

LA CAJA DE RESONANCIA

*(En la sucesión de bordes informes
Restos del pasado se filtran
Se adhieren a las grietas de la caja ósea
Se asilan sin permiso
Y conversan con voces que retumban)*

MARÍA PÍA SERRA

EL VACÍO DE LA PALABRA

Lo que sigue es una nueva historia: algo se le quitará a la densidad de los cuerpos para albergar el vacío de la palabra.

Roberto Calasso.¹

Con esta sentencia el escritor italiano Roberto Calasso da cuenta del fin de la era del mito y el comienzo de una nueva era; la era de la escritura, la del “fatal artificio”². O como para Nietzsche, la del fin de la plenitud humana y la del “nuevo espíritu científico”, la del “hombre teórico”³. La nueva historia que sigue es, para Calasso, el va-

1 Roberto Calasso, *Las Bodas de Cadmo y Harmonía*, Trad. Joaquín Jordá, Anagrama, 1994, pág. 302.

2 *Ibidem*.

3 Friedrich Nietzsche, *El Origen de la Tragedia*, Ediciones Siglo Veinte, 17.

ciamiento de la materia: se comenzará a excavar y aligerar el espesor de los cuerpos, a formar “una caja de resonancia”, y albergar en ella la palabra.

Y en esa caja de resonancia será donde se alojará la tragedia clásica para reemplazar la tragedia arcaica, símbolo de la plenitud humana: “aquel admirable acto metafísico”⁴, “cuando los dioses cohabitaban con los hombres”⁵. Allí se originará el imaginario poético en su estructura del símbolo, que incessantemente remitirá a aquel logos profundo del mito (como conocimiento originario), a aquel designio de “los dioses sobre los hombres”; al azar como un destino-fatalidad.

Pero ya en nuestros tiempos, en una nueva vuelta de tuercas, las ciencias nos vendrán a decir que el azar es parte de la estructura de la materia. Asimismo como el azar ya no viene del juego de los dioses, puesto que éstos se han retirado, se le podrá controlar. Por ello, nuestras creencias actuales tendrán su mediada relatividad.

El siglo xx es un siglo que nos trajo grandes cambios, cambios radicales de mirar el mundo, de mirar el universo. El concepto de la teoría de la relatividad ha pasado a formar parte de nuestra vida diaria: ya nada es absoluto y todo dependerá desde donde se mire.

La física contemporánea, que nos habrá hecho saber que el universo no se rige por un determinismo, sino que está gobernado por el azar, formula la teoría de la mecánica cuántica, basada en el principio de incertidumbre. Esta teoría explica, de ahora en adelante, el comportamiento de fenómenos de la naturaleza, que se sabrán en su aleatoriedad.

Ambos conceptos, la relatividad y la aleatoriedad, incorporados a la existencia humana, presentarían una fuerte interrelación con el pensamiento, y en especial con la pregunta filosófica acerca del sentido, del sentido del

⁴Ibídem, 1,2.

⁵Calasso, op. cit.

ser. Y ello, puesto que el sentido ya no será interrogado desde un fundamento primero, sino que éste dependerá de un “desde donde”, y desde ahí cuanto será aceptado como dado y cuanto será dotado por el mismo ser.

Distintos filósofos han definido como fuentes de sentido, aquellas que responden a la pregunta del sentido del sentido, es decir a un trasfondo, un continuum o una plenitud, desde donde estas fuentes serían alimentadas.

Pero ese “desde donde” ya no tendrá un carácter permanente y menos de un fundamento primero. Las fuentes de sentido se habrán vuelto cambiantes y relativas. Y esta inestabilidad del sentido se habrá traducido en el mundo actual en una búsqueda de sentido en aquellas fuentes que, aun cuando puedan estar regidas en cierta medida por un carácter inicial aleatorio, son posibles de hacerlas más estables mediante la reducción de la incertidumbre.

Ello a través de la proyección de diversos escenarios y su distribución de probabilidades asociadas. De ahí la importancia de hoy en día de fuentes de sentido como el trabajo y el poder.

Estas fuentes más estables, donde existe una fuerte dotación de sentido mediante la propia construcción, difieren a aquellas donde el carácter azaroso es aceptado como una donación de sentido. Éstas últimas estarán más cerca de su aceptación como la de un destino-fatalidad: no se tratará de reducir su carácter azaroso y serán aceptadas como tal. Aquí se encontraría principalmente la muerte, también el saber, la creatividad, y especialmente en lo que aquí concierne, el amor.

Las fuentes que tienen mayor donación de sentido, en cuanto a que el sentido es dado (que viene desde afuera, como aquella reminiscencia del juego de los dioses), se encuentran más cerca del trasfondo, puesto que no hay construcción de sentido. Lo contrario sucede cuando se dota de sentido: la reducción del azar, concebido como lo aleatorio en una distribución de probabilidades, desde

donde se proyecta el ser para dotarse a sí mismo de sentido, alejará a la fuente del trasfondo.

Por ello mismo las fuentes más cercanas al trasfondo como el amor, juego, y muerte serán más inestables y más cercanas al sinsentido; siendo el sinsentido la cara oculta y en permanente acecho del mismo trasfondo del sentido. Y esta pérdida de sentido es el acercamiento a la nada y a la posibilidad de un no retorno del fuera de sí mismo.

Y si la pregunta que atañe aquí al sentido se trata del amor; no será también una señal de esta cara oculta cuando las personas dicen “enamorarse locamente”? Así el amor estaría, dado su fuerte componente de fatalidad, permanentemente oscilando entre el sentido máximo y un sinsentido cercano a la locura.

También existen fuertes similitudes, e incluso interrelaciones, entre las fuentes de similar estructura, como en este caso son amor, juego, y muerte. Tendrían entre sí una componente de angustia, agonía o vértigo, ante la posibilidad de acercarse al trasfondo y de salir de sí mismo.

Sin embargo, el amor, quizás a diferencia del juego o de la muerte, va hacia el campo semántico y existencial en busca de dotación de sentido, como una forma de reducir su permanente oscilación entre sentido y sinsentido. Desde allí el enamorado se yergue, de acuerdo a Barthes, como sujeto trágico en su condición de ser preso de la fatalidad (en aquella caja de resonancia), mediante la creación de una ficción, de un imaginario en la palabra.

