

de ce cours verbal la mort en tant que sujet. Par contre, sur la base des documents poétiques et des images d'alchimie du type de la psychologie, on propose, toujours dans un sens provisoire, le résultat conceptuel ci-contre : la vie heuristique implique une série de morts symboliques faisant partie d'un processus de dépuración de ce qui est accessoire. Dans cet ordre d'idées, notre idée a tendance à la nature poétique étant donné qu'elle offre des facteurs qui devraient être pris en compte par l'artiste lors de sa corvée. On assume que le labeur tanatique sur soi-même et sur les autres transforme la matière première en un croquis ou schéma heuristique impliquant que ce qui est conjoncturel et accidentel se transmue en essence ; ce qui est sentimental en mémoire et ce qui est révoltant en unité. Cela repose sur l'idée préconisant que l'art n'est pas la traduction de la vie mais sa mort et sa revendication. Pour fermer le champ d'action de notre exposé, on a décidé de nous concentrer sur les topiques du désir et de l'amour en tant que matières premières pour le travail créatif.

**Mot clés:** études symboliques, mort, art, amour, désir.

## I FINI, LA MORTE E L'AMORE NEL PENSIERO ARTISTICO

### Riassunto

L'esperienza della morte simbolica di sè stessi, come l'immagine degli altri e di tutto quanto quello che ci coinvolge è uno di quei meccanismi con maggiore esito nei processi euristici in generale. Questo testo ha voluto identificare e spiegare i fattori concomitanti della morte già citata. Allo stesso modo, riflettere sulle proprie risorse, procedure e implicazioni nei processi verbali tanto letterari quanto plastici. Si è escluso questo discorso, la morte come argomento. Invece, tenendo conto dei documenti poetici e delle immagini alchimistiche con aspetto psicologico, abbiamo proposto, provvisoriamente, il contenuto concettuale seguente: la vita euristica travolge una sequela di morti simboliche che sono parte di un processo di depurazione di ciò che è accessorio. In quest'ordine, la nostra impostazione tende alla poetica perché questa offre prescrizioni flessibili e simboliche, metaforiche o ironiche sui fattori possibili che dovrebbero essere studiati dall'artista. Assumiamo che la attività tanatica su se stessi e sugli altri commuta la materia prima e produce uno schema euristico che trasforma quello congiunturale in essenziale, quello sentimentale in razio-

nale e quello diverso in unico. Pensiamo che l'arte non sia la traduzione della vita, ma la morte e la reinvenzione della vita stessa. Alla fine, per far conoscere la nostra impostazione sull'argomento ci siamo concentrati sui temi del desiderio e dell'amore come la materia prima dalla creazione estetica.

**Parole chiavi:** studi simbolici, morte, arte, amore, desiderio

## FINAIS. MORTE E AMOR NO PENSAMENTO ARTÍSTICO

### Resumo

A vivência da morte simbólica de si mesmo, bem como a imagem dos outros e das coisas que estão em nosso entorno é um dos mecanismos de maior alcance nos processos heurísticos em geral. Este texto visa não somente identificar e explicar os fatores concomitantes dessa morte, mas também refletir sobre seus recursos, procedimentos e implicações nos processos criadores literários e plásticos. Foi excluída deste decurso verbal a morte como tema. Não obstante, utilizando documentos poéticos e imagens alquímicas de tipo psicológico, propusemos, sempre num sentido provisório, o seguinte resultado conceptual: a vida heurística implica uma série de mortes simbólicas como parte de um processo de depuração do que não é fundamental. Nesse sentido, temos tendência à poética, porque oferece prescrições flexíveis e simbólicas, metafóricas ou irônicas sobre os possíveis fatores que deveriam ser levados em conta pelo artista em seu desempenho. Consideramos que a pulsão tanática sobre si mesmo e os outros transforma a matéria-prima num *croqui* ou *esquema heurístico* que implica que o acidental se torne essência; o sentimental, em memória, e o diverso, em unidade. Esta ideia está fundamentada em que a arte não é tradução da vida, mas sim da morte e uma reinvenção dela. Para concluir nosso estudo, propusemos nos concentrar nos temas do desejo e do amor como matérias-primas para o trabalho criativo.

