo ya exhaustivo, como pretendemos que la presencia también lo es bajo toda circunstancia. Entonces, ¿no cabría postular el relampagueo de la propia obra y adentrarse hacia su agencia temporalizadora, que he venido planteando? Hay, creo, todavía una posibilidad de colocar la noción de sobresalto, de aquello que desvía el curso de una relación entre el aparecer de la obra y “la discontinuidad histórica, de la presencia, en ella, de lo absolutamente inesperado” (Forster 2003, p. 56), lo que, en cualquier caso, sólo sería comprensible de un modo también relampagueante y evasivo, y nunca sistemático.

Necesito insistir en que el arte no sería epocal (que pertenezca a su época); justamente, porque es él lo que produce época (tomo leve distancia respecto a las consideraciones de Jean-Louis Déot, cuando afirma que no son las obras sino los *aparatos* lo que *hacen época*. 2012). Si bajo el argumento de que la obra sea efectivamente una cosa “de la que los hombres se sirven” para la satisfacción de una u otra motivación, dice Blanchot,

• La obra no es, allí donde sólo es un objeto de estudio y de interés, producto entre otros productos. En este sentido, no tiene historia. La historia no se ocupa de la obra, pero hace de la obra un objeto del cual ocuparse. Y, sin embargo, la obra es historia, es un acontecimiento, el acontecimiento mismo de la historia [Ella da] toda su fuerza a la palabra comienzo. [Ella] no sólo es en el momento de nacer cuando comienza, sino que, de algún modo u otro, siempre dice comienzo. Por eso la historia le pertenece y sin embargo se le escapa. En el mundo en que surge y donde proclama que ahora hay una obra, en el tiempo usual de la verdad en curso, surge como lo desacostumbrado, lo insólito, lo que no tiene relación con este mundo ni con este tiempo. (Blanchot 1992, p. 216)

siempre velado por aquello que origina” (Blanchot 1992, p. 223) y, por otra: “Hay que volverse sobre todo al velo para advertir lo velado” (Han

sólo entonces tendría “una historia” y se podría “hacer” esta historia suya (Blanchot 1992) de la manera en que lo hace el historicismo. Sin embargo:•

El concepto de *origen*, resignificado por Benjamin (ya referido antes) –o el de *comienzo*, en términos de Blanchot (1992, pp. 215–217, también referido ya)–, no remitirían nunca a algo anterior a la obra; más bien indicarían algo interno a ella misma, algo propio de ella misma. Sin embargo, ¿cómo es que parece que-

dar fuera de la percepción ordinaria que se realiza sobre aquélla? Por una parte: “Es propio del origen estar

2015, pp. 47–48). Aunque el origen tampoco pueda ser sólo algo interno a la vida subjetiva, ya que parece ser también siempre exterior a ésta. ¿No será liminar, vale decir, el límite mismo donde la vida se yergue tanto hacia dentro como hacia fuera? Pero, ¿dónde se sitúa el límite que la hace posible, que la vida misma vela? ¿No será posible concebirlo, mejor, como un *entre* a su propia manifestación, como si se tratase de su costura?

Esta inquietante reunión de origen y subjetividad, en la obra, representa un entretiem po y se presenta como lo diferido, de lo que pudiera decirse: “No está aquí y, sin embargo, no está en otra parte” (Blanchot 1992, p.245). Y colabora también con la producción de temporalidad del sujeto, como su temporalización, más que siendo aquél el que sea productor de la misma.

En este sentido, es un origen que *origina* el mundo adonde viene. Recordemos, una vez más, lo apuntado por Benjamin: “origen no designa el devenir de lo nacido [de algo que ha surgido, en otra traducción], sino lo que les nace al pasar y al devenir [lo que está en camino de ser en el devenir y en el declinar, ídem. indicación anterior]” (2007, p. 243). Y, en base a esto, Didi-Huberman

• Benjamin procuraba confrontar la disciplina histórica con la cuestión del origen, no a través de la imaginaria espontánea de la *fuerza* [lo que permanece por encima de todo, lo que precede en el pasado a toda génesis], sino a través del *torbellino* dinámico y presente en cada objeto histórico [que puede aparecer en cualquier momento, imprevisiblemente, como en el curso de un flujo].

[El origen es] primero *anacronismo*. (Didi-Huberman 2015, pp. 127-128)

◇ El historiador que parta [de establecer un nexo causal de diversos momentos históricos], dejará de desgranar la sucesión de datos como un rosario entre sus dedos. Captará la constelación en la que con otra anterior muy determinada ha entrado su propia época. Fundamenta así un concepto de presente como «tiempo-ahora» [...]. (Benjamin 2008, Tesis VI)

comenta: “El origen nunca se da a conocer en la existencia desnuda y manifiesta de lo fáctico [...]”.

La tesis benjaminiana, sin embargo, choca resueltamente y de modo enérgico con la concepción historicista y postula otra visión de lo histórico, una de índole coyuntural, como se dijo, que respondería más bien a un “hacer saltar” su *continuum*. Esto traería profundas consecuencias también en la comprensión de lo artístico como de lo poético. ◇

El concepto de “tiempo-ahora” propuesto por Benjamin es una posición en la temporalidad, de algún modo suspensiva, que resulta muy difícilmente accesible. Se deja comprender

mejor si es pensada como un *ya* y, a la vez, como un *todavía*. No denota simplemente el instante actual, sino un más lejos que lo actual, un período “más o menos estrecho en el presente” de un ocurrir, y supone un parpadeo del tiempo *presente* en el presente. Por cierto, sólo alcanza su figura en lo estrictamente singular y contingente del fenómeno, y no de las cosas ya realizadas. Aquel “tiempo-ahora” sólo puede encarnarse puntualmente, pues en cierto modo suspende lo temporal al desbordarlo hacia dentro, hacia el origen que lo acompaña y de donde surge, y no hacia otro momento anterior o posterior –tal como decía al inicio de este texto que ocurre con el pensamiento cuando su propia operación lo desborda, al ya no poder pensar; o con la poesía, al interrumpir su poder de decir–. En inglés, el concepto alemán “*Jetzt-zeit*” se vierte en “*still point*”, que indica este potencial de permanecer (indicado en *still*). Vale decir, sería lo no enteramente realizado y el caudal de posible que queda aún por realizarse. Ya se esclareció que esta originación radica en sí misma y no resulta tributaria de ninguna anterioridad. En este sentido, lo que formula Agamben respecto al “ser contemporáneo”, intenta decir lo

mismo, en la medida que sería lo inverso al mero ser-actual, pero que también forma parte de él. La presencia, por tanto, sería algo *por hacer*, en el sentido negativo de este verbo, pues se trata de un *hacer presencia* en cuanto ello consiste en responder a una cita que, sin embargo, sería imposible de cumplir; imposible de realizar en una plena coincidencia entre el llamado y el acudimiento. Por esto es que surge la idea de diferimiento o difracción; otro modo de decir la radical inactualidad de lo temporal, concebido en términos de fenómeno.

• Entendidos como originarios, los fenómenos se encuentran sometidos al devenir (la provisionalidad, la transitoriedad, la caducidad, el desgaste, la metamorfosis) pero justamente en ello reside su verdad, en que sus significaciones no están cerradas sobre sí [...]. (Oyarzún 2018)

Lo importante es que, si la originación no se despliega en un sentido lineal, como cadena de causa y efecto, entonces no podemos no considerar esta dimensión fenoménica. Pablo Oyarzún lo reafirma:•

(9). Por otra parte, frente a la noción historicista que naturaliza positivístamente la idea de tradición, parecería (sólo parecería) levantarse otra, la bíblica –como metafísica relatada–, de acuerdo a

la cual la obra no podría más que surgir de un acto de creación *ex nihilo*. Recordemos aquí, provisoriamente, que la “noción de «origen»”, propuesta por Benjamin y antes citada, no tendría “nada en común” con la idea de un comienzo (un momento primordial donde todavía nada habría anterior al génesis). Si surgiera *de la nada*, el único valor de una obra sería intrínseco y totalmente ajeno a cualquier sentido de la temporalidad y dependería fundamentalmente de la negación de la historicidad misma, su extrema puesta *en falso*.

Sin embargo, aunque así parezca, no se excluyen ambas nociones –historicista y bíblica–, incluso, en numerosas ocasiones se colaboran estrechamente, precisamente al pensar el tiempo como un curso regularmente desplegado. Sobre este despliegue tendría lugar la existencia de la obra, y tendría lugar de un modo lógicamente secuencial, igualmente sea en el curso del tiempo secular o del mesiánico.

No en vano, por lo general consideramos dado naturalmente y fuera de toda discusión el esquema temporario que establece el ordenamiento de acuerdo al antes y al después, propia de la experiencia ordinaria; también al enfrentar

la producción poética. Así, tendríamos al sujeto siempre desplegado delante –vale decir, respaldado por una esencial anterioridad– de las técnicas de las que pudiera valerse para poner, *luego*, en acción la transmisión comunicativa de un contenido de conciencia respecto de otros sujetos hablantes. Todo ello como si cada una de estas instancias fuese una estación definida y estable dentro de una cadena causal simple. Algo así como la serie: disposición subjetiva + *set* de dispositivos + ámbito de exterioridad (donde se situarían los Otros).

Si lo anterior y comúnmente aceptado fuese indiscutible, no quedaría ninguna otra alternativa que comprender las diversas actuaciones posibles en el lenguaje como simples actos de expresión subjetiva, vale decir, como vaciamientos hacia la dimensión temporal de lo que sería totalmente extraño a la temporalidad. Sin caer en trascendentalismo alguno, parece necesario indicar que se trata de una comprensión bastante empobrecida del acto de lenguaje implicado en poesía. Por su parte, se tiende a desacreditar con el calificativo de esotérico (o de misterioso) cualquier viso de complejidad en su abordaje, en tanto fue el idealismo burgués el que fijó para nosotros la

sospechosa idea de lo sublime como algo propio de toda producción simbólica (y no faltan poderosas razones políticas para sospechar de esta idea), que la crítica al historicismo por parte de Benjamin hizo caer. Se tiende, pues, a desacreditar su carácter problemático –que deja fuera del horizonte cualquier resquebrajamiento al sistema de ideas que precisamente garantizan que no sea posible otro abordaje más que el humanista– por la sencilla razón de que se sospecharía que detrás de este carácter se hallaría una intrincada colusión con la ocultación interesada de su condición de producto del trabajo.

Sin embargo y lamentablemente, esta preocupación crítica es, con frecuencia, ejercida de un modo incompleto e incluso ingenuo (se diría que de un modo casi acrítico y muy humanista), cosa de la que a la complejidad del pensamiento de Benjamin no se le podría adjudicar. Cosa difícil es la crítica y, por lo tanto, es bastante poco frecuente que sea invocada a cabalidad.

Por ello, Irit Rogoff postula el *giro* “del criticismo a la crítica y a la criticabilidad”, donde el trabajo crítico tendría que aprender a mirar desde un “punto de vista [...] desmañado y desconfia-

• [...] a pesar de su poderoso aparato crítico y de su inmenso y continuado valor, la crítica ha mantenido un cierto conocimiento externo, una cierta capacidad de mirar desde el exterior hacia el interior y desentrañar, examinar y exponer lo que aparentemente ha estado escondido entre los pliegues del conocimiento estructurado. (Rogoff 2003)

do, nunca posicionado frontalmente y casi siempre en relación insegura respecto a los paradigmas dominantes”. Pues de lo que se trataría no es sencillamente “de sumar información” acerca de algo sino “de reconsiderar una estructura”. Ya que:•

Tras este rodeo necesario para ajustar el entramado teórico, vuelvo sobre lo propuesto por Gonzalo Arqueros, de su obra ya citada (1999) en el parágrafo 2, quien ha trabajado impecablemente en una dirección semejante a la propuesta en este escrito. Tomaré de él algunas de sus decisivas formulaciones aisladas y las forzaré a formar un fraseo, que creo suficientemente decidor. Hablando de la obra, aproximadamente dice: a) Ella es una abertura donde se dan cita lo que se antepone con lo que pospone. b) Todo relato posterior da cuenta del ingreso de la obra en el tiempo objetivo, pero su itinerario es un no-tiempo. c) Llegamos tarde a la obra (que llega demasiado temprano). d) Se cree que toda ella coincide ple-

namente consigo misma, pero no llega a tiempo (no llega nunca al nuestro). e) Nos referimos a ella como algo que nos precede, pero en verdad se nos antepone. f) Entregada a su alejarse, sólo así aparece (y lo hace simplemente). g) Siempre se presenta posponiendo algo. h) Lo propio es su tardanza, donde lo visible y lo decible puede aparecer.

(10). La actitud espontánea (y naturalizante) ante el lenguaje y la inmediata confianza en éste, descansan sobre los presupuestos ya señalados. Éstos son habitualmente inadvertidos, y son profundamente negativos, según los cuales si *tenemos lenguaje* y si *estamos en el tiempo*, ello revelaría una suerte de exilio originario respecto a nuestra verdadera naturaleza, condición y fundamento de nuestra existencia. Por cierto, se trataría de una existencia caída, pues ella pertenecería totalmente al orden suprasensible, esto es, intemporal.

De acuerdo a lo anterior, ambos indicadores mencionados -tener lenguaje y estar en el tiempo- apuntarían a que ni el lenguaje ni el tiempo jamás han sido algo necesario, sino sólo accidentes inauténticos de nuestro ser o, al menos, una

suerte de eventualidades que debieran no haber acaecido. Entonces, a la existencia no le cabría sino *curarse del tiempo*, aunque ello signifique, secretamente, *curarse de la vida* misma.

Bajo estos presupuestos propios de una metafísica inconsciente (narraciones de índole religiosa que cada uno tendría que revisar), habríamos *caído* desgraciadamente en el tiempo, en lugar de habitar la continuidad de lo eterno, así como nos hemos visto *condenados* a tener que recurrir por fuerza a la mediación engañosa del lenguaje para representar o expresar la realidad, en lugar de coincidir con ella. Razones de una desdicha, pues.

Se trataría, entonces, de una suerte de fastidiosas circunstancias derivadas de esa presunta falta originaria ya indicada –la Caída, narrada en el Génesis– que antecedería a la propia idea de existencia temporal. Esto establecería también que el resultado desdichado de esta falta originaria sería el que estemos desgraciadamente sujetos a destino (*fatum*) y, por tanto, a las formas y a la transformación.

Estas desgracias –literalmente, gracias perdidas por una negación de parte del paciente– son pensadas correlativamente de acuerdo a un carácter

intrínsecamente demoníaco que habría intervenido en aquella falta originaria. Ello sustenta el desprecio, y el rencor, hacia nuestro régimen sensible. En suma, lenguaje y tiempo tomarían parte de nuestra dimensión no sólo defectuosa sino, en sentido estricto, maldita, bajo los presupuestos anteriormente indicados. Por ello, gran parte de las imágenes en que se “encarna al tiempo o a la historia” en la tradición judeo-cristiana ya estarían hipotecadas y responden a un reproche a éstos, el que se asienta en “configuraciones de lo histórico-temporal” (Claro 2018, p. 43) contratadas por decisiones previas y luego convertidas en principios *a priori*.