Al erigirse como tal, es también posible analizar el amor, bajo esta dimensión del imaginario, como una poética: el sujeto trágico, asentado en la autonomía de la palabra, en su estructura de símbolo, despliega una escena interna de contemplación que escapa a la racionalidad filosófica, pero que cobra una dimensión trágica: la fatalidad adquiriría una dimensión de a-temporalidad y de retorno a un conocimiento originario, como aquella necesidad de complementariedad, fundamento de lo trágico.

Se intentará aquí mirar el amor como fuente de sentido en un recorrido por su estructura (de algún modo circular); como donación plena, donde el azar es visto como destino-fatalidad, pero que lleva implícita la posibilidad del sinsentido y un acercamiento a la nada. Y cuando, aún reconociendo su carácter de donación, se busca dotarlo de sentido a partir de la palabra, del símbolo, o de la concatenación de los signos, pero que finalmente puede igualmente llegar a desembocar en un máximo de sinsentido.

¿JUEGAN LOS DIOSSES A LOS DADOS?

Según Einsten no. Pero el juego favorito de los dioses, una vez que dejaron de cohabitar con los hombres, y por designio de Zeus, fue introducido en la materia, cobijándose en la palabra.

El enamoramiento, amor sólo de razón y alma, en oposición a un amor de cuerpo y alma, es tratado especialmente por Roland Barthes en su libro *Fragmentos de un Discurso Amoroso*. También en el “De la Seducción” de Jean Baudrillard, aun cuando el autor niegue la posibilidad de amar.

Como bien lo expresa en el título de su libro, Barthes hace residir el amor esencialmente en el lenguaje; es la creación de un imaginario, que se desarrolla a partir de una primera escena, formando aquella caja de resonancia.

Esta escena inicial, que denomina Barthes como el rapto de la imagen, es donde el azar se da inicialmente como donación: es en este primer encuentro de las miradas, donde se encierra una fatalidad-destino: “El Encuentro hace pasar sobre el sujeto amoroso (ya raptado) la estupefacción de un azar sobrenatural: el amor pertenece al orden (dionisiaco) del Golpe de dados.”⁶

⁶ Roland Barthes, *Fragmentos de un Discurso Amoroso*, Trad. E. Molina, Siglo Veintiuno, 1999, pág. 109.

Sin embargo, prosiguiendo con el mismo título del libro, esta fatalidad, se vuelve fragmentos: “Estoy exento de toda finalidad, vivo de acuerdo con el azar (lo prueba que las figuras de mi discurso me vienen como golpes de dados). Enfrentado a la aventura (lo que me ocurre), no salgo de ella ni vencedor ni vencido: soy trágico.”⁷

Barthes, aun cuando reconoce el azar como el elemento inicial del estado del enamorado, al alojarlo luego en el lenguaje, el lenguaje como búsqueda de dotación de sentido en la interpretación de los signos, estará encerrado en la “caja de resonancia”. Desde ahí se levantará el imaginario, proyectando diferentes escenarios.

En Baudrillard, la relación dual de pareja es del orden de la seducción, siendo también “del lado del signo, del ritual, del artificio”. Representa el dominio de un universo simbólico, donde todos los signos son reversibles. Así se observa que en este autor la relación de la pareja, descansa igualmente en el artificio, en la estructura del símbolo, en el enlace de los signos.

Y también para Baudrillard habrá, de algún modo, una escena inicial que, al igual que en Barthes, residirá en la mirada, en la seducción de los ojos. Esta escena inicial se define para Baudrillard por su inmediatez y pureza, pero por sobre todo por aquella manifestación del azar:

La seducción de los ojos. La más inmediata, la más pura la que prescinde de palabras, sólo las miradas se enredan en una especie de duelo, de enlazamiento inmóvil, a espaldas de los demás, y de su discurso: encanto discreto de un orgasmo inmóvil y silencioso (...) Diseño perfecto del vértigo de la seducción. y que ninguna voluptuosidad más carnal igualará en lo sucesivo. Esos ojos son accidentales, pero como si estuvieran posados desde siempre en usted.⁸

7 *Ibidem*, pág. 31

8 Jean Baudrillard, de la Seducción, Trad. Elena Benarroch, Ediciones Cátedra, 2000, pág.75.

De este modo, en Baudrillard, es también el azar el que se hace presente en la relación dual y que al igual que en Barthes levantará una estructura simbólica. Pero Baudrillard hace la salvedad que esta estructura puede transformarse en pérdida total si el principio de incertidumbre es sólo un principio de razón, una ley de probabilidades, devastando todo imaginario:

El principio de incertidumbre se ha extendido tanto a la razón sexual como a la razón económica.(...)Ya no hay carencia. El deseo no se sostiene más que con la carencia. Cuando se agota en la demanda, cuando opera sin restricción, se queda sin realidad, al quedarse sin imaginario. Está en todas partes pero como simulación.⁹

Pero para el mismo Baudrillard, el principio de incertidumbre, ya no visto como principio de razón, sino en su concepción de oscilación a partir del eco que se produce por “el golpe de dados”, es visto como lo femenino, como la fuerza de la seducción que levanta el imaginario:

La feminidad como principio de incertidumbre. Hace oscilar los polos sexuales. No es el polo opuesto a la masculinidad, es lo que abole la oposición distintiva,(...) y remite al hombre, amo y señor de la realidad sexual, a su transparencia de sujeto imaginario.¹⁰

Se puede decir entonces que también en Baudrillard está el imaginario, y que al igual que en Barthes, se erige a partir del principio de incertidumbre, pero como manifestación del azar. No del azar a ser reducido en una ley de probabilidades, sino de aquel azar a ser aceptado como donación de sentido.

Para Baudrillard será el azar que proviene de “los golpes de dados de los dioses” y que no creer en él, es la obscenidad de este mundo:

9 *Ibidem*, pág. 13.

10 *Ibidem*, pág. 19.

La obscenidad de este mundo consiste en que no se abandona nada a las apariencias, no se abandona nada al azar.

(Y)...Nada podría haberse dejado de cumplir, y, sin embargo, todo conserva la ligereza del azar, del gesto furtivo, del encuentro accidental, del signo ilegible. Así funciona la seducción.¹¹

La noción del imaginario proveniente de la física contemporánea, que se erige a partir del principio de incertidumbre, es a su vez concordante con la idea del imaginario que hay en Barthes y en Baudrillard, siempre que no se le haga “estallar” y que sea capaz de levantar ese imaginario.