**Palavras chave:** estudos simbólicos, morte, arte, amor, desejo.

I. Esto pretende ser un inicio, pero es, en realidad, un final y, por consiguiente, no puedo más que celebrarlo. Todo final es hermoso. En el inicio uno es completamente ignorante, carente de un centro. Sin consistencia, se está lleno de fantasías, excedentes, ripios, ilusiones sin cuerpo y elucubraciones audaces sobre las cosas. En cambio, el final corroe la ilusión y la estupidez, es decir, el «yo», la fantasía superficial y el conocimiento como un fin en sí mismo. En su lugar, se instauro un orden sin argumento en el que no existe el temor porque todo ya ha muerto, porque se trata, precisamente, del fin.

La muerte es hermosa porque es indiferente. Una vez muerta, la persona ya no ordena o busca reino alguno. En la muerte no importan los gustos, las preferencias materiales o intelectuales. Tampoco son relevantes las ofensas o los halagos, ni se diga de las expectativas. Las peripecias del destino ya no ejercen presión. No existe la culpa. Incluso, el recuerdo gana ligereza y se convierte en un relato valioso gracias a sus cualidades visuales y literarias. Valga señalar que no me refiero a una muerte física, la cual, en estos momentos, me interesa menos.

Los finales no son cuando alguien dice que algo se acabó, ni siquiera cuando uno mismo lo decreta. No, el final no es un acto de la Metafísica de Conny Méndez. El final es tal sólo en la medida en que se siente que verdaderamente se ha muerto. Para ello, importa poco si otros se han dado cuenta. Inclusive, es recomendable que, al principio, uno mismo no lo sepa. De esta manera, es posible vivir la agradable sorpresa de descubrirse muerto un día cualquiera, caminando, ante el espejo o haciendo el amor. Al principio, la sensación es parecida al pánico porque se hunde la boca del estómago y crees que algo te pasará o que estás por vaticinar un suceso terrible. En realidad, la muerte no es tan mágica. Lo que sí es cierto es que después de esa punzada, queda el gusto por todo lo que ya no es.

Los finales más soberbios son los amorosos. Sería una lástima no vivir siquiera alguno, no sólo por la manera en que una experiencia como ésa enriquece tus conversaciones, sino porque el final del amor es un placer de la vida, la verdadera media naranja de uno mismo. ¡Qué jugosa la muerte cuando son dos! Con cada giro de tuerca, el ser se aviva y expande. Sin duda, hay que hacer la prueba como un requisito *sine qua non*

del currículo espiritual. Después del fin del amor, tus gestos faciales son más expresivos, el cuerpo se hace más elástico y humilde, las palabras se vuelven ágiles y equívocas. Hasta el silencio adquiere una dignidad inconfundible.

Por esta razón, cuando se han acumulado varios finales amorosos, la dicha es plena. Como muñecas rusas, mueren las bocas dentro de las bocas, los ojos dentro de los ojos y los muslos dentro de los muslos en un juego de positivos y negativos en repetición indefinida. Mano dentro de mano, la muerte del amor es una reverberación de todo lo que ha sido. Todo se multiplica y vibra cuando deja de existir. No se necesita una iglesia, un libro sagrado, una misa, un canto de alabanza, un altar o un fetiche para sentir una experiencia trascendente y poderosa. Las múltiples muertes que se suceden en vida revelan un orden superior hermoso. Las efigies de mis amores muertos son suficiente altar y mi propio cuerpo es misa y canto. Mis palabras son fetiches de vida y, por suerte, de muerte.