Tal vez, la célebre metáfora wittgensteiniana de la “escalera” –“(Debe, pues, por así decirlo, tirar la escalera después de haber subido).” (Wittgenstein 1922, Proposición 6.54, los paréntesis son del original)– sea la que mejor revela esta profunda convicción de la condición degradada que se sostiene habitualmente cuando se repara en el lenguaje. Puesto que toda convicción mística (propia del primer período de Wittgenstein, el de la “lógica trascendental”, no del segundo o tardío) nos exige ascender por sobre la fatal

limitación que impone el lenguaje a nuestro espíritu supuestamente exiliado, el místico desearía expresar lo único que no sería posible de hacer: lo inefable. ¿Acaso gran parte del favor que recibe la poesía, entre los sectores ilustrados de la cultura, no la define y desea precisamente como “inefable”? Se trata ésta de una convicción que anhelaría un contacto inmediato con las “esencias”, con lo que estamos una vez más en el marco platónico de lo ideal o de lo absoluto. Por absoluto se entiende lo libre de toda contingencia y, por tanto, libre también de la experiencia. El marco recién señalado sería el del resentimiento, como habremos de agregar. No resulta en vano que la “alegoría de la caverna” haya sido formulada en el texto de Platón (2013, Libro VII) consagrado a establecer los principios políticos para legitimar un régimen “ideal”; vale decir, de legitimación de un sistema jerárquico y totalitario, regido por “los Guardianes”, que requeriría de la proscripción de los poetas para asegurar su sostenibilidad.

Sin duda, a partir de esta convicción mística profusamente extendida, se concibe al lenguaje apenas como una herramienta o un utensilio del cual servirse y del que, una vez utilizado, habría

que desprenderse. Ello ilustra la concepción del lenguaje como si fuese un mal necesario, pero en cualquier caso un mal; en cualquier caso, un defecto. Tras ello, rige el deseo de redención anhelada, que consistiría en liberarse de lo impuro; en este caso, de nuestra propia condición lingüística. Esta aspiración todavía es tributaria del desprecio al lenguaje y a toda mediación, y por tanto aloja en sus entrañas mucho del resentimiento –por tener que desear equívocamente lo despreciable– que Nietzsche (2006, Tratado Primero. §§ 10-11) diagnosticó en nuestra milenaria base cultural; un resentimiento hacia la vida misma, en último término.

De esto se deduce que todos los actos de lenguaje, aunque sobremanera los no explícitamente utilitarios, sólo serían lícitos si contribuyen a la movilización anímica de rechazar esta vida y este mundo, en favor de la ulterioridad de un “más allá” de lo sensible y de lo fenoménico, y de lo temporal. Vale decir, si como medios, como prótesis, prestan los servicios adecuados para orientar al deseo en favor de una redención, colaborando con el anhelo de librarse de todas las mediaciones propias de la existencia caída y trascenderlas,

hasta conseguir estar a salvo de la vida misma. La expresión medios de servidumbre significaría servirse de algo para otra cosa. Esta “otra cosa” sería ascender –como *por medio de* una escalera, dirá el primer Wittgenstein (1922)– desde lo contingente hacia lo absoluto, desde lo real hacia lo ideal, desde la existencia hacia la esencia, desde el habla hasta el silencio.

La visión trascendentalista de la poesía obedece a la idea del reflejo –así como el tiempo sería una “imagen móvil de la eternidad” (Timeo 37c–38b, Platón 1992)– y es la que domina su apreciación convencional, tanto como la visión pragmática, que la concibe como reflejo del tiempo histórico. Ambas resultan ser igualmente positivas en su negación. Una la piensa a partir de una proyección refleja de una esencia extratemporal (por infusión o revelación trascendente) y la otra a partir de la determinación de la cultura (por su fecha de inscripción). Ninguna deja de ser cierta, si se aceptan sus específicos marcos de creencia, como se dijo antes, pero ambas constituyen naturalizaciones del acontecimiento que es la poesía, reduciéndola a no ser más que una actividad subordinada a otros órdenes anteriores.

(11). Se comprenderá ahora la dificultad anotada al inicio de este escrito, si no se ponía previamente al descubierto la lógica despreciativa que arman dichos presupuestos y que determina cualquier alcance que se haga acerca de la imbricación compleja entre ambos conceptos, en el caso de mantenernos en su marco comprensivo, que es ante todo un marco valorativo.

Resulta imprescindible insistir en que ambas visiones continúan pensando a lo poético en referencia a los actos instrumentales de representación, que serían actos llevados a cabo por la voluntad y que coinciden o no con los objetos reales (ideales o materiales) para lo cual la supuesta *naturaleza* del lenguaje vendría conformada. Pero, felizmente el lenguaje es extraño a toda naturaleza, y excede por igual a estos actos de representación y a la noción misma de naturalidad, trastocando discretamente a éstos, al punto de hacer inviable la idea misma de una instalación natural para la subjetividad.

Teniendo en cuenta lo anterior, la poesía apuesta en favor de la *potencia* –pero no del *poder*, de acuerdo a la distinción que hace Didi-Huberman (2018)– insondable de la palabra. Esto, no

sólo en el orden significante sino también en el actuante: como doble transformación activa de la realidad. Podemos parafrasear el decisivo dicho spinoziano, diciendo que *no sabemos lo que puede el lenguaje*. Al decir que a la poesía le atañe también el “orden actuante”, cabe considerar lo que, entre otros alcances, se ha pensado ya: que el poeta no existe antes de la poesía, como causa de aquella, sino después o simultáneamente a ella, como resultado no cronológico de su misma operación (del mismo modo que decimos que no hay un sujeto que prexista a sus propias prácticas de subjetivación). Ello invita, junto a otras sospechas, a asomarse a una desafiante inversión de la temporalidad convencionalmente asumida, en la misma problematización de poesía y potencia.

(12). Todo lo anteriormente propuesto ha buscado desnudar el que una visión depresiva y miserialista del tiempo –como una visión penosa que sólo quiere ver “lo inexorable” de su paso y se lamenta del mismo– es la que rige las apreciaciones ordinarias acerca de la temporalidad en general, pero necesariamente también traspasa de lado a lado ya no sólo la apreciación, sino la compren-

sión misma de las producciones poéticas. Sostener que la poesía fuere una consolación subjetiva ante la pérdida irreparable que ocasionaría el tiempo, o como la inclinación hacia lo inefable y eterno que prometen purificarlo, es lo que espero haber bosquejado hasta aquí: consiste, más que un juicio, en una valoración anclada en la apreciación de que el tiempo es algo que nos roba, que nos empobrece y que conduce a la ruina del ser y de las cosas.

Resulta frecuente que esta posición comprensiva de la temporalidad se traduzca, aunque subrepticamente, en la correspondiente posición comprensiva de la poesía, la que bajo este compromiso es concebida y celebrada justamente por sus supuestos alcances espirituales, vale decir, por su disimulada carga de insinuación acerca de una originaria falta de verdad del mundo y del imperativo metafísico de trasponerlo. En ello, se hace visible el fuerte compromiso previo con la negación del tiempo y la negación del mundo.

Virgilio inicia, para nosotros, la figuración poética ya aludida –como *tempus fugit*–, terca-mente empecinada en afirmar el supuesto valor edificante de esta posición depresiva, compro-

metida con una metafísica consciente, o inconsciente: “*Sed fugit interea, fugit irreparabile tempus*” (*Geórgicas*, III, 284, 2007), Este mismo gesto fue retomado por Horacio (*Odas*, I, 11, 8, 1946). Esta formulación melancólica no es, sin embargo, inocua. No en vano, fue convertida prácticamente en consigna por la tradición poética latina, donde la melancolía ha tenido por tarea encubrir al rencor. No es inocua porque no deja alternativa alguna para hacerse cargo ética y políticamente de la realidad desplegada-en-el tiempo, del mismo modo como impide también hacerse cargo de aquella desde lo poético.

Al menos, hasta el bastante reciente escenario histórico llamado moderno, donde una inquietud de carácter plebeyo, laico y fáustico, recién pudo evaluar y juzgar las condiciones concretas de la existencia social y desobedecer el mandato que concibe la apreciación de la temporalidad como “pulsión de muerte”, asociada al deseo del fin de toda existencia histórica. Una auténtica reflexión acerca de la poesía no sería, pues, jamás independiente de la reflexiones ética y política, y ni siquiera son dos cosas distintas, aunque no se quiera admitir. •

Quizá habría que reconsiderar si no es que el concepto mismo de poesía estaría construido sobre la premisa de esta preocupación culposa por lo temporal.

Como habrá de suponerse, una posición fenomenológica como la hasta aquí propuesta y bosquejada, se rebela precisamente contra la concepción depresiva. Lo que anima a esta posición propuesta es una saludable afirmación del tiempo, y nunca su negación. Se trata de la posibilidad de amar el tiempo como algo propio, en lugar de despreciarlo como algo ajeno, y superar el “terror a la vida”, en la expresión de Emerson en “Fatalidad” (2016). Amarlo, reconociéndolo siempre en su inesperada complejidad magmática.

Queda en este escrito signado, entonces, lo que Nietzsche pensó al retomar (o inventar) la expresión latina que se traduce como *amor al destino*, aunque consista más bien en amar la con-

• Nótese que la melancolía asociada al paso del tiempo, así como el tema del tiempo en general, es un aspecto central para la literatura: el tiempo es un tema poético-existencial por excelencia. No sin razón se dice que el talento del genio y del escritor tiene que ver con su melancolía y, precisamente, siempre se ha asociado a la melancolía con Saturno, con el Padre Tiempo. (Vicente Navarro 2006, p. 4, Nota 4)

tingencia (renunciando al absoluto) y, en ella, *la propia suerte*: “¡Amor fati: que ese sea en adelante mi amor!” (1988, § 276, p. 203). Este amor consiste en “el no querer que nada sea distinto ni en el pasado ni en el futuro ni por toda la eternidad. No sólo soportar lo necesario [...], sino amarlo” (1998, p. 61). Lo pensado por Nietzsche fue reforzado por Bataille así: “Querer la suerte es el amor fati. Amor fati significa querer la suerte, diferir de lo que ya era”. (1972, p. 154).

En cuanto a lo que nos preocupaba inicialmente, habría que preguntarse si somos capaces de soportar el que las obras se constituyan fenoménicamente por una *superficial profundidad* liminar y también por un fuerte carácter fantasmático, antes que por un carácter positivo y naturalista. Sólo si lo soportamos, podemos desplazarnos desde la pregunta por la temporalidad de las obras hacia una lectura de la temporalidad que producen las propias obras y que nos *dan* tiempo, que nos *dan* el tiempo. Volviendo sobre el inicio de esta escritura, que las obras puedan ser vistas como un entresacar el tiempo de la latencia del propio tiempo... O algo así.

Diciembre de 2018 - enero de 2019

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ADORNO, Theodore W. (2004). *Teoría estética*. Madrid: Akal.
- AGAMBEN, Giorgio (2012). “Obrar/Desobrar. En busca de un nuevo paradigma”. *Nombres*. Revista de Filosofía. No. 26, 2012. Córdoba: Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba.
- _____ (2014). *Medios sin fin. Notas sobre la política*. Ediciones Desligamiento (s/d).
- _____ (2016). “¿Qué es el acto de creación?”. *El fuego y el relato*. Madrid: Sexto Piso.
- _____ (2019). “La filosofía no es una disciplina, la filosofía es una intensidad”, entrevista de Álvaro Cortina. *El Cultural*, Lunes, 11 de marzo de 2019. <https://m.elcultural.com/noticias/letras/Giorgio-Agamben-La-filosofia-no-es-una-disciplina-la-filosofia-es-una-intensidad>.
- ARQUEROS, Gonzalo (1999). “La sombra de las palabras (tres fragmentos sobre el silencio, la obra y la escritura)”. *Revista de Teoría del Arte*, No 1, noviembre 1999, p. 31-35. <https://revistateoriadelarte.uchile.cl/index.php/RTA/article/view/40981/42536>
- BATAILLE, Georges (1972). *Sobre Nietzsche: Voluntad de suerte*. Madrid: Taurus.

BLAKE, William (2002). *El matrimonio del cielo y el infierno* [1793]. Madrid: Cátedra.

BLANCHOT, Maurice (1992). *El espacio literario*. Barcelona: Paidós.

BARRÍA, Mauricio y Sanfuentes, Francisco (eds.) (2011). *La intensidad del acontecimiento. Escrituras y relatos en torno a la Performance en Chile*. Santiago: Departamento de Artes Visuales. Facultad de Artes. Universidad de Chile.

BARTHES, Roland (1982). *El placer del texto y Lección inaugural*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

_____ (1987). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós.

BENJAMIN, Walter (2006). “El origen del drama barroco alemán”. *Obras Completas*. Libro I, Vol.1, Madrid: Abada.

_____ (2007). “Sobre el concepto de historia”. *Obras Completas*, Libro I, Vol. 2, Madrid: Abada.

_____ (2008). *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. México: UACM / Ítaca.

_____ (2009). “Sobre el concepto de historia”. *Obras I, 2*, Madrid: Abada.

CLARO, Andrés (2018). *Tiempos sin fin*. Santiago: Bastante.

DELEUZE, Gilles (2003). *En medio de Spinoza*. Buenos Aires: Cactus.

DÉOTTE, Jean-Louis (2012). *¿Qué es un aparato estético? Benja-*

min, Lyotard, Rancière. Santiago: Metales Pesados.

DERRIDA, Jacques (2012). *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva pternacional*. Madrid: Trotta.

DIDI-HUBERMAN, Georges (2015). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

_____ (2018). *Síntesis. Pensadores contemporáneos. Georges Didi-Huberman* (You Tube). TV-UNAM. México.

EMERSON, Raplh Waldo (2016). *Confianza en uno mismo y otros ensayos: Primera serie 1841*. Madrid: Biblok.

ESCUDERO P, Alejandro. “Del existir temporal: Heidegger y el problema del tiempo”. *Revista Ápeiron*. Estudios de filosofía. N°1, 2014

FORSTER, Ricardo (2003). *Walter Benjamin y el problema del mal*. Buenos Aires: Altamira.

HAN, Byung-Chul (2015). *La salvación de lo bello*. Buenos Aires: Herder.

HEIDEGGER, Martin (1958). *¿Qué significa pensar?* Buenos Aires: Nova.

_____ (1985). *Arte y poesía*. México: Fondo de Cultura Económica.

_____ (1986). *El ser y el tiempo* [Traducción de José Gaos]. México: Fondo de Cultura Económica.

HÖLDERLIN, Friedrich (...). “Pan y vino”, IV, 123. En Heidegger, Martin. *Arte y poesía*.