Pero este imaginario de las ciencias concuerda a su vez con el de La Poética de Aristóteles (que por lo demás no habría nada de extraño, puesto que ambos se originan a partir del “nuevo espíritu científico”). Y aun cuando ambas ideas puedan estar en las antípodas del pensamiento y del tiempo, las dos tienen como componente fundamental el azar; ya sea éste pensado como un golpe de destino o como componente estructural de la materia.

UN LUGAR SIN RESIDENCIA

ni por el mismo demonio
 pienso decirte
 cómo continua la historia
 justamente ahora
 se está escribiendo de nuevo
 y allí tu también estás presente.

M. Tías¹²

En la Poética, lo trágico reside esencialmente en la palabra, puesto que sólo a partir de la lectura de la trage-

¹¹ *Ibíd.*, pág. 72.

¹² M. Tías, *Nosotros*, Versión Poética y prólogo de Raúl Zurita, Pehuén Editores, 1991.

dia el poeta es capaz de crear un diálogo entre su propia imaginación y la imaginación del lector, suscitando el despliegue de una escena interna:

Hay catarsis sólo con la lectura de la tragedia,¹³(...) es preciso estructurar las fábulas y perfeccionarlas con la elocución poniéndolas ante los propios ojos lo más vivamente posible; pues así, viéndolas con la mayor claridad, como si se presenciara directamente los hechos, el poeta podrá hallar lo apropiado, y de ningún modo dejará de advertir las contradicciones.¹⁴

De este modo es a la palabra que Aristóteles le otorga el privilegio del decir poético. Le entrega su propia autonomía e instala en ella la facultad y la fuerza artística. Pero para el obrar del decir poético Aristóteles afirma que la escena de la tragedia debe ser esencialmente interior.

La claridad de la imagen, como la verdad poética, surgiría entonces no del espectáculo, sino de la capacidad del poeta de suscitar la imaginación. Se trata de crear un diálogo entre su propia imaginación y la imaginación del espectador y desplegar aquella escena interna que alojaría el imaginario trágico.

En el principio de incertidumbre, como la otra orilla desde donde es posible comprender el imaginario, la historia real se transforma en tal cuando el azar hace que su continuación sea una serie de historias posibles.

Estas historias posibles corresponden al despliegue del azar en una distribución de probabilidades, a una fragmentación, que sólo son dables de vislumbrar en un espacio-tiempo imaginario perpendicular al espacio-tiempo real; en un tiempo fuera del tiempo, un tiempo en suspensión, y en un espacio fuera del espacio, en un no-lugar.

13 La Poética de Aristóteles, Edición trilingüe por V. García Yebra, 1974, Editorial Gredos, Madrid.

14 *Ibidem*, cap 17, 1455a21-26

También en Barthes, el azar, al ir en búsqueda de sentido residiendo en el lenguaje, tal como lo dice en el título de su libro, hace que éste se fragmente y la primera escena o escena originaria, se vuelva hacia una escena interna, desde donde se levantará el imaginario. Y este imaginario, en palabras del mismo Barthes, es el que corresponde al del sujeto trágico.

Para Jean Baudrillard el azar moderno, de concepción racional, sometido “en nuestro dispositivo aleatorio a la ley de probabilidades”, termina siendo “un gran estallido que nace como un residuo del determinismo: es la figura especular del principio de causalidad”¹⁵, y por lo tanto una búsqueda de sentido. El principio de incertidumbre visto de esta manera sería, para Jean Baudrillard, algo propio de nuestros tiempos.

Aun cuando el principio de incertidumbre va en pos de una búsqueda de sentido y no acepta la fatalidad del azar, tal como existiría en el juego y que según Baudrillard nos libraría del carácter lineal de la vida, es este principio lo que retrata finalmente la búsqueda incesante de Barthes, cuando erige el amor como la fragmentación del lenguaje a partir de la escena originaria.

Esta búsqueda de dotación de sentido en la palabra es lo que hace surgir la proyección de diversos escenarios en el imaginario del enamorado o de la escena interna de la tragedia (que en este caso, y por su necesidad de universalidad plausible, requiere de la “integral de caminos”).

En este principio de la física moderna, se podrán asimismo ver representadas dos ideas planteadas por Barthes; la incertidumbre de los signos y la del sujeto trágico visto en un espacio-tiempo imaginario, en una ortogonal, a partir de la configuración del deseo.

15 Baudrillard, op. cit., cap, La pasión por la regla.

El azar, aun cuando Barthes inicialmente le otorga la fuerza del destino “(la potencia de lo Imaginario es inmediata: no busco la Imagen; me llega bruscamente¹⁶)”, lo erige luego como una incertidumbre de signos para hacerlo residir en el lenguaje en busca de sentido: “Los signos no son pruebas porque cualquiera puede producirlos falsos o ambiguos. De ahí ese volverse, paradójicamente, sobre la omnipotencia del lenguaje.”¹⁷

Lo anterior hace que la deliberación ante el signo transforme el todo en cálculo “Todo significa: me ato al cálculo, me impido gozar. Me agoto”¹⁸, que es en definitiva el despliegue en la distribución del azar. La escena interna se ha abierto a la lectura de los signos en un sinfín de interpretaciones, en una diversidad de escenarios posibles.

Barthes alude a este despliegue cuando expresa que los fragmentos de su discurso pueden llamarse “figuras”, y que “lo que se lee a la cabeza de cada figura es su argumento”, partiendo éstas “del pliegue del lenguaje”. De este modo cuando el lenguaje se despliega en búsqueda de dotación de sentido, entonces las figuras, “que surgen sin ningún orden, puesto que dependen del azar, (...) son distribucionales, pero no integrativas”.¹⁹ Es su fragmentación.

En cuanto a la segunda idea, Barthes sabe que su discurso amoroso no tiene residencia, es en un no-lugar: se da en el Imaginario, que es también aquel vector ortogonal al espacio-tiempo real: se trata del despliegue del lenguaje que abre una escena en un espacio-tiempo fuera del espacio tiempo real, que retrata el estado del permanente enamorado:

De ahí esa curiosa dialéctica que hace suceder sin obstáculo el amor absoluto al amor absoluto, como si, a través

16 Barthes, op. cit., pág. 221.

17 *Ibidem*, pág. 222.

18 *Ibidem*, pág. 70.

19 *Ibidem*, pág. 16.

del amor, accediera, yo a otra lógica (donde el absoluto no estuviera obligado a ser único), a otro tiempo (de amor en amor, vivo instantes verticales). A propósito de El Buque Fantasma.²⁰

Pero también ese no-lugar o atopía, es la imagen singular del otro, que en su originalidad responde a la configuración del propio deseo, tal como se verá en el siguiente punto. Y es también la imagen original o escena originaria que aun cuando luego pueda desplegar la escena interna, la que se resiste al lenguaje. “La atopía del otro, -dice Barthes-, la sorprende en su mirada, cada vez que leo en ella su inocencia”²¹.