Los inicios son excitantes pero insustanciales. El desarrollo de las cosas es la vida misma, el despliegue de las materias, las peripecias, la diversión, la ejercitación, el afinamiento a veces aburrido, a veces agitado. Es la puesta en práctica de las fantasías pueriles del inicio que le precede. Los inicios despiertan las emociones y exacerban falsas expectativas. Lo que sigue es la variación y mantenimiento de las cosas. En el inicio, la imaginación es ingenua, meliflua y llena de impurezas. Sin embargo, la imaginación deja de ser superficial y vana cuando las cosas están muertas. Cuando están vivas, la imaginación recrea sus apariencias y su vida externa. Juega con sus formas. Se complace en el espectáculo del mundo. En cambio, cuando las cosas mueren, la imaginación no puede apoyarse en la expresión exterior de las cosas. Se ve obligada a trabajar en función de sus huellas, marcas, huesos, esto es, de su memoria, ya sintetizada y seca bajo el sol. Entonces, se baja muy profundo, se descende de la piel de la cosa hasta su capa más oscura y misteriosa. O mejor, hasta su nada. En ese punto no es importante pensar en términos de géneros, modalidades, bidimensionalidades, tridimensionalidades, recursos retóricos o estrategias del discurso. Si es uno el que está muerto, la imaginación es completamente libre y, por ende, está en aprietos... afortunadamente. El vacío que crea la muerte propia es un remolino de agua que atrae todas las constelaciones de imágenes posibles que reclaman su poder sobre nuestra psique.

Esas imágenes, esa poesía, son la fundamentación del futuro cuadro, del poema aún no nacido.

Cuando las cosas se están viviendo, la mente es perezosa y se emociona con lo literal. Todo le resulta importante. Hasta las personas se convierten en presencias valiosas, como si el arte fuese la traducción o recreación de sus acciones, menudencias y particularidades. *Pero la obra de arte no es ecológica.* Basta que llegue el final para comprender que los relatos de la vida cuentan artísticamente en la medida en que los sucesos y personajes hayan fallecido, en que se ingrese en la nada de los finales. Sólo en ella se entiende cabalmente que el amado fue tal por haber muerto de alguna manera. Con cada muerte suya, ha quedado una huella, una estructura, un esqueleto. Allí descansa su belleza. El amado es tal en la medida en que sus esquemas cromáticos, sus formas más o menos proporcionadas, sus calidades, texturas, geometría subyacente, esquemas de valores, estructuras compositivas y rasgos suprasedgmentales viven en la huella. Su alma es más comprensible si ya está muerto, si su vida ha sido transmutada en *valores eternos*. Su profundidad es extrema cuando sus muertes se amontonan. *El amado es una categoría poética que desdeña la anécdota y los detalles exteriores.* Para llegar allí, a *la visión plástica o poética del amor*, éste debe perecer y no me refiero a la acción de terminar una relación cualquiera, lo cual es absolutamente irrelevante.

El amado está en la obra ya reducido a su “esencia”, despojado de toda banalidad. Incluso, es irreconocible en la expresión definitiva del objeto heurístico. En cambio, el amado, en cuanto huella o fósil, es una realidad extra-artística. Esto es, *primero se logra el índex, la huella, luego, a partir de allí, se elabora la obra.* En este sentido, del amado sólo queda la experiencia poética. Y, por supuesto, las narraciones conmovedoras del recuerdo, las cuales nos pueden hacer dormir plácidamente si las grabamos en el mejor estilo del método de aprendizaje rápido israelí. Y es que con el amor se aprende. Se valora la fraseología, la anatomía humana y la relación entre el cuerpo y la ropa como ocultamiento y como revelación de lo apetecible. Se ama más en cuanto más se aprecia la cadencia del amado cuando baila, la luminosidad de sus ojos cuando canta, desea o llora, la coloración de su piel cuando se baña o los intervalos que su gesticulación crea. Pero, por sobre todas las cosas, se comprende la fascinación por la ambigüedad, atributo esencial para la creación poética. Cuando el amor