- HORACIO (1946). *Odas*, I, 11, 8. Buenos Aires: Espasa Calpe.
- HUSSERL, Edmund (1962). *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe (2006). *La poesía como experiencia*. Madrid: Arena.
- MALABOU, Catherine (2010). *La plasticidad en espera*. Santiago: Palinodia.
- NANCY, Jean-Luc (1983). “El ser abandonado”. « L’être abandonné ». Capítulo final de L’impératif catégorique. Paris: Flammarion, 1983, pp. 139-153. Una primera versión de este texto se publicó en la revista Argiles, Nro. 23-24, 1981, dirigida por Claude Esteban. Una segunda versión, traducida al alemán con Martin Bauer, Das aufgegebene Sein, fue publicada en Alphäus, Berlin, 1982.
- NIETZSCHE, Friedrich W. (1988). *La gaya ciencia*. Madrid: Akal.
- _____ (1998). *Ecce Homo*. (1998). Madrid: Alianza.
- _____ (2006). *La genealogía de la moral*. Madrid: Alianza.
- OYARZÚN, Pablo. “Cuatro señas sobre experiencia. Historia y facticidad”. Citado por Daniel Losiggio. “El problema de la subjetividad en la obra de Walter Benjamin. Ágora, Vol. 37, N° 2, 2018.
- PAZ, Octavio (1956). *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica.
- PERNIOLA, Mario (2016). *El arte expandido*. Madrid: Casimiro Libros.
- PLATÓN (1992). *Diálogos, VI. Filebo; Timeo; Critias*. Madrid: Gredos.
- _____ (2013). *La República*. Madrid: Alianza.
- RENDUELES, César (2015). “Walter Benjamin, entre la naturaleza y la institucionalidad”. En *Viento Sur*. N° 142, noviembre 2015.
- ROGOFF, Irit (2003). *Was ist ein Künstler*. Berlín: Katharyna Sykora (Traducción de Marcelo Expósito).
- ROJAS, Sergio (2003). *Imaginar la materia. Ensayos de filosofía y estética*. Santiago: Escuela de Filosofía, Universidad ARCIS.
- SHAKESPEARE, William (2000). *La tragedia de Hamlet, Príncipe de Dinamarca [1602]*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- TURNER, Victor (1988). *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*. Madrid: Taurus.
- VICENTE NAVARRO, Eduardo (2006). “El tiempo a través del tiempo”. *Athenea*, No. 9: 1-18 (primavera 2006). <http://antalya.uab.es/athenea/num9/navarro.pdf>
- VIRGILIO (2007). *Geórgicas*. III, 284. Buenos Aires: Losada.
- WITTGENSTEIN, Ludwig (1922). *Tractatus Logico-Philosophicus*. www.philosophia.cl/ Escuela de Filosofía Universidad ARCIS.
- ŽIŽEK, Slavoj (2014). *Acontecimiento*. Madrid: Sexto Piso.

APUNTES EN EL FILO:
POESÍA Y TIEMPO

María Soledad Quiroga

¿Cómo piensa el tiempo la poesía, cómo lo transita, cómo le planta cara al tiempo? Seguramente pensar es una palabra poco precisa para referirse a la relación de la poesía con la temporalidad; la poesía no la piensa o la piensa de un modo particular que implica algo que, sin duda, aunque es pensamiento, está más allá de la razón, podría decirse que abre la corola del pensamiento y la extiende y amplía sin romperla. La poesía piensa, reflexiona, cuestiona, y lo hace con una intensidad tal que permite asistir, ver, otra cosa, quizá lo que está ahí pero no es visible. Tal vez sea más propio decir que la poesía percibe el tiempo, lo vive, lo

hace suyo, creando un estar en él, en esa vacuidad habitada, en esa integridad que es, aunque no acaba de ser. Reconociendo que el tiempo no es algo exterior a nosotros, sino que nos constituye fundamentalmente —porque pareciera ser más una experiencia humana que una característica de la realidad—, la poesía sería un modo privilegiado que permite volver la cara hacia el tiempo, no fuera, sino en nosotros mismos y ver algo que parece que no puede ser percibido de otro modo.

Ese gesto poético de volver la cara al tiempo es, en realidad, estar en el tiempo, ser el tiempo, porque ¿cómo podríamos mirar si lo hacemos desde fuera, sin sumergirnos en lo que miramos, cómo podríamos mirar sino miramos nuestra propia mirada?

Así, la poesía, gracias a su condición liminar, asume la desmesura de *asistir al tiempo*¹ en nuestro propio rostro —el que está ahí y, sin embargo, siempre muta y se desdibuja—, de observar desde dentro/fuera, cómo el tiempo nos arrastra y define, cómo gestamos y damos a luz nuestro tiempo, cómo nos movemos, el tiempo y nosotros o el tiempo en nosotros, dando forma a algo aunque

¹ Nombre de un libro de la poeta Blanca Wiethüchter.

no sabemos qué es, quizá el fantasma que somos.

Creemos saber que el tiempo “pasa” y que, con él, lo hacemos nosotros mismos, por eso un tema poético privilegiado es el del fluir incesante, aunque en verdad es algo más que un tema puesto que transita y sustenta casi toda la poesía, ya sea como constatación de la pérdida, como construcción de la memoria y, por ello y fundamentalmente, como creación de otro tiempo, del que quizá no existió ni es y quizá no será y, sin embargo, está ahí.

Discurriendo, dejándose llevar por la corriente, es posible advertir que esa cifra por excelencia del movimiento, el río, ha sido asumida por la poesía como figura del tiempo que transcurre —seguramente partiendo de la idea aristotélica sobre una de las especies de movimiento²—; así, resulta que el transcurso del tiempo ha sido comprendido como movimiento y cambio, intuyéndose la vinculación del tiempo con el espacio.

² Para Aristóteles las diferentes especies de movimiento son de generación o destrucción, alteración de cualidades, variación de cantidad y desplazamiento espacial.

*Yo soy el río que viaja dentro de los hombres,
árbol fruta
rosa piedra
mesa corazón
corazón y puerta
retornados³*

En ese transcurrir del tiempo —y de nosotros mismos— nos damos cuenta de que algo fundamental se nos escapa. Y se nos escapa porque siendo la temporalidad indisociable de nosotros, nos antecede y sobrevive, es uno y muchos tiempos distintos en los que estamos inmersos, sin que uno nos sea más propio o nos exceda más que otro, sino que todos ellos laten estrechamente imbricados como las mil pieles de la serpiente que suman capas, sin ser ninguna la esencial, la verdadera ni la superflua. Y todos esos tiempos nos conforman y nos destazan, capa a capa, desde/hasta los huesos.

Fuera del tiempo cotidiano y del histórico, pero no ajena a éstos, la experiencia temporal para ámbitos aparentemente tan distintos como la física, la mística y la poesía tiene otro registro. Esos campos, que en muchos aspectos difieren entre sí,

³ HERAUD, J., *El río*. 1960: s.p.

tienen en común su distancia respecto de la razón común: la física está próxima a la poesía ya que, como ella, se abre ampliamente a la imaginación y se apoya en metáforas y símiles⁴; la mística, en su búsqueda de lo inefable, se aleja de la razón que no sólo es inútil, sino que se constituye en un obstáculo para la experiencia de lo inexpressable. Física, mística, poesía y el propio sueño, revelan que es posible percibir y vivir el tiempo al margen de la linealidad del transcurso, que quizá nos sea dado avanzar y retroceder, permanecer en la totalidad vertiginosa, adentrándonos en la médula inmóvil del tiempo, en el centro de su caracol.

Otra piel u otra capa del tiempo es la interna a la obra de arte, en ésta la temporalidad no existe, pero se encuentra plenamente presente, coagulada, henchida de sí en su vacío. Esta paradoja aparente es la que hace posible la creación de una otra realidad y la apertura sustancial de la obra que permite aprehenderla de distintos modos, permaneciendo siempre abierta, ofreciendo su potencialidad intacta, sin desgastarse, esbozando múltiples vías de comprensión que no llegan nunca a cristalizar.

⁴ Carlo Rovelli, físico teórico.

Probablemente la relación de la poesía con el tiempo sea semejante a la situación de quien abre un tragaluz o una claraboya para ver el cielo, una parte del cielo; sabiendo que eso no es todo, que el firmamento sigue extendiéndose más allá de ese marco de visión. Así, la poesía abre una claraboya a un tiempo que es esencialmente presente –todo lo que es no siendo aún ni acabando de ser–, un presente henchido o preñado de todos los tiempos, que contiene el pasado y el futuro, el vacío y la plenitud, que es el tiempo entero. Quizá por eso lo que la poesía dice tiene una cualidad densa puesto que su contexto no es el flujo cotidiano, ni el tiempo histórico, ni el subjetivo, sino la totalidad temporal, trizada. Aun cuando ese caleidoscopio no sea visible, el contexto es ése, el de la conciencia de la totalidad y de la imposibilidad/posibilidad de acceder a ella como unidad, pero no a la manera filosófica, no a través de la razón, sino en una experiencia directa, íntegra, y casi intraducible. Esa totalidad a la que la palabra poética accede es, en realidad, una creación suya, lo que implica que el tiempo no es aquel inmenso firmamento que se extiende más allá del marco de visión que brinda la claraboya, sino el inmenso

espacio creado por el acto de abrirla.

Bachelard dice que cuando la poesía “obedece simplemente al tiempo de la vida, es menos que la vida; no puede ser más que la vida sino inmovilizando la vida” y que en la poesía hay un tiempo vertical distinto del tiempo común que huye horizontalmente⁵. Es, pues, la poética, una temporalidad compleja que anuda simultaneidades múltiples destruyendo la continuidad simple del tiempo encadenado. Por ello la poesía sería una androginia: más que desligarse de la entusiasta flecha que se lanza hacia el futuro y renunciar a la lamentación por lo ido, las anula –anula su horizontalidad– anudando en el instante el porvenir y lo ido, atándolos en un tiempo vertical. Cabe preguntarse si no es éste el sentido de toda la *poesía vertical* de Roberto Juarroz. Y, por otra parte, cabe preguntar también si ese acceso al tiempo detenido se da sólo en el acto creativo o se enciende nuevamente en cada lectura, pero ese es otro cantar...

“El poeta –el contemporáneo– debe tener fija

⁵ BACHELARD, G., 1932. “Instante poético e instante metafísico”, en *La intuición del instante*.

la mirada en su tiempo”, dice Agamben⁶, y eso implica un cierto distanciamiento en la propia fijación al tiempo, de modo de verlo plenamente, en la plenitud de su potencialidad, desde la fractura y el puente que la poesía encarnaría entre el tiempo personal y el colectivo, que es el nudo del origen. Así, con la mirada fija y desprendida de su tiempo, el poeta encuentra algo casi inasible e indecible y, por un instante, el de la experiencia poética —el de la luz que anida en la oscuridad o el de la sombra que la luz prodiga—, logra asirlo y registrarlo: ¿dice con luz la tiniebla o es la tinta de la tiniebla la que descubre la luz? La poesía dice/crea/abre un tiempo que, en realidad, sólo existe porque es dicho/creado/abierto por ella, pero al serlo su existencia es tan firme y cierta como la de la piedra en el camino.

Esa fractura del tiempo planteada por Agamben, en la que el origen es pasado y presente, puede vislumbrarse en unos versos de Quevedo:

*Buscas en Roma a Roma ¡oh peregrino!
y en Roma misma a Roma no la hallas:*

⁶ AGAMBEN, G. *¿Qué es lo contemporáneo?*

*¡Oh Roma en tu grandeza, en tu hermosura,
huyó lo que era firme y solamente
lo fugitivo permanece y dura!*⁷

La mirada de Quevedo está fija en su tiempo cuando mira las ruinas romanas y, así, puede verlas plenamente y saber que está ahí mismo, desplegada ante sus ojos, la ciudad que ya no existe. Reconoce entonces la necesidad de alejarse de lo actual para hallar aquello que le es contemporáneo.

Por otra parte, la constatación maravillada de Quevedo no es sólo un lamento por la pérdida y la condición efímera, parece ser el descubrimiento de algo más hondo: lo fugitivo es lo único que, en realidad, es porque casi no es —es decir que todo lo que es, es casi no siendo—. El impermanente Tiber es la única permanencia posible, ese río que siendo de algún modo hermano nuestro, sigue corriendo aunque nosotros hayamos desaparecido mucho antes que los muros romanos. Quizá el dolor no sea la impermanencia de Roma, sino el privilegio de la permanencia que, en su excepcionalidad, nos recuerda nuestra fugacidad y nos hace saber que se nos deja vivir y sufrir la duración, al

⁷ QUEVEDO, F. *A Roma sepultada en sus ruinas.*

fin siempre breve, antes del eclipse.

La sorpresa y el dolor ante la desaparición de las cosas es la contracara del sufrimiento por su permanencia. Inquieta la permanencia de las cosas frente a nuestra fugacidad —ese espejo que perdura cuando ya no hay nadie a quien reflejar— como lo sabía Vallejo:

*De todo esto yo soy el único que parte. (...)
Y me alejo de todo, porque todo
se queda para hacer la coartada:
mi zapato, su ojal, también su lodo
y hasta el dobléz del codo
de mi propia camisa abotonada.*⁸

Al parecer el poema puede decir lo no decible. En una suerte de asedio que no alcanza a tocar, reiterando el acercamiento y el abordaje imposible, la palabra se aproxima, cerca, bordea ese agujero negro que, al abordarse, devora. Por eso la contención, el respeto a la orilla, a lo inaccesible, en lo que, sin embargo, se anida y, así, de algún modo, se ha conquistado. Por eso, quizá el riesgo que siempre entraña la poesía, la perturbación que causa, lo incómodo de su estar limítrofe.

⁸ VALLEJO, C. 1936, *París, octubre*.

El poema dice ese tiempo que aún no existe y al que, sin embargo, accede; así, es posible alcanzar en la escritura el lado oscuro del tiempo, aquel que no vemos ni sabemos, ni puede ser registrado. Y parece que ese lado oscuro no es un sector, un fragmento, sino el ancho cuerpo del todo. Si la escritura alcanza así sea una orilla, ya ha conquistado la totalidad, ya es la totalidad; pero una totalidad instantánea que se adivina antes de desaparecer.

El poema dice la existencia/inexistencia del tiempo y nuestra condición real/irreal en el presente —¡cuán extraño es que sea ahora, que para todos los seres sea ahora mismo, ahora!—, y mientras el presente se escurre sobreviene otro ahora que ya es aquí, y esa experiencia del presente es la que la poesía rescata y realiza abriendo una brecha, un borde doblado sobre sí, en el tiempo.

¿Somos reales si no estamos? ¿Estamos si ya no somos lo que somos, lo que hemos sido y lo que somos ahora? Y, sin embargo, todo está ahí, en el instante⁹ que, en su pequeñez, en su insignificancia, es capaz de abarcarlo todo, lo que vendrá y

⁹ Instante proviene de la palabra latina *Instāns* (gen. *Instantis*, “que insta” y, por extensión, “urgente”, “presente”), participio activo del verbo *instāre* (que significa “estar sobre”, “instar”)

lo que fue porque en el instante presente que ya es pasado caben la memoria y la anunciación y la plenitud del olvido y la conciencia instantánea, como la luz de un fósforo que se apaga al encenderse, de que no habitamos ese instante, sino que lo somos.

El poema presenta la imposible realidad de lo real, del tiempo íntegro y pleno que Derrida plantea como la co-implicación que mantiene juntos varios ahora actuales, de los cuales se dice que uno es pasado y otro futuro, trama que es visible en estos versos de Vallejo:

*El traje que vestí mañana
no lo ha lavado mi lavandera*¹⁰

Aquí, como Derrida ha señalado que opera la poesía, la inversión de la sintaxis –y del orden común, por lo tanto, de la bidimensionalidad del discurso– abre la línea de fuga de la linealidad temporal, y tiempo es el nombre de esa imposible posibilidad¹¹, que no sólo ata el pasado al futuro,

¹⁰ VALLEJO, C. 1922. *Trilce*.