A partir de lo anterior, el mismo Barthes da una salida a la construcción del Imaginario, señalando:

Es la originalidad de la relación lo que es preciso conquistar. (...) Pero cuando la relación es original, el estereotipo es conmovido, rebasado, eliminado, y los celos, por ejemplo, no tienen ya espacio en esa relación sin lugar, sin topos, sin “plano” - sin discurso²².

Esta singularidad del otro, es a su vez la aceptación del azar como destino-fatalidad de la escena original: no necesita del lenguaje para ir en búsqueda de sentido.

Baudrillard, en similitud con lo anterior, habla del imaginario como de la abolición de lo real, con el concepto del “Trompe-L’oeil”. Se trata, dice, de una “simulación encantada, que es más falso que lo falso y que describe un vacío, una ausencia”. De este modo el concepto de la seducción en Baudrillard no es estético, aquella del parecido, “sino aquella aguda y metafísica de la abolición de lo real.”²³

20 *Ibidem*, pág. 111.

21 *Ibidem*, pág. 42.

22 *Ibidem*, pág. 42-43.

23 Baudrillard, *op.cit.*, pág. 61.

La metáfora del Trompe-L'oeil, también es percibida por Baudrillard como una forma vertical, un no-lugar, y una suspensión del tiempo:

El trompe-l'oeil juega con la ingravidez, marcada por el fondo vertical. En él todo está suspendido, tanto los objetos como el tiempo, e incluso la luz y la perspectiva, (...) las sombras que dan la impresión del trompe l'oeil no tienen la profundidad propia de una fuente luminosa real: son, como el caer en desuso de los objetos, el signo de un ligero vértigo que es el de una vida anterior, el de una apariencia anterior a la realidad.²⁴

En estos párrafos, Baudrillard ha aludido a dos conceptos relacionados con el imaginario; el vacío o ausencia y el de “vida anterior”. Ambos conceptos pueden ser considerados como estructurales del deseo de completud en que se yergue el sujeto trágico, y que serán vistos a continuación.

LA MIRADA CEGADA

Al acostarme
 el apagarse de las luces
 es algo agradable
 sin estorbo
 aparecen entonces ante mis ojos
 imágenes de ti
 como por ejemplo
 la imagen de ti
 la primera vez

M. Tías²⁵

El argumento, la historia o la ficción, comienza para Barthes con la escena originaria, la primera visión, o “el

²⁴ Ibídem, pág. Pág.62.

²⁵ M. Tías, op. cit..

flechazo” a la que llama “El rapto de la imagen”. En referencia a Lacan, Barthes dice de este rapto: “Puesto que es necesario para el flechazo el signo mismo de su instantaneidad, (que me vuelve irresponsable, sometido a la fatalidad, arrebatado, raptado).”²⁶

Y es aquella imagen que lo ha raptado, la que el enamorado instala en la escena interna, como un programa a desplegar en que lleva sellado su argumento. Como manifiesta Barthes, cuando el enamorado encuentra al otro, hay una afirmación inmediata, una proyección loca de un futuro pleno, “digo sí a todo (cegándome)”.²⁷

También lo del argumento sellado está en Baudrillard, cuando, a propósito de la seducción de los ojos, dice “esos ojos son accidentales, pero es como si estuviera posados desde siempre en usted.”²⁸

Pero el enamorado de Barthes se ha vuelto hacia sí mismo, hacia la escena interna, cegado. ¿No se dice muchas veces que el amor es ciego? ¿Y este dicho popular no encierra en la metáfora de la ceguera aquella caja de resonancia como lo trágico que levanta el azar-destino? ¿Y que es posible a su vez de verlo en lo paradójico del personaje Tiresias del Edipo Rey, considerada como la tragedia ejemplar?

Asimismo Barthes dice del rapto de la imagen, en referencia al azar-destino:

Cuando “reveo” la escena del rapto creo retrospectivamente un azar: esta escena tiene su magnificencia: no ceso de asombrarme de haber tenido esa oportunidad: encontrar lo que se acuerda con mi deseo; o de haber tomado ese riesgo enorme: someterme de golpe (a un golpe de dados como llegada del azar-destino)²⁹ a una imagen desconocida.³⁰

26 Roland Barthes, op.cit. pág. 209.

27 Ibídem, pág. 32.

28 Jean Baudrillard, op.cit. pág. 75.

29 Paréntesis de la autora del trabajo.

30 Roland Barthes, op.cit. pág. 211.

Pero ese golpe del azar necesita de un estado propio para ser escuchado, que Barthes denomina poéticamente como el estado crepuscular, desde donde el sujeto amoroso se vuelve a su oscuridad interna, a la ceguera del amor:

El flechazo (rapto)³¹ es una hipnosis: soy fascinado por una imagen (...) El episodio hipnótico, se dice, es precedido de un estado crepuscular: el sujeto está disponible, ofrecido sin saberlo al rapto que lo va a sorprender. (...) el señuelo es ocasional, pero la estructura es profunda (...) algo viene ajustarse exactamente a mi deseo (del que ignoro todo).³²

Y para que aquella estructura profunda del deseo se configure, es necesario que anteriormente haya habido ausencia, vacío, cero resonancia. El rapto se ajusta al propio deseo, a esa necesidad de completud: el otro me viene a completar. Pero debe producirse entonces (que no es otra cosa que ese enorme riesgo), lo que denomina Barthes, la abertura radical: “(...) tal es la herida del amor: una abertura radical (en las “raíces” del ser) que no llega a cerrarse, y por la que el sujeto fluye.”³³

Y es en la atopía, en ese no lugar de la caja de resonancia, donde se inscribe o se ancla paradójicamente el deseo en y por el otro y donde es posible la completud:

El sujeto amoroso percibe al otro como un Todo (a semejanza de un Paris otoñal), y, al mismo tiempo, ese Todo le parece aportar un remanente, (...) en ¡Adorable!. (también) quiere designar ese lugar del otro al que quiere aferrarse especialmente mi deseo, pero tal lugar no es designable, (...) no podré nunca producir más que una palabra vacía, que es como el grado cero de todos los lugares donde se forma mi deseo muy especial que yo tengo de ese otro. (y no de un otro cualquiera”).³⁴

31 Paréntesis de la autora del trabajo.

32 *Ibidem*, pág. 206-208.