es verdaderamente ambiguo, su muerte es una bendición, una celebración porque su final es el material que se trabajará arduamente para convertirlo en obra. En el mejor de los casos, estos finales se confunden con re-inicios y entonces nada es seguro. Los amantes se van y regresan. Como lo diría Julio Miranda, vuelven para decir que no volverán más. Es mejor cuando los amantes aún se aman y el final es necesario para que el amor sirva para algo. También destaca el caso del amor y el odio abrazados en un beso doliente y digno de envidia. Pero, quizá el corolario sea cuando la pasión ya es pasión espiritual, sin-cuerpo corporeizado, sexo sin genital, caricia poética perfecta. Este grado de ambigüedad es el que produce los finales más hermosos.

Si un final es pobre, más pobre aún ha sido la vida que lo antecedió. Como lo dijo Karl Kerényi: “de la vida característica forma también parte una muerte característica”. Los finales paupérrimos, sin embargo, no son totalmente desdeñables. Lo que les faltó fue imaginación. Por lo tanto, esos episodios son materiales muy propicios para iniciar cualquier proceso creativo. El artista, furioso e indignado por la mediocridad de esos finales, se vuelca hacia ellos como un perro rabioso y los redimensiona. *El arte, por consiguiente, también consiste en hacer de lo insignificante algo feraz.* No me interesa la presencia fáctica ni la acción de las cosas. Menos aún el amado. Prefiero su fósil, como la idea de Rupert Sheldrake de los campos mórficos. Todo lo que ha vivido conserva una energía, una memoria, después de haber desaparecido. Sin duda, esa energía es milagrosa, sagrada, el verdadero alimento de todo progreso interior y una fuente artística valiosísima. Ahora bien, si la cosa no se ha fosilizado aún y ha quedado lacerada, abierta, troceada o deshilachada, también se tiene un material de primera calidad, sólo superada por la cosa podrida. La pudrición es el *summum* y sospecho que su campo poético es de los más ricos. La descomposición del amor da pie a un sinfín de microorganismos, de vida dinámica, de donde emerge todo lo necesario. El amor podrido no es el amor grotesco ni violento, es la muerte del amor bullendo: quizá el final más deseado.

Cuando se trata de un fósil, no hay que ver un esqueleto tridimensional, sino un *croquis*, un esquema. Los croquis tienen una vida funcional que no interesa sino momentáneamente, como sucede cuando alguien nos traza en un papel un conjunto de líneas para que llegemos más fá-

cilmente a un lugar. Sin embargo, la parte de estos objetos que no se usa o aprovecha es la mejor: su esquema plástico. Lo hermoso del croquis es que sintetiza la cosa en lo más esencial, matando los excedentes. Es marca o estela de algo. Un conjunto de indicaciones y recorridos. Así, el *croquis del amor* y el *croquis del deseo* ofrecen tesoros al artista. Estos esquemas se parecen a las cartas astrales, las cuales son una suerte de diagramas en las que, mediante un gran círculo, signos planetarios, signos zodiacales y aspectos en forma de líneas en ángulos diversos que se cruzan y entretrejen, se logra ofrecer un mapa sintético del individuo. En el tema natal sobran las anécdotas, los detalles y los pequeños dramas cotidianos. Contrariamente, se ofrecen las estructuras psicofísica y simbólica de la persona. Pero, sobre todo, el mapa natal es, para la vista, un juego de puntos y contrapuntos, un recorrido poético autosuficiente. Ninguna carta se repite, como sucede con un buen poema o cuadro.