¹¹ DERRIDA, J. *Tiempo y presencia (Ousia y Grammé)* en www.philosophia.cl

sino que los mantiene a ambos unidos en una suerte de continuo discontinuo o múltiple, aunque sin brecha ni diferenciación, por lo que bien puede ocurrir el futuro antes de que sobrevenga el pasado.

*Están presente y pasado presentes
tal vez en el futuro, y el futuro
en el pasado contenido.*

*Si está eternamente presente el tiempo todo, todo el
tiempo es irredimible.*¹²

El tiempo, la experiencia humana no es redimible, no se salva el instante de dicha ni el doloroso, ninguno persiste, aunque todos ellos, incluso el momento intrascendente que rápidamente se olvida, están desplegados en el presente, en el ahora.

¿Es el *ahora* la anticipación de la posibilidad extrema del ser-ahí de Heidegger, es decir de ese vivir de cara a la muerte? ¿Es por eso que el *ahora*, con la conciencia de la desaparición, es fundamentalmente gozo? El ser-ahí es el futuro que vuelve sobre su pasado y presente. Es el ser futuro heideggeriano que, tendiendo hacia, da tiempo

¹² ELIOT, T.S. *Burnt Norton* en *Cuatro cuartetos*. Traducción de Esteban Pujals Gesali.

constituyendo el presente y permitiendo la reiteración del pasado, haciendo posible que el ser-ahí anticipe su plenitud:

*En suma, no poseo para expresar mi vida, sino mi muerte.*¹³

Y esto lleva a detenerse un momento en la sincronicidad, esa extraña situación en que parece como si el tiempo y el espacio guardaran relación con las condiciones psíquicas o como si, en sí mismos, no existieran y sólo estuvieran establecidos por la conciencia¹⁴. Si se piensa la sincronicidad como el encuentro entre tiempos distintos enlazados por un cierto sentido, entonces el instante poético, que rompe la sintaxis y se libera de la obligación narrativa, sería, como plantea Bachelard, la sincronicidad en estado puro. Porque quizá la poesía constituya una forma de acceder al inconsciente que, al existir, según Jung, en un continuo espaciotemporal irrepresentable,

¹³ VALLEJO, C. 1939. *Poemas humanos*.

¹⁴ Para Jung sincronicidad (*sin-*, del griego *συν-*, *unión*, y *χρόνος*, *tiempo*) es la simultaneidad no causal de dos sucesos vinculados por el sentido.

puede percibir simultáneamente pasado, presente y futuro.

Entonces, si el tiempo es en toda su integridad –más allá del fragmento que creemos habitar– no sería raro el encuentro de tiempos distintos, y la vida y la muerte no serían algo que ocurre en distintos momentos, sino algo que existe ya indisoluble y completamente en todo momento. La vida germinando en el centro de la muerte, la muerte gestándose en la vida. La poesía visita y registra ese haz y envés inseparables, lo que ya no es, que sigue siendo, la vida y la muerte entrelazadas. La poesía de Roberto Juarroz habita ese espacio particular que no es una o la otra cosa ni tampoco su entrelazamiento, sino algo distinto, un tercer ámbito, el de la unidad múltiple del tiempo, que sólo conseguimos entrever.

*...el pájaro de la vida
ocupa el nido de la muerte
sobre el árbol dibujado por la vida.*¹⁵

*El fondo de las cosas no es la muerte o la vida.
El fondo es otra cosa*

¹⁵ JUARROZ, R. *Cuarta poesía vertical*.

*que alguna vez sale a la orilla.*¹⁶

La coexistencia de los fenómenos se da, probablemente, por aquello que tanto el antiguo pensamiento oriental como hoy la física cuántica postulan: la existencia de la vacuidad, o de un "vacío" habitado por partículas que se producen y desaparecen —chispas que son y no son, que entran y salen de la existencia— y que conforman el campo de energía que nos constituye, y que es el del espacio-tiempo.

Para el budismo, el yo no es en el tiempo, *es* el tiempo. "...puesto que no hay nada más que *justo este momento*, ser-tiempo y ser-forma no son más que tiempo. La totalidad de la existencia, la totalidad del universo existen en cada momento del tiempo. Nada se aparta ni queda fuera del universo en este preciso momento (...) *lo que pasa nunca pasa (...) el tiempo nunca llega ni nunca se aparta.*"¹⁷

*(...) el pasado es todo
engaño,
el futuro sin futuro, antes del cuarto de la mañana*

¹⁶ JUARROZ R., *Poesía vertical*.

¹⁷ EIHEI DOGEN, *Eji Ser-tiempo* (1200-1253).

*cuando se detiene el tiempo y el tiempo nunca acaba;
y la ola de fondo, que es y era desde el principio, hace
sonar
la campana*¹⁸.

Suena la campana para recordarnos que es ahora y que este instante, en el que somos una y la misma cosa con el mundo en toda la anchura del tiempo, no es nada y contiene todo lo que es.

Quizá sea esto lo que García Lorca entrevió hondamente:

*... he visto que las cosas cuando buscan su curso
encuentran su vacío*¹⁹.

Ese vacío en el que todo está presente hace posible el vuelco mediante el cual, al seguir el curso de las cosas, la dirección que éstas toman, se halla su inicio.

*...uno mismo formándose a sí mismo se ve a sí mismo.
He ahí el entendimiento de que uno mismo no es más
que tiempo.*²⁰

¹⁸ ELIOT, T.S. *Las dry salvages* en *Cuatro cuartetos*. Traducción de Esteban Pujals Gesali.

¹⁹ GARCÍA LORCA, F. 1910. *(intermedio) de poeta en Nueva York*.

²⁰ *Ibidem*.

Ese plegarse sobre sí mismo, que es la poesía como pensamiento y como experiencia del tiempo, no tiene más materia que el propio tiempo experimentado, creado, dicho.

*El tiempo me indica lo que soy. Cambio y soy el mismo.
Me vació de mi vida y mi vida permanece.*²¹

Es que el tiempo nos pliega, nos vacía a medida que va llenándonos. Y en ese doblamiento, en ese retorcerse del tiempo sobre sí mismo, se hace denso hasta un punto en que está henchido y ausente y permite que lo que aún no es, sea, y que en ese ser (existente/inexistente) se encuentre inmersa la totalidad, como Mandelstam sabe:

*Él no ha nacido aún,
sólo es palabra y música,
y por eso todo lo que vive
indisolublemente lo vincula*²².

Lo que no es aún, lo que ha sido, lo que es ahora, están vinculados por un puente, que es, más

²¹ STRAND, M. *Los restos*. Traducción de Julio C. Palencia.

²² MANDELSTAM, O. *La piedra*. Traducción de Tatiana Bubvova.

bien, entraña que los anuda estrechamente y les permite ser simultáneamente presencia, ausencia, inminencia.

El vínculo, el puente, entre ahora y ese punto extremo –la muerte– que está en el propio centro del ahora, esa posibilidad extrema del ser–ahí que es la herida, es a lo que el poeta sirio Adonis se refiere:

*La herida está en los puentes
cuando se alarga la tumba,
cuando se alarga la paciencia
entre los bordes de nuestro amor y nuestra muerte.
La herida es un gesto.
Está en las travesías.*²³

Quizá el hecho que intuye la poesía sea la inexistencia del tiempo en su mismo centro, el instante que ya no es cuando es íntegramente y aún no ha sido. Quizá por eso exista la poesía, en el intento de decir lo que se desvanece en la plenitud de su existencia, aunque todavía no ha cuajado, decir lo indecible: el tiempo.

Y en ese decir lo indecible, la poesía no renie-

²³ ADONIS, 1961. *Canciones de Mihyar el de Damasco*. Traducción de Pedro Martínez Montañez.

ga de su materia, la palabra, aunque en algunos casos orilla el silencio. Esta permanencia de la palabra podría verse como una suerte de afirmación en el tiempo, trabajar ahora, cuidadosamente, con la palabra, dejándola ser, observándola, cuestionándola, con fe en ella, en su capacidad creadora, aunque dudando de la posibilidad de nombrar el mundo y convocar el sentido, con la certeza de que el ejercicio de la palabra es un modo de horadar el tiempo que vivimos para salir de éste y alcanzar su centro a la manera en que el “agujero de gusano” permitiría viajar en el tiempo.

Sabemos que el lenguaje está muy lejos de ser transparente y la poesía, ese otro lenguaje, tampoco lo es; pero la palabra poética, al frecuentar el doblez, la arruga, lo oculto, llega al dintel del todo y produce una suerte de operación alquímica: ese pliegue, esa opacidad, se entregan y durante un instante relucen, fulguran. En lo que dura un abrir y cerrar de ojos, la palabra poética conquista la totalidad, que es plenamente, y desaparece.

Así pues, el trabajo poético, entendido como el quehacer de la palabra que genera una obra, supone el reconocimiento –la habitación– del tiem-

po como problema, de su enigma, que es nuestro propio enigma. Lo dice Wislawa Szymborska en un breve poema:

*Cuando pronuncio la palabra Futuro,
la primera sílaba pertenece ya al pasado.
Cuando pronuncio la palabra Silencio,
lo destruyo.
Cuando pronuncio la palabra Nada,
creo algo que no cabe en ninguna no-existencia²⁴*

Y ese quehacer poético remite a la idea del ser-ahí heideggeriano, que consiste en aquello de lo que uno se ocupa y es, pues, el presente. Así, el tiempo está vinculado con el hacer. El malestar frente al no-hacer o a no hacer lo que se cree que-hay-que-hacer, o lo que se quiere-hacer es el malestar ante el tiempo que pasa (en el no-hacer). Y en esto no hay reivindicación alguna de la actividad frente al ocio, sino sólo el señalamiento del vínculo existente entre tiempo y hacer/no hacer.

¿Es que el tiempo del hacer es un tiempo que “no pasa”, que se coagula en el hacer? Es evidente que hay un tipo de hacer, como el hacer común

²⁴ SZYMBORSKA, W., *Las tres palabras más extrañas*. Traducción de Abel A. Murcia.

y el no-hacer, que verifica el paso del tiempo; pero hay otro hacer –un hacer-no haciendo–, como el de la poesía, en el que el tiempo parece coagularse. Ese tipo de hacer –el hacer-no haciendo– propio de la poesía (y de la mística, ¿del amor?), que no tiene un sentido de utilidad ni de provecho, pareciera ser el propio del tiempo fuera del transcurso.

Ese hacer-no haciendo abre una brecha en el tiempo porque es la brazada que se da con la corriente y *es* la corriente, no se diferencia ni se separa de ésta. Es la brazada que surca la corriente alimentándola y creándola y, por tanto, no puede verse como transcurso, lo que sólo es posible advertir desde fuera.

La obra poética es esa dimensión que nos constituye porque nos supera, entraña el pretérito y el porvenir, el tiempo ordenado cronológicamente, y los integra: el futuro está aquí, el pasado es, el presente es y no existe, sólo existe el hacer-no haciendo sin un yo constituido y delimitado. Ese yo, entonces, no es el propio, sino algo más coagulado y transparente: el tiempo que pasa, el que vendrá, el que se fue. Por eso la poesía no es obra de la persona específica que la escribe,

es la creación de alguien que es-no siendo y hace-no haciendo.

Si, en realidad, cada uno de nosotros es una aglomeración de posibilidades de ser y de hacer, la poesía es aquello que las realiza sin dejarlas fijas-existentes y sin tampoco dejarlas caer en la nada.

Insertarse en el tiempo, experimentar el tiempo, ser el tiempo –no imaginarlo– es olvidarse de sí mismo, estar fuera de la reflexión, en el sentido de pensamiento “sobre” y de mirada desde el yo. En el hacer-no haciendo poético se abre el instante que está inmerso en el tiempo y más allá (afuera) del tiempo.

La poesía no es lo real, pero tampoco es lo narrado, como podría pensarse si se la entiende sólo como lenguaje instrumental. La poesía es un hacer del lenguaje que rompe la narratividad bordeando la experiencia como tal y dejando una huella, una señal de otra espesura. La poesía, quizá, late entre lo real y lo narrado. Lacan nos enseñó que lo real es todo aquello que tiene una presencia y existencia propias y que es no-representable; sin embargo, quizá sería posible que la poesía, cuando es verdaderamente una obra, se

aproxime y casi “sea” lo real en el lenguaje y por el lenguaje, diciendo lo no decible, abordando lo inaccesible, siendo el tiempo que pasó y que aún no ha llegado.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ADONIS, 1961. *Canciones de Mihyar el de Damasco*. Traducción de Pedro Martínez Montarex
- AGAMBEN, G. *¿Qué es lo contemporáneo?*, Objetoimaginario, 2016.
- BACHELARD, G., 1932. *Instante poético e instante metafísico* en *La intuición del instante*.
- DERRIDA, J. *Tiempo y presencia (Ousia y Grammé)* en www.philosophia.cl.
- EIHEI Dogen, 1200-1253. *Eji Ser-tiempo*.
- ELIOT, T.S. *Las dry salvages* en *Cuatro cuartetos*. Traducción de Esteban Pujals Gesalí.
- ELIOT, T.S. *Burnt Norton* en *Cuatro cuartetos*. Traducción de Esteban Pujals Gesalí.
- GARCÍA LORCA, F. 1910. *(intermedio) de poeta en Nueva York*.
- HERAUD, J., 1960. *El río*.
- JUARROZ, R., *Poesía vertical*.
- JUARROZ, R., *Cuarta poesía vertical*.
- MANDELSTAM, O., *La piedra*. Traducción de Tatiana Bubvova.
- QUEVEDO, F. *A Roma sepultada en sus ruinas* en *Obras completas*. Aguilar 1966.
- STRAND, M. *Los restos*. Traducción de Julio C. Palencia.

SZYMBORSKA, W., *Las tres palabras más extrañas*. Traducción de
Abel A. Murcia.

VALLEJO, C. 1939. *Poemas humanos*.

_____. 1936. *París, octubre*.

_____. 1922. *Trilce*.

DOS INCISIONES AL TIEMPO:
JOSÉ GOROSTIZA
Y BLANCA WIETHÜCHTER

Mónica Velásquez Guzmán

*Es el tiempo quien se queda
nosotros vamos pasando*

Fado MENOR

Ante el tiempo, la poesía propone una no-mediada, una manera de habitarlo en tanto ritmo¹, un conjuro por medio de analogías que lo suspenden fuera de la secuencialidad. Y es que, a diferencia de la narración que hace caber en una sucesión significativa cada evento de la cadena, el poema interrumpe todo transcurrir para insertar en la certeza del trayecto la duda del paréntesis.² Así,

¹ Resuenan las palabras de Octavio Paz: “el ritmo no es medida, sino tiempo original” (2006: 57). El ritmo, en el poema es la presencia del tiempo mismo.