33 *Ibidem*, pág. 206.

34 *Ibidem*, pág. 27.

La construcción del imaginario es así una obsesión por el otro (que hiere profundamente), es una ensoñación donde ese otro es revestido de los propios deseos; pero es una obsesión por ansia de plenitud, por encontrar aquello que nos falta o que no podemos ver en nosotros sin el concurso del otro.

En concordancia con lo anterior, para Baudrillard el trompe-l'oeil es aquel espejo ("el otro es mi espejo"), donde voy a contemplar mis propios deseos, es el encanto de la "dimensión menos" del Trompe L'Oeil. Y como en el mito de Narciso, éste apaga su sed al ser seducido por su propia imagen, al "beberse" a sí mismo:

La seducción es aquello que no tiene representación posible, porque la distancia entre lo real y su doble, la distancia entre el Mismo y el Otro está abolida. (...) La idea de que la seducción se funda en la atracción de lo mismo, en una exaltación mimética de su propia imagen, o en el espejismo ideal del parecido.³⁵

De este modo para Baudrillard la contemplación de sí mismo está fundada en la mimesis. Y la mimesis, como se verá, es el origen de la tragedia, de la creación de un imaginario, o en el caso de Baudrillard, de una ilusión: "No se trata del otro como reflejo, sino como ilusión. Seducir es morir como realidad y producirse como ilusión."³⁶

Agrega Baudrillard que esta ilusión es la estrategia de la seducción y que "es la fuerza de la mujer seductora, que se enreda en su propio deseo, y se encanta a sí misma al ser ilusión en la que los demás caerán a su vez."³⁷

De este modo, el deseo en y del otro es la necesidad de la propia complementariedad. La imagen del rapto se transforma, así, en el imaginario, en un desdoblamiento para la contemplación. Ambos conceptos, tanto el de completud y el

35 Jean Baudrillard, op.cit., pág. 67.

36 Ibídem, pág. 69.

37 Ibídem, pág. 69.

de contemplación son, a su vez, parte de la estructura de la tragedia, de acuerdo a la Poética de Aristóteles.

TRAS EL PROSCENIO

El velo, o algo que aprieta, envuelve, ciñe, una cinta, una faja, una venda, es el objeto último que encontramos en Grecia. Más allá del velo, no hay otro. El velo es lo otro. La realización de la iniciación o de las nupcias o del sacrificio exige un velo, precisamente porque está a punto de realizarse lo perfecto, que está a favor del todo, y el todo incluye el velo, ese excedente que es la fragancia de la cosa.

Roberto Calasso³⁸

Aun cuando ya se han señalado similitudes del amor en la razón, o enamoramiento, con el drama trágico, es el mismo Barthes quien lo afirma plenamente en el siguiente pasaje:

El enamoramiento es un drama, si devolvemos a esta palabra el sentido arcaico que le dio Nietzsche: “El drama antiguo tenía grandes escenas declamatorias, lo que excluía la acción (ésta se producía antes o tras la escena.” El raptó amoroso (puro momento hipnótico) se produce antes del discurso y tras el proscenio de la conciencia: el “acontecimiento” amoroso es de orden hierático: es mi pequeña historia sagrada la que yo me declamo a mí mismo, (...) es el discurso amoroso.³⁹

En este pasaje Barthes realiza un paralelo con la tragedia, a partir de la tragedia arcaica en Nietzsche. Sin embargo, en diversos pasajes y análisis de la Poética es posible asimilar aquel diálogo amor-razón, aquella pequeña historia sagrada, a la estructura trágica que concibe Aristóteles.

38 Roberto Calasso, op. cit., pág. 330.

39 Roland Barthes, op. cit., pág. 106.

Ya se ha visto que el “Rapto de la Imagen” levanta un Imaginario que se asienta en el lenguaje, en un discurso amoroso. Asimismo toda tragedia, concebida como su verdad en la palabra, suscita un imaginario y se vuelve hacia la escena interna. Y para que ello ocurra es necesario que haya reconocimiento y complementariedad, como necesidad originaria de ésta:

Parecen haber dado origen a la poética fundamentalmente dos causas, y ambas naturales. El imitar, en efecto, es conatural al hombre desde la niñez, (...) y por la imitación adquiere sus primeros conocimientos, y también el que todos disfruten con las obras de imitación.(...) Y también es causa de esto que aprender agrada muchísimo no sólo a los filósofos, sino igualmente a los demás, aunque lo comparten escasamente.⁴⁰

Aristóteles define el origen de la tragedia en la mimesis, y en conformidad con lo anterior, ésta se debería a dos causas naturales: la primera, a la necesidad de la naturaleza humana de reconocimiento. La segunda, y de modo esencial, como complemento a esta naturaleza en su valor de primitividad.

Y ello en su estatuto ontológico del conocimiento (originario), en aquellos actos precedentes (“la vida anterior”, “la historia que ya ha tenido lugar”), sólo desde donde es posible el reconocimiento. De este modo la tragedia, según Aristóteles, estaría en su origen basada en la forma de la semejanza. Ello como axioma del conocimiento.

Es la fuerza de la acción primera, como el efecto de suscitar la imaginación mediante la ficción en la tragedia, lo que despliega la escena interna: se trata “del rapto amoroso, puro momento hipnótico”, que en su capacidad de complementariedad abriría esta escena como una ortogonal al espacio-tiempo histórico, pero surgida a partir de la imbricación con la imagen primera.

40 Aristóteles, op. cit., Cap. 4, 1448b4-15.

La escena interna del Imaginario, si se asimila a la de la tragedia, es una imagen de contemplación: la tragedia opera en la medida de su orden y de su magnitud adecuada, especies de la belleza. Y la belleza es aquí un criterio objetivo: el de la aprehensión simultánea de la totalidad en una unidad, tanto en lo visible como en lo inteligible.

Pero este modo de ser presente “uno y total” corresponde a una temporalidad distinta a la temporalidad de la sucesión: se requiere de una memoria capaz de efectuar la traslación necesaria para que opere esta aprehensión simultánea. Esta memoria sería aquella que permita, en el acto mismo, desplegar la escena interna o el Imaginario.

Y de acuerdo a los Tratados de Aristóteles De Ánima y De la Memoria y el Recuerdo, se puede inferir, primero, que la imaginación es necesaria para la inteligibilidad, y que tanto la imaginación como la memoria son facultades del alma que se interrelacionan. Asimismo que la imaginación puede suscitar dos tipos de imágenes; la del recuerdo y la de la contemplación en sí.