De un amor muerto, todo puede decirse precisamente porque está muerto. En vida, las opiniones levantarían polvo y propiciarían una diatriba. Todo lo muerto es permisivo y complaciente. Es como una buena madre. Es un verdadero alimento. Esta libertad posee un efecto tonificante en el poeta, quien, una vez muerto, ríe y llora a su antojo sin escrúpulo alguno. *La muerte transforma la coyuntura en historia, el accidente en croquis, el sentimiento en energía y memoria, la vida en campo poético, el deseo en un diagrama purificado y lo múltiple en un objeto artístico cohesionado.* Por eso, la muerte está llena de sorpresas y de tesoros, es una verdadera *portentología*.

A pesar de que la muerte de uno mismo consigue su mejor efecto cuando es espontánea, en ocasiones se hace necesario un buen *hare-kiri*, aunque no tanto por el valor y la dignidad que tal actividad posee. Más bien, su necesidad se deriva de las formidables consecuencias de acumular más muertes. Además, la emoción de la propia mano no tiene par. Es un verdadero acto autoerótico en el que con la sangre derramada tienes tu propio lago como Narciso. He comprobado que en las orillas del mismo sí nace una flor *narcotizante* que, como lo dijera William Blake, abre las puertas de la percepción. Ahora bien, esto es así no porque haya un necesario desarreglo de los sentidos para crear un arte superior (¡vaya el sufrimiento de Arthur Rimbaud!), ni un arreglo de los contrasentidos (¡vaya la aspiración de Mario Abreu!), sino porque ya no hay sentidos. Las puertas

de la percepción se abren no para experimentar un redoble distorsionado de los sentidos, ni un estado alterado de conciencia, tampoco para empalmar las paradojas, sino para traspasar sus hojas y deleitarse en la nada. Por supuesto, la nada no es ningún vacío. Eso se lo dejo al Nirvana y a las peripecias del Samsara. Más bien, ese vacío de la flor del narciso es la huella de lo que una vez estuvo vivo, es el croquis, el esquema, el campo mórfico o poético, la energía que se logra cuando las cosas mueren o se matan. Nada de esto puede darlo los inicios. Menos aún la vida. Sólo el final es el grito de la mariposa, como lo diría Jim Morrison. Él decía que quería oírlo antes de morir. Quizá no comprendió que había que morir para oírlo.

II. Tal vez una de las muertes más extrañas sea la del amor alucinatorio, tal como lo proponía Gracilaso de la Vega, quien cortaba a la amada a la medida de su alma. Así, el amado es un cartón que uno puntea y recorta. A veces, lo rasga por parecerle muy aburrida o rígida la tijera. La figura rasgada es más expresiva y se parece al grito o al buen sexo. Sucede una muerte doble. El amado muere al ser desgarrado, dado que uno cree que el punteado coincide con los contornos reales de la persona, cuando en realidad es una ilusión. Por otra parte, el amado ha sido reducido a una silueta, a una simple silueta, lo cual implica la muerte de toda la intrasfigura.

Con todos los fragmentos rasgados o cortados puede hacerse un colage. O también cada uno de ellos posee el esquema o los elementos necesarios para hacer una serie de composiciones o un poema. En este orden de ideas, podría aseverarse que *la composición es la huella de la muerte*. Mátate y tendrás composiciones a granel. La sintaxis profunda la brinda la energía de los finales. Sin embargo, es preciso tener los ojos bien abiertos y verse morir para poder captar la esencia del esquema. Si no es así, se habrá perdido el tiempo, se habrá dilapidado todo esfuerzo. Y es que precisamente, no hay que perder de vista que el tiempo es corto y que no se pueden desperdiciar las oportunidades para morir y matar. Después, uno se duerme en los laureles y queda demasiado vivo. Pero a diferencia de Gracilaso de la Vega, no muero por el amado sino por mí mismo. A veces, de mí mismo. Esto no niega la importancia del amado.



Sin él, nos perderíamos de muchas muertes. Empero, hay que tener claro que cuando se mata al amado dentro de sí, es uno quien realmente muere. El amado nos facilita las cosas. Y entonces, todo se vuelve mustio con dedicación, delicadeza y entrega. Ya Charles Baudelaire decía: «El amante inclinado sobre su bella amada / parece estar cavando su fosa para luego».