² Cabe recordar a Ricoeur, quien en su extensa reflexión sobre el narrar y el tiempo explica la centralidad de insertar un hecho de nuestra vida en una narración de sentido; al hacerlo, el hecho deviene experiencia y lo podemos sumar a nuestra historia de vida... (Tiempo y narración).

al mantener una alta plurisemia remite constantemente al paradigma de donde esa palabra fue seleccionada, recuperando para cada elección una serie de opciones; para cada sentido, otros posibles e incluso contradictorios con el que aparece en primer plano. En ese suspenso, a veces llamado instante y a veces no-tiempo, la palabra provoca que entren en juego dos o tres o más medidas para sujetar lo temporal, pero también advierte que se trata de medidas y no del tiempo mismo, que fluye, danzarán, hacia las posibilidades de aparecer: lineal, cíclico, espiralado, flash en otra parte, instante, testigo del transcurrir humano (siempre menor y siempre apurado).

Dos poetas, uno mexicano y otra boliviana, nos permitirán explorar algunas de las variantes en que se ha figurado la aparición/desaparición del tiempo. Al ponerlos en diálogo se amplía la combinatoria posible de conceptos para la temporalidad y, además, se sigue mejor la manera en que la poesía relaciona esas medidas con las que se cree asir algo de la infinitud, una vez lanzados al veloz paso por el mundo. Mientras y más amplio, el tiempo late y, como dice el epígrafe, nos ve pasar.

UN TIEMPO SIN FIN

Muerte sin fin (1939) es un extenso poema de Gorostiza³ que, con una estructura espejeante (cinco fragmentos seguidos de un poema tradicional, en cada una de las dos partes), juega tres niveles de sentido: vaso-agua; Dios-hombre y Creador-criatura. En los tres se explora la codependencia de los elementos del binomio para existir; así, el agua evita ser un puro derrame sosteniéndose dentro del cristal que la abraza, mientras el vaso cubre su vacío con el líquido vital; el hombre necesita a Dios, que es una prisión pero también una forma

³ El poeta fue miembro destacado del grupo “sin grupo” Los Contemporáneos, con quienes publicó una revista homónima, participó en tertulias y conversaciones por más de diez años y con cuyos miembros más destacados mantuvo contacto después de diluirse el conjunto. Sobre ellos vale destacar que: “Vasconcelos y sus seguidores tenían una línea estética muy clara basada en el realismo social, convirtiéndose durante los años treinta en los enemigos principales de los Contemporáneos. [...] Lo que hicieron los Contemporáneos fue ejercer la crítica libre, basada solo en la autonomía del campo literario o científico, a exactamente esas instituciones, que crearon sus antecesores, que en muchos casos eran conservadores enmascarados de revolucionarios. La ultra-izquierda de 1932 no acepta a los Contemporáneos por ser burgueses, poco interesados en una literatura “llana” o fácil de entender, acusándolos de elitismo. Su revista deja de existir en 1932, bajo cargos judiciales en su contra. (Schuster 2016: 76).

que lo contiene en un cuerpo finito y, a su vez, Dios necesita verse mirado y contenedor en la mirada humana. Finalmente, la creación confirma a su creador en tanto tal, mientras ésta adquiere una forma donde darse. En los tres niveles se reitera la central idea de la forma como imprescindible para ser, para estar entre las cosas visibles del mundo. En medio libro y al final, aparecen dos poemas cuya estructura, más bien remite a la poesía medieval, oral y popular, un romance y una seguidilla, que interrumpen la densidad filosófica con que se juegan los niveles mencionados, para irreverenciar esos sentidos y proponer una ligera intrascendencia; así, en el primero se advierte, retomando el dicho, no ahogarse en un vaso de agua (recipiente que, a esas alturas del poema, ya es mucho más que un vaso), mientras que el segundo remata con el silencio de Dios, flotando sobre las aguas iniciales y con la palabra sangrante en la garganta, para optar luego por el ser humano yéndose con la muerte, esa putilla, al mismísimo diablo del fin.

En principio, entonces, se asiste al tiempo del Dios creando y descreando. Los poemas avanzan en una reescritura del génesis, pero, en un mo-

mento dado, a mitad del libro, se retrocede y todo lo creado retorna a su estado de materia latente y potente. El mismo Creador termina flotando balbuceante ante la nada donde ya todo había sido. Desde ese tejer/destejer de la creación, algunas ideas del tiempo son ya palpables: un infinito se mira en la finitud y ésta sueña su trascendencia que la saque del tiempo, cuyo marco la aprisiona y contiene. Este tiempo de Dios, que por definición es paradójico, pues él está fuera del orden temporal, oscila entre el hacer y el probar su propia potencia: dice, juega, pone en cuestionamiento y desafía a su criatura, la hiere, la marca, luego la deja ir..., instaura y luego, paulatinamente, ve cómo todo se des-significa. Pero vale la pena detenerse en un momento clave de la dinámica de este primer tiempo:

*Es el tiempo de Dios que aflora un día
que cae, nada más, madura, ocurre,
para tomar por sorpresa
en un estéril repetirse inédito
como el de esas eléctricas palabras
—nunca aprendidas,
siempre nuestras—
que eluden el amor de la memoria*

*pero que a cada instante nos sonrñen
desde sus claros huecos
en nuestras propias frases despobladas.
Es un vaso de tiempo que nos iza
[...]
pero en las zonas ínfimas del ojo
en su nimio saber,
no ocurre nada, no, sólo esta luz [...]
que a través de su nítida substancia
nos permite mirar,
sin verlo a Él, a Dios,
lo que detrás de él anda escondido:
el tintero, la silla, el calendario [...]
en el instante mismo en que se empañan
en el tortuoso afán del universo (1996: 114-5)*

Este tiempo de Dios surge sin anunciarse, para sorprender con su performática palabra que instaure sin necesidad de fecundar, más bien, al repetirse, conjura una ausencia hasta darle cuerpo y forma, con un lenguaje que resonará en las palabras humanas como un eco o una memoria de un tiempo, que nos levanta del ir hacia nuestro término, de un sin-saber en el que somos nombrados. Paralelamente, en los ojos humanos nada acontece sino la opacidad detrás de la cual intuimos la presencia divina y lo que esconde: el tiempo finito, el instante con que tortura el puro

afán creador del universo. Y entonces, ¿por qué esa eternidad, ese ser cósmico, no sujetado a medida alguna, precisa crear finitudes? ¿O es al revés, es la materia finita pulsando hasta conseguir que se le otorgue forma? Se puede responder mejor si nos trasladamos de par, hacia el vaso-agua:

*Ha encontrado, por fin,
en su correr sonámbulo,
una bella, puntual fisonomía.
Ya puede estar de pie frente a las cosas.
Ya es, ella también, aunque por arte
de esas limpias metáforas cruzadas,
un encendido vaso de figuras.
El camino, la barda, los castaños,
para durar el tiempo de una muerte
gratuita y prematura, pero bella,
ingresan por su impulso
en el suplicio de la imagen propia
y en medio del jardín, bajo las nubes,
descarnada lección de poesía
instalan un infierno alucinante (1996: 128)*

El vaso de agua es el momento justo (Ídem.: 132)

Es el agua que, sitiada/situada en el vaso halla su forma. Al estar allí descubre un final para su ciega carrera, lo que le permite estar entre las

cosas, sujeta en un contorno que la pone de pie. Lo está porque en esa forma que es vaso y es lenguaje, se concentra una “lección de poesía” que si bien da nombres a los elementos que la circundan (camino, barda, castaños), revela su “imagen propia” que le devuelve, no el amor de narciso ante su imagen, sino “el tiempo de una muerte” que será siempre, sin importar el modo de su ejecución, “gratuita y prematura, pero bella”, es decir esencialmente transformada. Es pues en la forma, con ella, que aparecemos entre las cosas del mundo, pero aparecemos marcados de finitud, de destino terminal. En el tiempo finito se juega la epifanía del propio rostro y la propia muerte dada por gracia y no por merecimiento, llegada siempre cuando todavía no se la espera, “pero bella”. Y esa medida de finitud es puntual, justa, como el momento en que vaso y agua se completan.

¿Podría decirse que porque existe forma se nace y porque esa forma es finita se muere? Gorostiza complica la salida, cuando nos advierte que ese tiempo de Dios que nos esconde la finitud, mientras nos la otorga como forma de existencia, durará sin fin, en gerundio, “muriendo”...

EL TIEMPO DEL PURO DURAR

Situado en el presente, el gerundio alarga un hacer. Pero ¿cómo entender esa posible alargadura transgresiva si el verbo es “morir”, el más preciso y terminante de los verbos, según nuestro marco cultural? Esta poesía advierte que no se muere, sino que se va hacia la muerte, se va (des)creando, se va bailando:

*Desde mis ojos insomnes
mi muerte me está acechando,
me acecha, sí, me enamora
con su ojo lánguido.
¡Anda putilla, del rubor helado,
anda vámonos al diablo! (1996: 149)*

Más que curioso ese “irse al diablo” que cede al acecho seductor con que la muerte mira al sujeto y que pareciera la salida de la linealidad; pero esa muerte acechante y seductora es “mi” muerte y ve desde “mis ojos insomnes”, por tanto ¿es la muerte externa y un fatal término o es interna, procesual, acaso infinita, mirando desde y con los ojos propios? Vale la pena recordar que mientras pareciera que la voz humana se va bailando con

la putilla muerte, Dios queda flotando en la nada, enviando su luz “vacía” que “llega al mundo escondiendo su catástrofe infinita” (*ídem.*: 149). Lo que hace más ambigua la identidad de la última estrofa citada, ¿es Dios o el hombre, o son ambos quienes ceden a la seducción y el acecho de la muerte propia?

Las estrellas han muerto hace rato, pero su “mentida” luz nos sigue llegando como fantasmal presencia; Dios queda flotando en sus aguas iniciales una vez vuelta la creación a su materialidad, el baile sigue. ¿Cómo es posible que, cediendo a la muerte, se siga siendo? Puede que acuda en nuestro auxilio, otro escritor que pensó cómo anular la externalidad del morir, cómo crear cuando ya nada es: Macedonio Fernández.

*Hay un morir si de unos ojos
se voltea la mirada de amor
y queda sólo el mirar del vivir.
Es el mirar de sombras de la Muerte.
No es Muerte la libadora de mejillas,
esto es Muerte: Olvido en ojos mirantes.
[...]
Sólo el Todo-Misterio indiminuido
en que nos sabemos eternos.
Desdeñamos distracción de leyendas.*

*Sólo un Misterio que no se nombra.
Sin Momento ni Lugar.*

(Elena BELLAMUERTE 1987: 45)

Es decir que, si los ojos que miran la muerte mirasen el amor, entonces únicamente lo vital se impondría. Paralelamente, quienes han amado y aceptado el misterio se niegan a distracciones y asumen la muerte como ese gran desconocido, innombrado. Sin embargo, es porque el amor no se rinde al olvido y porque la plenitud amante burla al tiempo, que la muerte, en tanto interrupción o término del deseo vital, no existe más:

Yo niego a la Muerte, no hay la Muerte aun como ocultación de un ser para otro, cuando para ellos hubo el todo amor; y no la niego solamente como muerte para sí mismo. Si no hay muerte para quien sintió una vez, ¿por qué no ha de haber el dejar de ser total, aniquilamiento del Todo? [...] Y creo que el Deseo puede llegar a obrar directamente, sin mediación de nuestro cuerpo, sobre el Cosmos (“Tantalia” 1987: 34)

Al voltear los ojos de la finitud a lo infinito del amor, lo mortuorio se resignifica en tanto ni olvido ni fin son aceptados; más bien se los niega, a favor de la intensidad y el recuerdo. Si eso

puede ser así en el plano humano, en el divino podría suceder que:

Prólogo a la eternidad

Todo se ha escrito, todo se dicho, todo se ha hecho, oyó Dios que le decían y aún no había creado el mundo, todavía no había nada. También eso ya me lo han dicho, reúso quizá desde la vieja, hendida Nada. Y comenzó. (2007: 13)

El gerundio del morir sin fin, “incesante”, el muriendo permanente de Gorostiza, bien puede relacionarse con estos infinitos macedonianos: el del amor, el de la creación; pues ambos incorporan a su modo de ser en el mundo el misterio y la nada, que no son una cesantía definitiva sino un suspenso de tiempo, internalizado, desde dentro de los ojos que se acechan y se seducen a sí mismos. Es desde la nada que se hace y ésta es tanto anterior como posterior al acto creador. Si el hombre baila con su muerte y soltando su forma se mantiene en un suspenso de ser, Dios, descreando y volviendo a flotar silente sobre las aguas, retorna a su estado de Creador. Volveremos a ello.

Y, más aún, tal vez en contrapunto con los

otros escritores citados, en este muriendo o en esta muerte sin fin, se juega una aceptación de la condición de muerte propia que desmiente la idea de muerte como evento exterior y de acabamiento. Lo que implica aceptar la posibilidad de “no-estar” que, sin arrebatarnos de nosotros mismos, nos otorga la latencia de estar de otro modo, transformado en ausencia. No es casual, en ese sentido, que el otro gran poeta de Los Contemporáneos, Xavier Villaurrutia, escriba desde una *Nostalgia de la muerte*, una que parece ya haber sido y continuar ahora, sin ser, para nada, la aseveración de un punto final.

TIEMPO DEL POTENS O LA LATENCIA DEL VIVIR-MORIR

Los dos poemas que interrumpen con otro estilo (un romance, una seguidilla) la larga y densa reflexión del poema en fragmentos plantean una tercera concepción del tiempo: el latente, a punto de ser o de dejar de ser, casi creado. Así se habla más bien de una:

*muerte viva
oh, Dios, que te está matando*

*en tus hechuras estrictas
en las rosas y en las piedras
en las estrellas ariscas
y en la carne que se gasta
como un hoguera encendida
por el canto, por el sueño,
por el color de la vista* (1996: 148)

La muerte viva, sucediendo en cada organismo enérgico, es también la desaparición del hacedor; a ella se oponen sin embargo, el canto, el sueño y el color de la mirada, tres sutiles resistencias que por evasión, creación o lucidez saben de su acabarse y de su duración. La tensión entre un eros creador y un tánatos hambriento de nada se agudiza hacia el cierre del libro: “un hambre de consumir/ el aire que se respira”. Ir atrayendo la supuesta finitud del consumo, del llegar al punto de cierre, se revierte en cuanto aparece deseado, tal vez incluso apropiado, ese final. Entonces, la sentencia de muerte se da la vuelta sobre sí misma y revierte su signo de vivir la muerte, de adelantarla imaginariamente “desde el gusto que tomamos en morirla/ por una taza de té/ por una apenas caricia” (1996: 149). Momentos de finitud y de nimiedad que se transforman en potencia.

Al final del recorrido late una potencia. No la del inicio, sino la de las cosas retraídas que acaban por transferir al propio Dios una cierta muerte, comparable a la de las estrellas (que aún acabada brilla, que aún ausente está presente). Si la entidad divina concluye flotando en sus aguas, cercana a la muerte y desmentida por la retirada de sus criaturas; si la mirada humana acaba anhelando tanto el presente de las pequeñas cosas, el té o la caricia, ambos pueden irse a “bailar” con una finitud que ya no es un término sino un posible ser-no-ser que caracteriza a las fuerzas creadoras del universo. Un poder que se revela “tanto más hacia lo eterno mínimo/ cuanto es más hondo el tiempo que lo colma”.