La imagen que corresponde al recuerdo se determina por la facultad de la memoria de discriminar el tiempo: el alma misma es capaz de diferenciar el paso del tiempo, percibiéndola en semejanza ligada a otra cosa. Por lo tanto la temporalidad de la sucesión otorga a esa imagen su cualidad de recuerdo.

La imagen de la contemplación en sí, por el contrario, es una imagen autónoma, que se percibe por su régimen temporal de lo actual. Se trata entonces que la imagen necesaria para la inteligibilidad de la contemplación requiere de la memoria de la aprehensión simultánea en lo actual. Y de acuerdo con la Poética, es ésta la memoria que se requiere para el despliegue de la escena interna suscitada por la imaginación, la que permite finalmente una eventual complementariedad.

EL DESPLIEGUE DEL PROGRAMA

Estamos perdidos, en aquel nimbo de ecos,
y mientras que apareces en mí escucho
en el mismo rumor, que te alzas desde un sueño
que nos previó de lejos

Giuseppe Ungaretti⁴¹

Volviendo a Barthes, el estado de contemplación se da para él en el retorno a la “madre”, que satisface aquella necesidad de completud:

Fuera del acoplamiento, (...) hay ese otro abrazo que es un enlazamiento inmóvil: estamos encantados, hechizados: estamos en el sueño, sin dormir; estamos en la voluptuosidad infantil del adormecimiento: (...) es el retorno a la madre (...) todo está suspendido, el tiempo, la ley, la prohibición, nada se agota, nada se quiere: todos los deseos son abolidos, porque parecen definitivamente colmados.⁴²

Esta verticalidad temporal, como símil de la temporalidad del acoplamiento, es el deseo de complementariedad en el retorno al origen, a lo primigenio de la naturaleza humana, simbolizado en el retorno a la madre. De este modo lo trágico del amor, al igual que en la tragedia clásica, es la búsqueda del logos como aquella necesidad de completud, que se da en la profundidad del mito.

En la estructura de la tragedia concebida por Aristóteles, se trata de un conocimiento que, en su anhelo de complementariedad, radica en lo ya sucedido en su estatuto ontológico primario, que surge del propio azar y causalidad de la naturaleza.

Y para ello es necesario esa temporalidad del alma que en ese mismo acto despliegue aquel conocimiento (los que

41 Giuseppe Ungaretti, *El cuaderno del Viejo*, editorial Pre-Textos, Versiones de Luis Muñoz, 2000, N°8

42 Roland Barthes, op. cit., pág. 24

estarían plegados en un estado de inactualidad), actualizándose en la escena interna. Se trata de un programa donde, en la propia capacidad de diferimiento del programa, residiría aquel pasado y el hacerse diferencia en lo actual.

Lo anterior es posible de escucharlo a cabalidad en las propias palabras de Barthes, aun cuando en apariencia hubiera una contradicción que sólo es de orden semántico en la palabra “programa” (el programa también puede ser de orden dinámico y puede hacerse representación tanto en t-n, como en t+n):

(...) el amor es una historia que se cumple en el sentido sagrado: es un programa que debe ser recorrido. Para mí, por el contrario, esta historia ya ha tenido lugar; porque lo que es acontecimiento es el arrebató del que he sido objeto y del que ensayo (y yerro) el después.⁴³

El Imaginario de Barthes, al igual que la seducción de Baudrillard, a semejanza de la tragedia, sería también un programa que se desplegaría a partir de la fuerza de la escena del raptó, en la imagen de la contemplación. Este Imaginario, levantado de la necesidad de completud, sería, de este modo, el despliegue de un programa donde radicaría aquello ya sucedido, en su estatuto ontológico primario; “la vida anterior”, “la historia que ya ha tenido lugar”.

DEDOS EN LAS PALABRAS, O PALABRAS PARA LOS DEDOS

La poesía lleva al mismo punto que todas las formas del erotismo: a la indistinción, a la confusión de objetos distintos. Nos conduce hacia la eternidad, nos conduce hacia la muerte, y, por medio de la muerte, a la continuidad: la poesía es la eternidad. “Es la mar, que se fue con el sol”. Rimbaud.

Georges Bataille. ⁴⁴

⁴³ *Ibíd.*, pág.105.

⁴⁴ Georges Bataille, *El Erotismo*, Trad. A. Vicens, M. Paule Sarazin, Tusquets Editore, 2002, pág.30

Para Barthes la elección de un método “dramático”, en el sentido de colocar lo amoroso en un lenguaje primero (en este caso en un lenguaje poético, un lenguaje existencial) y no en metalenguaje, restituye “el yo y da a leer un lugar de la palabra”: se trata para él de un retrato estructural del sujeto amoroso.

Por ello, es fundamental la pregunta desde el yo que se formula respecto del amor: “¿Qué pienso del amor?”, y se responde:

(...) en resumen no pienso nada. Querría saber lo que es, pero estando dentro lo veo en existencia, no en esencia. Aquello de donde yo quiero conocer (el amor) es la materia misma que uso para hablar (el discurso amoroso).⁴⁵

Barthes enuncia desde ahí el lugar (más bien un no-lugar) de su “discurso amoroso”, que para Calasso se trataría de “una caja de resonancia entre dermis y sombras, luego “del retiro de los dioses”⁴⁶. Al interior, la unidad palabra-amor-existencia se comportaría como una “partícula” con propiedad de espín 1 o espín 2.

En el primer caso se trataría de una flecha con una sola dirección que gira como una peonza y que al cabo de un giro de 360 grados vuelve a ser la misma. En cambio, cuando es de espín 2, la flecha es doble, por lo que al cabo de los 180 grados parece ser la misma.

Baudrillard ha dicho que la seducción es el dominio del universo simbólico, por lo que es que también el dominio del universo poético, y lo poético es la seducción en la palabra. Georges Bataille, filósofo, pero también poeta, nos dice que la poesía es la indistinción, la confusión de los objetos, describiéndola en aquella frase de Rimbaud; “Es la mar, que se fue con el sol”. Y que ahí se puede ver, como en todas las formas del erotismo, lo que conduce a la eternidad.