El amor alucinatorio es el más mortífero y, por lo tanto, el más interesante de todos. Se convierte en una fuente permanente de inspiración y trabajo. *Ver lo que no es mata la cosa para convertirla en una huella imaginada que es artísticamente invaluable.* La cosa o el amado quedan inservibles. Pero la huella, aunque no corresponde a ninguno de los dos, es magnífica. Matamos al otro forzándolo en una huella que no le corresponde, pero la huella en sí misma es material concentrado para la faena creativa. A veces el amado no ha quedado bien muerto y reaparece y se abre camino en la huella, como si se tratara de un intruso o de un obstinado. Si se lo mata sobre la huella, se ha logrado una tesitura poética considerable. Si se lo saca y se le mata aparte, se ha cometido un error porque lo mejor es acumular huellas sobre huellas y no separadamente. Esto es análogo a la experiencia común de acumular muertes amorosas que se superponen a otros finales previos del mismo tipo. Sin embargo, tal como sucede con los finales pobres, esas cosas matadas en las periferias de la huella o totalmente fuera de ellas son tan lastimeras que con suficiente rencor por el producto obtenido, puede lograrse algo de interés. El óbito de la persona amada siempre posee una motilidad creativa poderosa.

Paul Verlaine tenía razón cuando explicaba que los espíritus saturninos tenían una imaginación inquieta y débil que anulaba la razón. Saturno, como planeta de los límites, rige la estructura de la vida (hueso / fósil / huella) y sus finales. Es la muerte y, por lo tanto, el Maestro que enseña las restricciones, la conciencia y la fugacidad de las cosas y de uno mismo. Es el desierto, lo yermo, lo frío, lo solo, la vejez. Cuando se nace con espíritu saturnino, se mata lo que se toca. Surge allí, la verdadera imaginación, pálida como un espectro, pero poderosa y profunda. El puñal saturnino no apuñala. Es un bisturí. No por intelectual, sino por sabio. Las muertes lentas, saturninas, constituyen la esperanza por la cual uno se levanta todas las mañanas. Una muerte rápida es buena como experimentación. Después, uno puede contárselo a las amistades. Pero las muertes lentas son como disfrutar catatónicamente del amante. Es como la cámara

lenta de algunas películas pornográficas malas. Es alquimia inventada y heterodoxa para transmutar. En el transcurso de esa muerte, se toman notas, se hacen bocetos y se subrayan libros.

En muchas oportunidades, las muertes deben ser dolorosas, dramáticas. Aquí es importante no descuidar la prosodia del dolor. Si la muerte no ha sido escenificada, es sonsa e insípida. El final debe ser grávido, munificente y tonante. ¡Valga, entonces, la exclamación, el movimiento preciso, la luz cenital, el desgarrar efectivo, la pausa necesaria, la buena dicción, la proyección de la voz, la parihuela mortuoria y nunca dar la espalda a tu público! No obstante, el dramatismo no debe conducir a la sobreactuación, al engolamiento de la voz ni a excesos innecesarios. La interpretación debe tener fuerza, garra, y debe iluminar las partes más interesantes. Que no siempre son las más obvias. *En todo caso, la muerte es expresión porque el ser se exprime por completo hasta quedar como una fruta seca.* Lo expresado y lo exprimido, como lo sabe la etimología, están vinculados. La fruta seca es el cadáver escénico. La velocidad de enunciación, el ritmo, la cadencia, las pausas, todo debe vigilarse, sin embargo, con la mayor espontaneidad. La mejor actuación es aquella que nunca fue tal. Esto me recuerda a Rafaela Baroni, cuyas mejores presentaciones eran las que se desarrollaban fuera del escenario.