Existe, pues, una tensión entre lo existente y lo muriente, cada cual con su tiempo. Pero entre ambos se va formando lo que puede llamarse la dinámica del *potens* creador, un espacio-tiempo de latencia en el que todo está a punto de ser, entre la plenitud y la nada, entre “la causalidad y lo incondicionado”; un verbo que, a decir de Lezama rescatando a Pitágoras, ni expresa ni oculta, pero significa (1988: 379). Una potencia que, “actuando sobre la materia parece engendrar la

forma y el signo”, que señala un contorno y un “súbito” (*Ídem.*: 380), que crea una “fulguración de lo posible”, “la posibilidad infinita”, “la nada en germen, el germen en acto” (*Ídem.*: 383) que puede generar un “ser finito” pero sostenido en su potente infinitud. En medio, el poeta logra asir un instante de ese fluir de la materia entre su caducidad y su gloria. Y esa dinámica que oscila entre esos polos pero también se abstrae de ellos y se suspende en sí misma es lo que puede acercar concepciones de la poesía como las de Lezama, Paz, Gorostiza y otros, quienes han trabajado la relación del género con el tiempo en términos de un instante que condensa todos los tiempos posibles, pero también en la medida de un instante en que todo queda suspendido, latente. Sólo Gorostiza, sin embargo, llama a ese suspenso una muerte sin fin, alterando la idea de finitud o acabamiento y colocando más bien lo infinito como posibilidad en la que se inscribe el momento de ser, el de seguir no-siendo, el de la pura forma.

*Un instante, no más,
no más que el mínimo
perpetuo instante del quebranto
cuando la forma en sí, la pura forma,*

*se abandona al designio de su muerte
y se deja arrastrar, nubes arriba,
por ese atormentado remolino
en que los seres todos se repliegan
hacia el sopor primero
a construir el escenario de la nada. (*Ídem.*:134)*

Y es que, cuando todos los seres se repliegan al origen, cuando el mismo Dios vuelve a flotar en sus aguas iniciales, cuando, paralelamente, el yo poético se va con la muerte, esa putilla de rubor helado, no puede ser casual esa simetría, pues regresar al inicio de la materia y resignarse a la finitud es justamente lo que hace de la muerte no un término sino un fluir, un resituarse en lo latente, que puede o no volver a aparecer, pero que se mantiene suspendido, como fuera del tiempo, en un suspenso entre la plenitud y la nada, que es el terreno de la creación, una especie de “la realidad de lo que no es” (ZAMBRANO 1993: 22-23). Lo que nos lleva a la última y entrañable revelación de Gorostiza: se pasa de la petición por un Dios salvador, a quien se solicita que nos difiera el punto final de la muerte y nos conduzca a la resurrección (en última, incluso hacia una ausencia-mentida presencia) a la confirmación celebra-

toria de un dios creador que, como tal, se hunde en la nada para volver a hacer, para ir tramando una forma, para instaurar, ver morir lo instaurado y, desde allí, volver a comenzar...

II.

Madera viva y árbol difunto (1982) es uno de los libros más complejos de su autora, Blanca Wiethüchter. En él conviven dos registros: uno datado en la época colonial, estructurado mediante citas de extirpadores de idolatrías, réplicas del inca, oraciones precoloniales y poemas que imitan esas formas e hilan un transcurrir hacia la sobrevivencia. El otro, situado en los últimos años de la década del setenta e inicios del ochenta, en plena efervescencia de golpes de Estado y dictaduras en Bolivia; en esa temporalidad, una voz testigo de su tiempo da voz parcial al trauma y al desconcierto mientras busca una salida de sobrevivencia. El sutil diálogo entre los dos periodos históricos y la compleja red de enunciadores alertan sobre: (a) un tiempo que no pasa sino que se presenta como fisura irresuelta en el presente y un futuro que no

llega sino bajo el manto de la incertidumbre; (b) la dolorosa repetición de una condena histórica; y (c) la latente violencia que vuelve en espiral a presentarse en otro nudo de su ordenamiento y puede ser conjurada en el ritual.

En el registro de las voces del pasado colonial, se advierte sobre la tendencia de la violencia o la salvación a repetirse como señales tanto de muerte como de sobrevivencia colectiva. Así, por ejemplo, ante la voz extirpadora de idolatrías que descalifica y degrada a los dioses de la cultura vencida, una voz cuya mirada excede el presente, advierte:

*¿No ves
crecida esa nube
oscurecer el sol?
No temas
otras veces
el sol oscureció* (1982: 21)

*Escucha el hierro
huele la tierra.
Escucha los cascos
el fuego viniendo
brioso del mar.
No temas
otras veces*

el mar incauto
se abrió (Ídem.: 22)

La primera alusión evita descreer de los poderes del sol y vuelve metafóricamente la Colonia una amenaza, como la una nube que va a pasar; mientras que la segunda refiere el episodio bíblico que posibilitó la huida de los judíos del yugo egipcio. Es decir que la historia daría pie a tiempos de violencia que, por cruentos que sean, pasan y a eventos de salvación que, a manera de rayos de otra temporalidad, interrumpen la secuencia de la primera desviando el curso de los hechos, sea por mano divina o por destinación. Procedente de diversas fuentes intertextuales, las voces del pasado restauran también el tiempo de la oración, sea dirigida a la Pachamama o a María, aquí es posible el conjuro de lo sagrado, su benevolencia y su sanación. Y más, es el tiempo, también, en que se advierte un futuro de reivindicación y restauración por el que los vencidos podrían vencer; una latente violencia (“haremos collares de dientes/ quenas de huesos/ tambores de piel”) devolvería recíprocamente la herida sufrida. Finalmente, como en el poema de Gorostiza, se acepta y se

promete: “Si estoy vivo volveré/ si estoy muerto ya no” (1982: 44).

Los hablantes ubicados en dictadura, ubicados en un “presente de urgencia”, parecen necesitar un tiempo anterior que les dé salida, futuro y sobrevivencia. Al inicio, se constata un estado de cosas habitual y reiterado en diferentes momentos históricos del país, marcado notablemente por un estado de inacabada espera: “el día que se espera/ y no llega” (1982: 15). ¿Qué se aguarda? Curiosamente, varios poetas han expresado esa cualidad de suspenso y angustia como rasgo boliviano ante una historia que desea y apuesta por un cambio, pero obtiene sólo repeticiones. Paralelamente y alimentando la angustia, se verifica cada tanto que “Hace poco casi sucede” (1982: 17), un doloroso casi que en verdad ha alejado sistemáticamente los tiempos de la esperanza. En un contexto de autoritarismo, la voz atestigua la convivencia de lógicas y de interpretaciones para los ilegibles hechos de la muerte y desaparición de personas. Así, no se sabe bien si noviembre es el mes de santos, de muertos o de la muerte en sí, después de una de las peores matanzas, el 1 de noviembre de 1979; tampoco se sabe cuándo, pero existe la

única certeza de que “al fin y al cabo a cualquiera” le llegará el azar de una bala decidida por el Estado (como para la muerte del sacerdote y cineasta Luis Espinal o la muerte y desaparición del cuerpo del dirigente político Marcelo Quiroga). Si la muerte anda por la cotidianidad, se habita ésta “con todos los muertos”, y con ellos se sobrevive “por los muertos que se quedan”, pues la muerte no sólo habita los cuerpos idos sino los vivos, los que flotan entre ausencias y los convocan para “hablar de todo —sabes/ de la madera viva y el árbol difunto”. La sobrevivencia, si se llega a ella, cosa que excede la voluntad individual, sucede por transformación, como la del árbol en la madera.

Así, la voz de una mujer testigo de los hechos y de las muertes en las calles, testigo de la impotencia ante los tanques (hay un poema que describe la fulminante muerte de un hombre que, piedra en mano, trató de oponerse a las fuerzas de represión, por ejemplo) mira con unos ojos históricos que comienzan a yuxtaponer tiempos:

recuerdas:

tu porvenir

esa memoria de raíz (Ídem.: 24)

y asombra tanto pasado de un día (Ídem.: 38)

mientras sufres y dejas de esperar

para esperar en otra vez (Ídem.: 39)

Se mira en el pasado no solo la vigencia de un trauma de muerte que regresa, sino que ese pasado violento aparece como futuro. Paralelamente, la velocidad y el horror cotidianos hacen que el tiempo se concentre y se condense en un presente a punto de explotar y que contiene en sí mismo todos los momentos de violencia. Pero se sigue esperando, en un terco gesto vital.

Un tercer tiempo aparece en la voz de la ciudad de La Paz, en el epílogo del libro, una femenina ciudad que se pierde a sí, a su nombre y a su cuerpo una y otra vez. Dice no conocer “otra estación que el despojo” y no se atreve todavía a preguntarse por “esta nueva derrota en mi historia”. El hecho de que sea el espacio quien tome voz refuerza la actualidad de una historia hecha de recurrencias dolorosas de las que se sale sin aprender, sino más bien con una temporal salida que, luego, vuelve para repetir el signo mortuo-

rio. Las tres nociones temporales se relacionan de formas complejas.

Por una parte, tanto en la Conquista como en las situaciones de autoritarismo, el hombre pierde sus referentes porque éstos son tomados por el poder y son resignificados de una manera enajenante. Para los indígenas, nos explica Todorov, “la palabra de los dioses se ha vuelto ininteligible” (1992: 69); para los ciudadanos que viven bajo el autoritarismo, la palabra es un arma de doble filo que deshumaniza y esparce el terror, como afirma entre otros, Pilar Calveiro (2002: 78). Es decir, en ambos momentos históricos el sistema de creencias que otorgaba una estabilidad social es descalificado creando un “no saber” que acaba por rendirse ante el poder. Así como los colonizadores religiosos podían crear analogías entre las creencias indígenas y algunos pasajes bíblicos que dieran un sentido a su evangelización, así como los indios hablaban del retorno de una deidad blanca que revertiría la jerarquía, así como la sociedad civil en varios países latinoamericanos trataba de explicarse lo que le sucedía, creyendo que todo ese horror era circunstancial y justificable, así la poesía crea en este libro un espacio para hallar

un antecedente que haga más tolerable y menos incomprendible su contexto. La escritura opera como legitimidad de la historia para dar un sentido a un presente en crisis. “El acontecimiento nuevo debe proyectarse al pasado, en forma de presagio para integrarse en el relato del encuentro.” (TODOROV 1992: 171).

Ya en un trabajo anterior, había yo apuntado que todo esto induce a otra discusión de fondo propuesta por este denso poemario (Velásquez 2009). Se trata del problema de la historicidad en el discurso poético y de la representatividad que respecto a ella asumen los hablantes del poemario. El hecho de incorporar un registro histórico desde una perspectiva que no sea la de la poesía social ha sido intentado por varios poetas más o menos contemporáneos de la poeta, como Antonio Cisneros, José Emilio Pacheco o Enrique Lihn, por ejemplo. Algo común en sus esfuerzos es la voluntad de insertarse en una tradición histórico-literaria y la intención de “salvar una distancia entre los eventos y los discursos” (FISHER 1992: 19). Cisneros intenta reescribir la historia del Perú en sus crónicas, asumiendo una mirada omnisciente, aunque dispersa en boca de varios

hablantes que establecen una continuidad. El hablante es un cronista de su colectividad y recorre el pasado en sus puntos de olvido para recuperar una memoria perdida; su lugar es el de una “frontera entre dos tiempos, dos culturas” (*Ídem.*: 77). Su intención es volver a escribir la historia, no reconocerse en ella. Para Pacheco, la intertextualidad suele ser una relectura; no intenta reconstruir el pasado o narrarlo, sino recuperar algunas de sus voces para dialogar entre textos y diluir la categoría de autoría. El hablante de estos poemas suele resumir esos puntos de vista y sintetizarlos en su perspectiva. Lihn, por su parte, responde a una época que le demanda un compromiso social y por ello integra la historia desde la perspectiva de un testigo.

La manera en que *Madera viva* incorpora la historicidad no es temática, sino enunciativa. Es decir, no es que se escriba a propósito de la historia de la ciudad de La Paz, pues no se asume una intención de cronista o de subversión, exactamente. Aunque es clara la referencia a momentos fundacionales, por ser también y fundamentalmente momentos de crisis, no se trata esos momentos desde una narrativa de los hechos, que los incluya

y armonice en un relato, sino desde una subjetividad enunciativa que actualiza un momento concreto de la historia desde una perspectiva personal y limitada por sus circunstancias. En este sentido, tanto la ciudad como la escritura, el poemario, devienen un lugar de mediación dolorosa entre las contradicciones de su historia, pero sin resolverlas.

Desde un presente en emergencia, pues, se transita por continuidades en conflicto que, si bien demuestran una recurrencia en la historia, vuelven ésta no un relato fluido, no una secuencia temporal sino su alteración, pues cada voz disuelve y estalla la temporalidad. Si hay una verificada “nueva derrota en mi historia”, en voz de la ciudad, existen por lo menos tres posibles lecturas.

EL PASADO QUE NO SE VA

Como ya apuntó Javier Sanjinés, existe en la literatura y en el arte boliviano, como en los discursos sociales, una persistente vuelta al pasado, verlo vigente y actual, se evidencia que se habita entre “rescaldos del pasado”. Así, porque la herida de la Colonia sigue abierta, frecuentemente se recurre

a ella para explicar cualquier violencia posterior. Ir a la Colonia responde a un gesto mayor, se trata de “rescatar del pasado aquel símbolo cultural o histórico que mejor muestra la grieta, la herida abierta [...] Es, pues, este hecho irresoluto que forja una imagen o símbolo (lo) que le imprime al pasado el carácter mítico, de resistencia, que el Otro proyecta al presente” (2009: 106). Es decir, se retorna o se deja retornar al signo-hecho del pasado que mejor puede encarnar lo irresuelto y retorna no como un hecho histórico fechado sino como su narración, como su efecto, en un mítico hoy que resuelve resistir. Paralelamente y debido a presentes en crisis y violencia, se “trae el pasado con la finalidad de conseguir justicia y de lograr la autodeterminación” (*Ídem.*: 106). No desde la voz del relato oficial, sino justamente desde las voces vencidas que piden ser oídas, el pasado vuelve o nunca se ha ido, sus huellas siguen marcando los caminos por donde lo no comprendido se resignifica en cada nueva herida y en cada nueva incompreensión de lo sucedido.

En el poemario que nos ocupa no existe un deseo de reeditar el pasado colonial, sino más bien de mostrar cómo las voces de ese tiempo siguen

hablando en el presente, exigiendo un acuse de recibo y una interlocución tanto real como simbólica. Ambos órdenes de la temporalidad coexisten, en tanto ni uno ni otro parecen haber cedido sus armas o sus lógicas en una derrota histórica definitiva; ambos, hoy 2019, en Bolivia, siguen disputando un imaginario que trae el pasado de un trauma a la vez que convierte éste en lo que funda el mito de quién es un indígena, cómo resistió y sobrevivió su cultura y cómo puede, por ello, devenir o no en signo de resistencia y de sobrevivencia en la época de Golpes y dictaduras. Si los dioses son constantes indicios, el tiempo de los ritos y el de los traumas son otros no menores datos que, parafraseando a Sanjinés, hacen compleja nuestra vivencia y narración no unívocas ni en cuanto tiempo ni en cuanto espacio.