45 Roland Barthes, op. cit., pág. 66.

46 Roberto Calasso, op. cit. pág. 302.

Pero en la búsqueda del sentido en el amor mediante la palabra, podría llegar tanto al máximo de sentido, a la continuidad de Bataille (espín 1), como al sinsentido (espín 2). Así, de un lado estaría el erotismo de la palabra poética, y del otro, su tautología, que por momentos caería en el delirio, o en la perversión. Ya sea este sinsentido en el discurso amoroso de Barthes, o en el concepto de seducción de Baudrillard.

En Barthes, la palabra alojada en la caja de resonancia podría transformarse, como él describe “en el fin del lenguaje, allí donde éste no puede sino repetir su “última palabra, a la manera de un disco rayado”⁴⁷, que sería el delirio mencionado. También dice, en cuanto a la tautología de la palabra:

De palabra en palabra, me canso de decir de otro modo lo que es propio de mi Imagen, impropriamente lo propio de mi deseo: viaje al término del cual mi última filosofía no puede sino reconocer- y la de practicar- la tautología. Es adorable lo que es adorable. O también: te adoro porque eres adorable, te amo porque te amo.⁴⁸

En otros pasajes, como aquél clasificado bajo “Somos nuestros propios demonios”, Barthes habla de la posibilidad del “mal”, que puede llegar a producir el lenguaje cuando éste se queda preso, girando y engrosando en la caja de resonancia, llegando a enajenar al sujeto amoroso:

Una fuerza precisa arrastra mi lenguaje hacia el mal que puedo hacerme a mí mismo: el régimen motor de mi discurso es el piñón libre: el lenguaje actúa como bola de nieve, sin ningún pensamiento táctico de la realidad.⁴⁹

Así el sujeto amoroso puede llegar al sinsentido en la búsqueda afanosa de sentido: la lectura de los signos hasta la fatiga, puede llevar a girar a la unidad en “piñón

47 Roland Barthes, op. cit., pág. 29.

48 *Ibidem*, op. cit., pág. 28-29.

49 *Ibidem*, op.cit., pág.90.

libre” o espín 2. Ello hará finalmente “estallar” la estructura del símbolo: se habrá llegado al máximo de búsqueda de sentido en todo su sinsentido.

En el caso del comportamiento de la unidad palabra-amor–existencia como espín 1, el lenguaje se erige como un discurso poético que puede llevar al erotismo en la palabra.

Esta ambivalencia en el comportamiento del lenguaje amoroso es manifestada por Barthes a la perfección en el siguiente párrafo:

El lenguaje es una piel: yo froto mi lenguaje contra el otro. Es como si tuviera palabras a guisa de dedos, o dedos en la punta de mis palabras. Mi lenguaje tiembla de deseo. La emoción proviene de un doble contacto: por una parte, toda actividad discursiva viene a realizar discretamente, indirectamente, un significado único, que es “yo te deseo”, y lo libera, lo alimenta, lo ramifica, lo hace estallar (el lenguaje goza tocándose a sí mismo); por otra parte, envuelvo al otro en mis palabras, lo acaricio, lo mimo, converso acerca de estos mimos, me desvivo por hacer durar el comentario al que someto la relación.⁵⁰

Para Barthes, la conversación amorosa definitivamente puede ser una forma de erótica cuando al párrafo anterior agrega: “Hablar amorosamente es desvivirse sin término, sin crisis; es practicar una relación sin orgasmo. Existe tal vez una forma literaria de este coitus reservatus: es el galanteo.”⁵¹

En Baudrillard, más que en el lenguaje, el erotismo poético, como aquel erotismo que surge de la estructura del símbolo, se cobija en el secreto:

El secreto. Cualidad seductora, iniciática, de lo que no puede ser dicho porque no tiene sentido, de lo que no es dicho y, sin embargo, circula. Sé el secreto del otro, pero

50 *Ibidem*, op.cit., pág.82.

51 *Ibidem*, op.cit., pág.82.

no lo digo y él sabe que yo lo sé, pero no corre el velo: la intensidad entre ambos no es otra cosa que ese secreto del secreto.⁵²

Si embargo, al igual que Barthes, Baudrillard sabe que el sinsentido también puede hacerse presente en la seducción, llamándolo perversión: es el temor a ser seducido, y donde el sujeto quiebra la regla fundamental de la seducción, la del secreto. Y trata de que la regla se convierta en ley, retrotrayéndose hacia el campo del sentido.

Y es en ese retrotraerse, en un comportamiento de la seducción como espín 2, donde se llega también a un sinsentido, como aquella imagen del autista, que es capaz sólo de hablar con sus propios dedos, y no que éstos, convertidos en palabras, acaricien y abracen al otro en su deseo.

LA PALABRA EXTINGUIDA

Ahogada en estertores se retira,
 torna, retorna, fuera de sí,
 y cada vez la oigo más adentro,
 hacerse cada vez más viva,
 clara, afectuosa, más amada, terrible,
 tu palabra extinguida.

Giuseppe Ungaretti.⁵³

Para Barthes, el salto fuera de la palabra, del imaginario, se da cuando se está colmado. Pero no colmado en los límites de la saciedad sino de la exactitud, de la precisión; en la música de la coincidencia.⁵⁴ En otras palabras

52 Jean Baudrillard, op.cit. pág.77.

53 Giuseppe Ungaretti, op.cit. N°26.

54 Roland Barthes, op.cit., pág. 218.

en lo poético: “Cuando estoy colmado,(...)soy transportado fuera del lenguaje”⁵⁵. De esta manera el salto fuera del imaginario es en el estado de goce; “ese estado en que “el goce rebasa las posibilidades que había vislumbrado el deseo”. “Milagro:...descubro...la Coincidencia.”⁵⁶

Similarmente, para Georges Bataille el erotismo es considerado, en alusión a Michel Leiris, como “una experiencia vinculada a la vida, como objeto de la pasión, como objeto de una contemplación poética.”⁵⁷ Esta experiencia es la inserción en el continuum, en la vida, pero “como nostalgia de la continuidad perdida”⁵⁸. (“la vida anterior”, “la historia ya vivida”)

El erotismo en Bataille, ya sea de los cuerpos, de los corazones, o de lo sagrado, es “la sustitución del aislamiento del ser- su discontinuidad- por un sentimiento de profunda continuidad”.⁵⁹ Y ese sentimiento de profunda continuidad es cuando el sentido es por donación. Es la reversión del azar que se da en la individualidad; el salto de la discontinuidad a la continuidad, mediante la transgresión.