En resumen, el “ahora” es aquel momento que se vive como una reactualización permanente del pasado, como la tentativa siempre reiterada de devolverle a la vida todo lo que en otro tiempo fue despreciado, humillado, vejado. Este movimiento de la conciencia histórica arrastra hacia el futuro toda la tensión utópica; es decir, anticipa la utopía en el seno mismo del presente. Su categoría central es la “rememoración”, que no debe ser confundida con la memoria porque la redención es un acto de la conciencia.

La rememoración, acto político más que estético o religioso, no se contenta con evocar los hechos del pasado, sino que busca transformarlos, reinterpretarlos en el presente. (Ídem.: 118)

Esta política conciencia histórica, en la obra de Blanca Wiethüchter, interviene los textos que cita volviéndolos contemporáneos a los otros que le contestan. De algún modo, eso invisibilizado y enmudecido en otro momento vuelve y puede tomar la voz, dirigirse hacia sus contemporáneos o hacia sus descendientes; así reinterpreta la herida colonial y, al hacerlo, también logra intervenir la opacidad del presente histórico violento.

UNA OBSTINADA REPETICIÓN TRAUMÁTICA

Si el trauma es una herida infligida no en el cuerpo sino en la mente (CARUTH 1996: 3), no está tampoco localizado en el evento violento original, sino en su incomprensión, en lo no entendible de la primera vez, cuando ocurrió, y por ello su retorno es una pregunta por lo que no puede ser narrado o aprehendido; por lo que retorna al sobreviviente (1996: 4). Su lenguaje, por tanto,

no puede ser referencial en cuanto a lo sucedido sino que acaba siendo literario, diferido, incluso cuando reclama ser comprendido (Ídem.: 5). La autora señala agudamente que en cuanto a decir una experiencia traumática, se enfrenta una “crisis de muerte” con una “crisis de vida” que son “incompatibles y absolutamente inextricables” (Ídem.: 7). Se trata de repensar lo traumático sin abolir su historia, pero resituando éste en nuestra comprensión, permitiendo en su historia lo que no se puede conocer inmediatamente (Ídem.: 11).

Ahora bien, ante un trauma colectivo, histórico, como la era Colonial y otro, situado durante la época de dictaduras en Latinoamérica, uno puede enfrentarse a duras preguntas. Caruth, al analizar *Hiroshima, mi amor*, enuncia así dos terribles interrogantes que bien pueden ser detonadores para reflexionar sobre las palabras que nos ocupan: “¿qué tienen que hacer los cuerpos muertos del pasado con los cuerpos vivos del presente? Y, además, ¿cuál es el rol de una mirada que establece relación entre ellos?” (Ídem.: 26). Si, como apuntaba Sanjinés, el tiempo de los dioses es un indicio, el tiempo de muertos que vuelven para dar sentido a los vivos y, paralela y paradójalmen-

te, para que éstos les devuelvan sentido vivo a su partida es otro indicio no menor. Ocuparse de los muertos del pasado que no pasa, que viven inquietantes, mutados, metafóricos o fantasmales en el presente tiene que ver con los vivos no solo como portadores de memoria y de herida abierta, sino, sobre todo, de sentido irresuelto.

Lo paradójico, en Blanca Wiethüchter, es que no es que los hablantes del presente hallen sosiego y esperanza en sus muertos del pasado, ni que una cultura cuyo sistema de creencias fue avasallado logre de pronto volver a otorgar dioses y vigías a un presente asediado de sinrazón y exceso institucionalizado; no, esos muertos no anulan ni resucitan a los muertos del presente, pero parecen insinuar a los sobrevivientes de una sobrevivencia posible, aún si ésta es simbólica, diferida, hacia otro tiempo aún pendiente. Pero la puesta en relación entre muertos y vivos, entre Colonia y dictadura, no habla de esos hechos, sino que restituye a sus sujetos parciales, con diálogos o citas entrecortados con preguntas, con mucho “nunca se sabe” y un persistente y vital “sin embargo...” con que se continúa. Y es el poder dialogar con ese pasado lo que hace visible las dos heridas, las

dos muertes, las dos sobrevivencias.

Se retira una narración que reúna y cierre estos tiempos. Más bien es la ciudad la que dice no poder aún preguntarse por el significado de esta “nueva derrota”. Ni el ayer ni el hoy son comprendidos, pero sí resignificados al ser puestos en contacto. Saber que se puede enloquecer “de verdad”, diríamos también morir de verdad “sin un signo de locura” que lo anuncie, que lo haga comprensible... pero sí diferenciar entre la vida y la muerte (“Si estoy vivo volveré/ si estoy muerto ya no”) se implican porque unas muertes (la de los indígenas y luego la de los asesinados en dictadura) conviven con la sobrevivencia (lo que quedó de la cultura precolonial en el inconsciente de la historia y del lenguaje de sus pueblos). El poema, pues, al hacer hablar esos dos tiempos de trauma logra darles voz y oído, respondiendo a la voz de la herida “¿me oyes?” y al no resolverlos en un *continuum*, los respeta como irresueltos, aunque bordeado el significado de cada tiempo en sí y de su puesta en relación...

En otro plano, y también insistentemente, la poeta boliviana trabajó la idea de que otros lenguajes nos gobiernan, otros sentidos subyacen y

fisuran los sentidos visibles, asunto más irresuelto aún, el de nuestro nominar violentado y violentador:

Es cierto, podían, podemos, poseer, violentar, despojar, arruinar a los pobladores ancestrales, pero no arrancarles el secreto poder del nombre de la tierra de adentro, y por tanto, el poder de invocar y conjurar. Porque estos habitantes, aquí, en los Andes, son los dueños de la toponimia, de los nombres, por lo tanto de los lugares, por lo tanto de la magia (WIETHÜCHTER 2002: 41).

UNA VIOLENCIA RITUALIZADA O CÓMO EQUILIBRAR IMAGINARIAMENTE...

El poemario en cuestión inicia con el siguiente epígrafe: “quédese aquí mi cansancio/ quédese aquí mi enfermedad”. Bajo ese signo, el recorrido entero deviene o podría ser interpretado como una zona de mediación entre contrarios y contradicciones de la historia; paralelamente, una cura, una sanación, transforman los hechos en señales.

La palabra y el espacio poéticos son la mediación entre elementos contradictorios sí, pero también entre una colectividad y una divinidad puestas en crisis. Son una mediación entre la vida y la muerte de dos tiempos diferenciados pero

cuya similitud es un espejo que alienta a la resistencia. Como poesía, recupera su responsabilidad con la colectividad y con la memoria porque cree en el poder relacionador y reconciliador de las palabras. La poesía opera como nexo entre lo que (no) se dice y el espacio sagrado de la palabra que se ha perdido; devuelve así la posibilidad de pervivencia a un ser humano aquejado por la certeza de la muerte.

Una forma eficiente de apropiarse de una ciudad o de un país es por medio de un lenguaje que reúne, en su espacio ficticio, realidades que suelen estar inconexas en la historia. Tanto el cuerpo como la comunidad son visibles en el diálogo de las partes que los constituyen. Por medio del acto simbólico de nombrar y de relacionar, se resucitan relatos que la historia oficial ha borrado, con ello se completa la visión que el pueblo tiene de sí, pues se incorpora lo desechado.

A medida que transcurre el encuentro de voces e instancias históricas se realiza un rito de pasaje hacia la madurez y la toma de conciencia por parte de la ciudad sobre su identidad y su desposesión. Sólo así se recupera la idea de colectividad y de una memoria común. Después, el

hechicero puede retirarse con las palabras de los viejos oficiantes y asumir tanto la vida como la muerte: “si estoy vivo volveré/ si estoy muerto ya no”.

La escritura como ritual logra el propósito: hace visible una situación negada, la pone en diálogo con su tradición y en un espacio simbólico transforma una crisis social. Logra, de esta forma, crear la “comunidad imaginada” y la solidaridad suficiente para releer el presente contextual con mayor fuerza y entendimiento.⁴ Aunque en la realidad nada haya cambiado, el hablante accede al grupo y halla su posibilidad de sobrevivir y de narrar, es decir de formar la memoria, pero de manera inconclusa, fragmentaria y polifónica.

La escritura advierte de ciertas recurrencias que interrumpen pero también confirman la narración histórica, haciendo notables los momen-

⁴ La inclusión de lo mítico o ritual es muy común en la literatura latinoamericana desde por lo menos los años cuarenta. Basta pensar en Asturias y Carpentier para hallar el mito como posibilidad de inclusión de otros sujetos y de un imaginario dejado de lado o disminuido después de la Colonia. O basta pensar en el Arguedas peruano para ver la angustiada convivencia de los mitos y rituales andinos con la literatura y el lenguaje occidental. En poesía esto ha sido menos común, pero el ejemplo de Octavio Paz o Pablo Neruda nos remiten a un uso muy parecido del ritual como espacio de mediación y de creación de solidaridades por las que el poema recupera tanto su dimensión épica como su lazo con lo sagrado.

tos de crisis y de exclusiones. Por ello, volver a la Conquista, a la Independencia o a las dictaduras es volver a nudos históricos donde tuvo que pensarse la identidad y el origen de muchos hechos del presente. Y eso cada vez.

Dentro de la obra de Blanca Wiethüchter no es extraño que el espacio y el lugar históricos sean presentados como elementos de un ritual, otros libros de la poeta, *Sayariy* y *Qantatai*, apuestan por ritos sanadores... El lenguaje es capaz de salvar, de sanar y de unir. La conciencia histórica se complementa con una visión mítica que la relaciona con una colectividad y con una vieja sabiduría que debe oír. En esta medida, la escritura no concilia, pero reconoce lo diverso y lo escenifica como una conciencia a través del tiempo. La poesía es un ritual porque transforma, convoca, reúne sentidos y mundos distantes en el tiempo y en el espacio. Sin resolver lo conflictivo de su convivencia, se convierte en el lugar dispuesto a su diálogo, a su configuración como espacio de mediación. Por medio de la escritura, se convoca a la unidad superior entre los hombres, se deviene un nudo más en un largo cuento-canto interrumpido por la violencia y por los intereses que

niegan a la población un sitio de encuentro en un lenguaje común. Sin embargo, recuperar esa memoria larga no es fácil; es necesario despertar el pasado y removerlo cada vez; esa periodicidad es central para entender que el tiempo del rito no es necesariamente armonizador o determinante de la paz para siempre. Más bien su lógica apunta a la conciencia de que nada dura para siempre y que, por tanto, la ofrenda es un recordatorio de las negociaciones que permanentemente debemos hacer con la temporalidad, con la historia y con el sentido.

III

“EL TIEMPO DEL DESAMPARO”

Encontramos, pues, dos líneas paralelas que, además y de algún curioso modo, representan dos polos de la poesía del siglo xx: una, existencial y aparentemente autorreferencial, que parece alejada de sus referentes históricos; otra, por el contrario, anclada en la contingencia de su época. Dicha oposición no es del todo cierta, pues la

primera, al negar un sitio trascendente a un dios quizás muerto hace tiempo y al exaltar el *potens* de lo muriente quizás diga mucho sobre una generación que vio caer y corromperse todo ideal revolucionario, todo ideal moderno o de trascendencias en aras de un presente muy humano, muriente... Y el segundo, claramente trasciende su momento y su década, no sólo por la recurrente presencia del horror en la historia humana, que ya es decir, sino porque la instancia de impotencia y de deseo de un sentido colectivo son también recurrencias existenciales.

Algo que estas escrituras permiten bordear, entre lo mucho que dejan sugerido, es la presencia simultánea de varios ordenamientos o medidas dadas al tiempo; su ritmo nos permite ir de una a otra medida, atestiguando su fugacidad, su imposible sujeción de la temporalidad en sí. Dos figuras posibilitan ese desliz que desordena secuencia, ciclo, espiral o instante para interrumpir (al modo del *kairós* griego) y suspendernos del tiempo, pero de cara a él: la repetición y el *potens*. Existe en los dos poetas una constatación de irregular repetición que, habiendo instalado, desinstala y habiendo ya vivido una muerte, vuel-

ve a morir. Si, de un lado, Dios vuelve a la nada para comenzar y, de otro, la humanidad ve reiterados los horrores del pasado una y otra vez, esto no parece apuntar a una desazón ante lo irremediable o lo irresuelto, o no solamente. El reverso es una cierta posibilidad de ser que late y que habita como en un trasfondo, más allá o a través de las épocas. Se trata de la potencia de un hacer, un decir que, volviendo a la nada, habitándola o asistiendo a ella en un momento de devastación, logra recomenzar, volver a crear-se.

Si, desde lo cotidiano, nos consuela “una taza de té, una apenas caricia” detrás de las cuales se esconde el calendario de la muerte y de la forma; si, desde la historia, una serie de muertes civiles en manos de autoritarismos y violencias nos esconde el “ángel oculto en lo que tocas”, “el blanco en lo que piensas” (versos de Blanca Wiethüchter), es porque a pesar de que cada instante sea histórico, en cuanto otro lo afecta (antecedente o consecuente), algo de él resta inacabado, inconcluso, desbordando un sentido donde asentarse y, por tanto, latente, dispuesto a renacer en otra forma, momento, sentido.

Pero esta relación lúdica, por un lado, y, por

otro, desafiante de la poesía con la muerte, deja entender las maneras del tiempo, y tiene sus costos no menores, aunque sus ganancias tampoco mengüen. Veamos con Blanchot este mecanismo de interacción entre un tiempo vital-mortuorio y otro tiempo de la creación-desamparo.

Advierte el autor que: “La obra dice la palabra comienzo y lo que pretende dar a la historia es la iniciativa, la posibilidad de un punto de partida” (1992: 216). Evidentemente, lo primero que se puede asociar al acto creador es el inicio, la partida, la certeza del nacer y, con ella, la del dar forma. Sin embargo, en cuanto algo es sitiado en su forma, asfixiado y visible en ella, para parafrasear a Gorostiza, éste pareciera retornar a la nada, deshacerse de nuevo hacia lo in-significante, es decir que la obra también dice la finitud de las cosas que nacen, pero no en tanto acabamiento, sino en tanto retorno a la materia, a lo todavía queriendo ser. Por ello, sospecha Blanchot, será que el hombre no tiene con la muerte una relación de dominio, entendimiento, control o trabajo del tiempo, sino un lazo de revelación, en tanto es su latente acabarse lo que le da la opción de un reverso: “una inversión radical” que consistiría en

“la experiencia original”... Entendido así, el fin “no sería ya lo que da al hombre la posibilidad de terminar, de limitar, de separar, por lo tanto de captar, sino el infinito, [...] el infinito por el cual el fin nunca puede ser superado”, un fin que “tiene la pesadez del recomienzo” (*Ídem.*: 230). Es decir que, por medio de la creación, del arte, el poeta constata, en su experiencia de fin, la del recomenzar; algo que, por lo demás, impregna nuestro diario vivir, al verificar que sí, el día, el tiempo, ha vuelto a comenzar cada mañana. Dice Blanchot, entonces, que:

esta experiencia es la del arte. El arte como imagen, como palabra y como ritmo indica la proximidad amenazante de un afuera vago y vacío, existencia neutra, nula, sin límite, sórdida ausencia, asfixiante condensación donde, sin cesar, el ser se perpetúa en forma de nada (1992: 232)

Y es porque la palabra verifica su destino de fin, pero también de experiencia original que puede ir hacia la nada y volver de ella. El artista, en este sentido, no elude su muerte ni las lecciones poéticas y/o rituales que le otorga la memoria de sus muertos, sea para transformar o

para sobrevivir a lo acabado. Más bien se sitúa en lo que el escritor francés denomina “el tiempo del desamparo” (*Ídem.*: 235), que no es sino el “de la pregunta siempre abierta” y que “más acá del tiempo, anuncia siempre el comienzo” (*Ídem.*: 236). A su manera, estos poetas plantean una riqueza del tiempo-potens; en el caso de Gorostiza afirmando la muerte como parte latente del devenir; en el de Wiethüchter, interrumpiendo la historia, para visibilizar una insistencia de lo irresuelto que volverá a aparecer.