Y ello hace que esa transgresión sea violenta, semejante a la muerte: se trata de la angustia. Para Bataille la angustia constituye, en su superación, a la humanidad. Al respecto, dice lo siguiente:

El juego de la angustia es siempre el mismo: la mayor angustia, la angustia que va hasta la muerte, es lo que los hombres desean, para hallar al final, más allá de la muerte y de la ruina, la superación de la angustia. Pero la superación de la angustia es posible con una condición: que la angustia guarde proporción con la sensibilidad que la llama.⁶⁰

55 *Ibidem*, pág.,218.

56 *Ibidem*, pág., 217.

57 Jean Baudrillard, *op.cit.*, pág. Pág.13.

58 *Ibidem*, *op.cit.*, Introducción.

59 *Ibidem*.

60 *Ibidem*, *op. cit*, pág. 92-93.

El erotismo en Bataille no es una vuelta a la naturaleza, a un estado primero de continuidad, sino la superación de la angustia ante la muerte; quizás de aquella muerte que se asoma junto al máximo de sentido, la enajenación, el acecho del sinsentido. Y Bataille lo expresa con lucidez en la siguiente frase:

La experiencia interior del erotismo requiere de quien la realiza una sensibilidad no menor a la angustia que funda lo prohibido, que al deseo que lleva a infringir la prohibición.⁶¹

El erotismo es “la aprobación de la vida hasta la muerte”.⁶² Y como es el máximo de sentido, pero inmediatamente con el acecho del sinsentido, se trata entonces que la experiencia erótica, como dice Bataille, es en la soberanía del azar: “allí donde otros ven el envilecimiento, yo veo la soberanía del azar. Del azar, cuyo juicio último jamás atenúa nada, sin el cual jamás somos soberanos”⁶³.

La experiencia erótica en la relación de pareja, puesto que es en la soberanía del azar, no es entonces una búsqueda, sino una espera: “la experiencia erótica, vinculada con lo real, es una espera de lo aleatorio: es la espera de un ser dado y de unas circunstancias favorables.»

Esto mismo lo expresa Barthes mediante el principio del taoísmo del “no querer asir”:

(...) el sujeto amoroso comprende que las dificultades vienen del querer asir, abandonando de ahora en adelante todo intento. Para que el pensamiento del no querer asir pueda romper con el sistema de lo imaginario es preciso que yo llegue a dejarme abandonado en algún sitio fuera del lenguaje, en lo inerte y en cierta manera lisa y llanamente sentarme. ¡no rogar más, bendecir! (la primavera llega sola.).⁶⁴

61 *Ibídem*, op. cit, pág. 43.

62 *Ibídem*, op. cit, pág. 15.

63 *Ibídem*, op. cit, pág. 255.

64 Roland Barthes, op. cit., pág. 203-204.

Y si en Barthes el salto fuera del imaginario, para una experiencia de continuidad de la vida, es cuando se está fuera del lenguaje, para Baudrillard ésta también se da por debajo del lenguaje, a partir de la regla fundamental de la seducción, cual es el secreto:

Y esta nada del secreto, este insignificado de la seducción corre bajo las palabras, corre bajo el sentido y más deprisa que el sentido: él es el que os alcanza primero, ante que las frases os lleguen, al tiempo que se desvanecen. Seducción subyacente al discurso, invisible, de signo en signo, circulación secreta.⁶⁵

Y cuando Baudrillard dice que la sexualidad le ha ganado la partida a la seducción, más bien dice que le ha ganado la partida al erotismo; ya no hay interdictos que saltar: ya no es posible el salto al lado del ritual y lo sagrado de la sexualidad se ha borrado cayendo en lo banal.

Asimismo para Bataille el erotismo se define por aquello que no se dice; “la experiencia erótica se sitúa fuera de la vida corriente. La experiencia erótica nos obliga al silencio”. Y citando a Jean Wahl, también coincide con Barthes cuando éste dice: “la conciencia de la continuidad ya no es continuidad, mas entonces ya no se puede hablar.”⁶⁶

El término de las palabras es de esta manera el fin del yo; es la entrada en la continuidad de la vida, donde ya no hay un yo. Y agrega Bataille: “en efecto, el momento supremo se da en el silencio y, en el silencio, la conciencia se oculta.”⁶⁷

Y si Barthes asienta el amor en el imaginario, en el lenguaje, diciendo que las palabras son a modo de dedos, entonces al otro lado, en la vida, habiendo saltado la an-

65 Jean Baudrillard, op.cit., pág. 78.

66 Georges Bataille, op.cit., pág. 280.

67 *Ibidem*.

gustia, habiendo dejado que el azar se exprese como tal y no se encierre en una caja de resonancia, las palabras y frases se extinguirán convirtiéndose en dedos y manos de un cuerpo encendido.

Y estaremos entonces ante un “admirable acto metafísico”, en un retorno a la otra historia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aristóteles, *La Poética*, Edición trilingüe por Valentín García Yebra, 1974, Editorial Gredos, Madrid.
- Aristóteles, *De Anima*, Libro Tercero, capítulo Tercero.
- Aristóteles, *De la Memoria y el Recuerdo*, Capítulo Primero.
- Barthes Roland, *Fragmentos de un Discurso Amoroso*, Trad. E. Molina, Siglo Veintiuno, 1999.
- Bataille Georges, *El Erotismo* Trad. Antoni Vicens, Marie Paule Sarazin, Tusquets Editores, 2002.
- Baudrillard Jean, *De la Seducción*, Traducción Elena Benarroch, Ediciones Cátedra, Madrid, 2000.
- Calasso Roberto, *La Bodas de Cadmo y Harmonía*, Traducción, Joaquín Jordá, Editorial Anagrama, Barcelona, 1994.
- Holzapfel Cristóbal, *Lecturas del amor*, Editorial Universitaria, Santiago, 1999.
- Holzapfel Cristóbal, *Explorando la pregunta por el sentido*, conferencia dictada en la Universidad de Concepción, septiembre del 2004.
- Holzapfel Cristóbal, *La teoría del sentido de Wilhelm Weischedel*, sitio web //psicochile.cl, 2004.
- M.Tías, *Nosotros*, Versión Poética y prólogo de Raúl Zurita, Pehuén Editores, 1991.

Nietzsche Friedrich, *El Origen de la Tragedia*, Ediciones Siglo Veinte, Buenos Aires, 1992.

Ungaretti Giuseppe, *El cuaderno del viejo*, Introducción y versiones de Luis Muñoz, Colección Cruz del Sur, Editorial Pre-Textos, Madrid, 2000.