No sé a ciencia cierta si estas obras nos dejan una conciliación simbólica frente a una discrepancia histórica (Wiethüchter) o una conciliación creadora opuesta a una discrepancia existencial (Gorostiza) que reniegue-acomodándose de-a su mortal condición, pero me parece vislumbrar en el espacio entre las hojas, en la manera en que se apaga la luz para prender la sombra (parafraseando a otro poeta, Juarroz), en que algo latente habita en la nada, anhela forma y teniéndola se sujeta y luego se asfixia y luego se nombra y nombra a su hacedor, y mira a sus muertos y resiste y se enmadera siendo árbol, y se extingue yéndose a bailar

con su fin, y flota en sus aguas más iniciales y se desampara y sí, siempre sí, se da a nacer de nuevo. Lección de poesía y sus filos, a la intemperie de un siempre muriendo, de un siempre a punto de ser, en alguna forma.

BIBLIOGRAFÍA CITADA:

- BLANCHOT Maurice (1992): *El espacio literario*. Paidós, Barcelona.
- CALVEIRO, Pilar (2002): *Desapariciones: memoria y desmemoria de los campos de concentración argentinos*, Taurus, México.
- CARUTH, Cathy (1996): *Unclaimed Experience* (Trauma, Narrative, and History). The Johns Hopkins University Press, Londres.
- FERNÁNDEZ Macedonio (1987): “Tantalia” y “Elena Bellamuerte”. En *Relato, cuentos, poemas*, Corregidor, Buenos Aires.
- _____ (2007): *Museo de la novela de la Eterna*, Corregidor, Buenos Aires.
- FISCHER, María Luisa (1992): *Historia y texto poético: la poesía de Antonio Cisneros, José Emilio Pacheco y Enrique Lihn*, Boston University, Boston [tesis doctoral].
- GOROSTIZA José (1996): *Muerte sin fin*. ALLCA-FCE, Madrid.
- LEZAMA LIMA, José (1988): “Preludio a las eras imaginarias”. En *Confluencias, selección de ensayos*. Letras Cubanas, la Habana.
- PAZ, Octavio (2006): *El arco y la lira*. FCE, Ciudad de México.
- RICOEUR, Paul (1995): *Tiempo y narración*. Siglo XXI, Ciudad de México.
- SANJINÉS, Javier (2009): *Rescaldos del pasado*. La Paz: PIEB.

Publicado en inglés en 2013 con el título de *Embers of the Past. Essays in Times of Decolonization*. North Carolina: Duke University Press.

SCHUSTER, Siegfried (2016): “Los Contemporáneos en el México de los años 30 y sus Heterotopías”. En Thomas Bremer / Susanne Schütz (eds.), *Interculturalism and space in literature and media*. Wittenberg. Disponible en: urn:nbn:de:gbv:3:2-46845.

TODOROV, Tzvetan (1989): *La conquista de América*, trad. Flora Botton B., Siglo XXI, México.

VELÁSQUEZ, Mónica (2009): *Múltiples voces en la poesía de Francisco Hernández, Blanca Wiethüchter y Raúl Zurita*, El Colegio de México, México D.F.

WIETHÜCHTER, Blanca (1982): *Madera viva y árbol difunto*, Altiplano, La Paz.

ZAMBRANO, María (1993): *Filosofía y poesía*. FCE, Ciudad de México.

EPÍLOGO

TRES CITAS IMPUNTUALES. TIEMPO, POESÍA Y FALTA

A veces, raras, el presente se aparece, exige ser registrado, pide alzar la cabeza. Así, mientras estábamos aguardando que este libro saliera a la luz, el presente histórico nos sorprende con una crisis político-social en el país, en octubre de 2019, y otra epidémica que involucra el planeta entero, en el 2020. Es una ironía pensar las formas de medir el tiempo, hoy, en una aparente interminable cuarentena; ironía, también, haber puesto en contacto, vía algunos poetas referidos, modos de sobrevivencia y de aceptación de nuestra finitud, leyendo en ella inicios y latencias antes que tragedias. No se sabe si es la palabra la que, profética, ve venir algo y lo pone en papel o si es el tiempo mismo, quien, galante, se siente convocado y se nos revela como tal, siendo. Generalmente, el pre-

sente se nos escapa, menos cuando duele, menos cuando goza. Nos interrumpe hoy el apremio de ciertos marcos inéditos en nuestra vivencia; ojalá y en este instante de suspensión sean muchas las imágenes y las palabras y los silencios desde los cuales de nuevo se pueda comenzar, aunque todo esté ya hecho y ya dicho.

El tiempo del desamparo donde habita la escritura puede dar luces a ciertas sombras del miedo y del desconcierto actual. Saber habitar la contradicción, la espera, el salto hacia otra cosa, la interrupción en nuestros afanes... no le es ajeno. Y no hay en ello lección alguna, más bien un poco de aire y un poco de cobijo para saber que todo pasa, y que en ese fluir, no será del todo negativo un tiempo de no comprender, de empezar, por tanto, a crear y a creer, a pensar.

Decimos que el tiempo pasa; aunque bien podríamos reconsiderar esta fórmula así: ¿No somos nosotros los que pasamos? Quisiéramos girar copernicanamente nuestra instalación en el propio seno de su torbellino. ¿Cómo sería posible darle vueltas a las preguntas mismas? Si el tiempo naturalizado se comporta como un tejido tupido y compacto, ¿no valdría la pena correrle

el punto a este tejido? Y, así semi-destejido, de lo lleno se podría levantar una apertura hacia fuera de su regularidad. La apertura que representa el destiempo, aquí triplemente abordado. Éste sería lo que sobreviene, a veces, apenas como un parpadeo que no siempre advertimos; en otras, como una desconfiguración en la sincronía de los múltiples procesos funcionales que impulsan a resituarse y a reelegir los instrumentos de la acción. En cualquier caso, el trastorno del tiempo, como un modo de sobrepasar la idea de que es una mera cosa de la que preguntarse, es lo común que a los tres textos los ha llevado, a cada uno, a insertar sus propias preguntas en los propios objetos o ámbitos de interrogación.

Aunque veníamos largamente intentando apresar conceptualmente un cambio de época, esos intentos se enfrentaban a la aparente continuidad en las condiciones habituales de existencia e, incluso más para nosotros en Bolivia, de ciertos ordenamientos políticos y sociales de la vida en común. Tal apariencia parecía desautorizar a dichos intentos. Lo cierto es que bajo esa tonalidad es que estos tres textos fueron escritos, hace tres años atrás. Lo recordamos como si se tratara de un

mundo ya desvanecido. De algún modo, fueron escritos a sabiendas de que remontaban el peso inercial de una habituación sobre ciertos contenidos del pensamiento y, sobre todo, de ciertas maneras de pensarlos. Si por fatiga o no, lo cierto es que esa configuración reciente ha sido interrumpida a muchos niveles, algunos de ellos visibles y otros que no podrían nunca serlo –y, por tanto, permanecerán indefinidamente debatibles–.

La experiencia temporal del presente en el que finalmente estos textos se editan, es totalmente otra que la del momento de su creación y redacción. Coincidimos los tres autores en que una suerte de corriente de inquietud ha despertado y recorre –desconfigurando inesperada e interiormente la inercia de largos hábitos– la envoltura del planeta entero en una inusual concomitancia. Algo que nos ha venido a interceptar, no solo en lo más cercano sino también en lo más lejano; más bien, que hace desembocar lo cercano en lo lejano y viceversa, a una escala inédita para nosotros.

Sin embargo, apuntamos la precaución de no tomar a los propios acontecimientos, cualesquiera que sean y del signo que fueren –aunque pudie-

ra verificarse cierto movimiento de réplica entre los mismos– como aquellos indicadores que *nos dan* el tiempo presente. Al contrario, quisiéramos propiciar la alternativa de que tomemos al propio tiempo presente como aquello que *ha venido a presentarse*, en y entre nosotros; como aquello que ha puesto, de un modo no anticipado, en desacostumbrado movimiento al engranaje articulado de los innumerables sitios y grados con que *nos damos cita* los unos con los otros. De tal modo que, postulamos, no podríamos venir al tiempo orgánico de un encuentro –y lo diésemos por algo dado–, si no fuera porque los encuentros mismos (tanto los logrados como los equívocos), y entre todos ellos, como una inmensa y multiforme constelación, *nos han dado* la apertura del tiempo, al modo de un *presente* –valga reutilizar el término pero de otra manera–. Al modo de un don; vale decir, de lo inesperado que centellea al chocar con el orden de lo previsto, de lo envuelto que sale de sí y sobrecoge al afecto de su recepción.

Con lo ocurrido en estos meses a la espalda y con lo que implica en la percepción de la propia temporalidad, la sensación que nos embarga a todos es probablemente la del tiempo que le da a

uno alcance y deja una huella tan honda que es aún difícil de dimensionar; surge entonces, con el pasmo, un palabrerío propio del *horror vacui* o el silencio. En ese escenario existe la tentación de poner entre paréntesis o, de plano, de dejar de lado todo quehacer y preocupación previos como si fuesen parte de una prehistoria sobre la que ya no tenemos nada que hacer y cuyo peso actual es nulo. Contra esa tentación optamos por sostener lo pensado, lo dicho —siempre provisional e inconcluso— por cada uno, entre los tres, en conjunto, lo cual equivale a reconocer que ya no somos quienes fuimos, aun siéndolo.

LOS AUTORES

TÍTULOS PUBLICADOS

1. *Cuaderno de sombra.* / **Julio Barriga**
2. *Diario.* / **Maximiliano Barrientos**
3. *Vacaciones permanentes.* / **Liliana Colanzi**
4. *Música para rinocerontes.* / **Juan Terranova**
5. *La Banda de los Corazones Sucios. Antología del cuento villano.* /
Salvador Luis (selección y prólogo)
6. *Los abismos posibles.* / **Mauricio Murillo**
7. *El amor según.* / **Sebastián Antezana**
8. *Los Lemmings y otros.* / **Fabián Casas**
9. *Trayéndolo todo de regreso a casa.* / **Patricio Pron**
10. *La condición pornográfica.* / **Salvador Luis** (selección y prólogo)
11. *Click.* / **Christian Vera**
12. *Ocio.* / **Fabián Casas**
13. *Hasta acá llegamos, cuentos sobre el fin del mundo.* /
Fernando Barrientos (selección y prólogo)
14. *Elefante.* / **Federico Falco**
15. *Vértigos. Antología del cuento fantástico boliviano.* /
D. Averanga y G. Ruiz Plaza (compiladores)
16. *De kenchas, pendularios y otros malvivientes.* / **Los Hermanos Loayza**
17. *Los Supremos: superhéroes y cómics en el relato hispánico contemporáneo.* /
Salvador Luis (selección y prólogo)
18. *Domingos por la tarde: cuentos bolivianos de fútbol.* /
Ricardo Bajo (selección y prólogo)
19. *Cuatro.* / **Rodrigo Hasbún**
20. *El orden del mundo.* / **Ramiro Sanchiz**
21. *Cómete a ti mismo.* / **Nicolás Méndez**
22. *Todo el mundo cumple sus sueños menos yo.* / **Wilmer Urrelo Zárate**

23. *Los afectos.* / **Rodrigo Hasbún**
24. *Lolas.* / **Flor Canosa**
25. *Cuando eramos hombres lobo.* / **Álvaro Bisama**
26. *Una casa en llamas.* / **Maximiliano Barrientos**
27. *Kafkaville. Un tributo narrativo a Franz Kafka.* / **Salvador Luis** (selección y prólogo)
28. *El amor cruel.* / **Juan Terranova**
29. *98 segundos sin sombra.* / **Giovanna Rivero**
30. *Los días más felices.* / **Rodrigo Hasbún**
31. *Para comerte mejor.* / **Giovanna Rivero**
32. *Nuestro mundo muerto.* / **Liliana Colanzi**
33. *Cosechar tempestades (Poesía reunida).* / **Julio Barriga**
34. *Trucha panza arriba.* / **Rodrigo Fuentes**
35. *Iluminación.* / **Sebastián Antezana**
36. *En el cuerpo una voz.* / **Maximiliano Barrientos**
37. *Bogotá39. Nueva narrativa latinoamericana.* / **VVAA**
38. *El lugar del cuerpo.* / **Rodrigo Hasbún**
39. *Hablar con los perros.* / **Wilmer Urrelo Zárate**
40. *Humo.* / **Gabriela Alemán**
41. *La desaparición del paisaje.* / **Maximiliano Barrientos**
42. *Los árboles.* / **Claudia Peña**
43. *Mapocho.* / **Nona Fernandez**
44. *Los años invisibles.* / **Rodrigo Hasbún**
45. *¡Cómense la ropa!* / **Valentín Trujillo**
46. *animalescos.* / **Gonçalo M. Tavares**

NUEVA CRÓNICA

1. *Bolivia a toda costa. Crónicas de un país de ficción.* / **Fernando Barrientos** (selección y prólogo)
2. *Los mercaderes del Che y otras crónicas a ras del suelo.* / **Álex Ayala Ugarte**
3. *La mañana después de la guerra.* / **Boris Miranda**
4. *Tabla de salvación, Crónicas del Papiro.* / **Manuel Monroy Chazarreta**
5. *El hombre que amaba a Amy Winehouse.* / **Julio Barriga**
6. *En Libertad. Charlas con aquel que está aquí.* / **Gisela Derpic Salazar**
7. *La vida de las cosas.* / **Álex Ayala Ugarte**

8. *Hora boliviana.* / **Fernando Barrientos** (selección y prólogo)
9. *Rigor mortis. La normalidad es la muerte.* / **Álex Ayala Ugarte**
10. *Potosí.* / **Ander Izagirre**
11. *El chicuelo dice.* / **Wilmer Urrelo**
12. *Alguien camina sobre tu tumba.* / **Mariana Enriquez**
13. *El tigre en la casa. Una historia cultural del gato.* / **Carl Van Vechten**
14. *Ser payaso es cosa seria.* / **Álex Ayala Ugarte**

COLECCIÓN ENSAYO

1. *Las palabras [textos de ocasión].* / **Rodrigo Hasbún**
2. *Aforismos + Diario de hospital.* / **Julio Barriga**

COLECCIÓN CH'ITI

1. *Paisaje con llamas tiernas.* / **Oscar Alfaro**

COLECCIÓN TRAZOS

1. *Músicanibal • Por la noche el viajero se apresura.* / **M. Tóxico y D. Rico**
2. *La mala gente • El motor invisible.* / **Frank Arbelo y Susana Villegas**
3. *Viento verde • Espesor viscoso.* / **Norka Paz y Jorge Dávalos**





El Cuervo
E d i t o r i a l