Ahora bien, las normas de la prosodia y la teatralización deben ser absorbidas y asimiladas a tal punto que luego la muerte acontezca sin provocarla. *Morir es capturar el esquema de la vida para celebrarlo con el espectáculo, con el arte.* Muerte y teatro son equivalentes. La muerte es un gesto. La cara del muerto vale no por la identidad de quien ha muerto, sino por su expresión y plasticidad. De igual modo, el trazo del muerto es más libre y no requiere ningún ejercicio de ablandamiento de la mano. La mano del muerto es lo más flexible que hay, simbólicamente hablando.

Todo lo dicho hasta ahora nos lleva a pensar que todo final, toda muerte verdadera, es tolerante y comprensiva. Debiera, en consecuencia, erigirse el *derecho a la muerte* como uno de los más importantes. El individuo debe ser libre de morir cuantas veces lo crea necesario, así como de matar toda forma viviente en pro de una imaginación más viva y auténtica que no se contente con las apariencias. La jurisprudencia con respecto a este derecho ha sido lamentable, una vergüenza para el colectivo. En todo

caso, no se abandona la esperanza de optimizar los sistemas de vida desde una muerte digna. Esto debe incluir, por supuesto, el derecho a la autofosilización, autopudrición, autocalcinación, autoahogamiento y autocongelamiento, entre muchas otras estrategias de la imaginación renovada.

La gente muerta habla mejor entre sí porque sus egos ya no están obstaculizando el intercambio verbal o corporal. La gente muerta no hace arte propio, porque nada es suyo. El poeta muerto canta sin voz. El pintor muerto colorea sin color.

III. Una vida plena en muertes es indicio de que se goza de buena salud. ¡Qué errados están aquellos que desprecian la muerte, denostándola e insultándola. Ya José Cadalso decía: “¡Oh muerte!, ¿por qué dejas que te llamen daño, el mayor de ellos, el último de todos? ¡Tú, daño! Quién así lo diga no ha pasado lo que yo”. Y es que se recomienda no ejecutar muertes demasiado parciales. Las muertes muy superficiales son heridas que pronto se curan y que no permiten una verdadera renovación del espíritu y de la imaginación. En muchos casos, son fingimientos de muertes, como un niño que exagera el dolor para ser atendido. Podría ser un material decente para crédulos. Sin embargo, carece del rigor y la seriedad de una muerte auténtica.

En este orden de ideas, la alquimia era muy perspicaz cuando advertía que durante el proceso de calcinación en la que los lobos y leones se achicharraban, aullaban y rugían dolorosamente dentro del alambique, no se debía romper el sello. Las bestias debían quedar allí, atrapadas, para quemarse cabalmente. De este modo, si los animales corren despavoridos, ligeramente ahumados con sus pelajes chamuscados, podrán dar lástima, pero no tendrán nada real que decir. Al terminar su historia, todos quedarán dormidos. En cambio, el cuerpo seco, quemado y reducido a escombros es una ruina que, como hacían los pintores y poetas románticos, se convierte en símbolo de lo infinito. La bestia viva ya está *completa*. Por el contrario, sus restos difuntos están *inacabados* y requieren el trabajo del alma. Lo incompleto es participativo. La pasión calcinada da paso a la pasión esquematizada, a una energética de la libido purificada, no en sentido puritano, sino en su acepción esencialista y sintetizadora. Por estas razones, *la ceniza es el abono de la imaginación*. Si matas lo más querido,

cercano o lejano, la mente creadora forjará algo mejor. La creación es un incendio, no rauda, sino lento, que consume lo accesorio de la vida. La mente creadora no sustituye, sino que eufemiza y reorganiza todo el material moribundo.

Con la imagen de la *disolución*, la alquimia nos ofrece otra estrategia admirable. Una de las muertes fundamentales es la del ahogamiento. Nada puede comparársele al cuerpo flotante del amado. Su palidez connota pureza interior. Su amor es ligero como una boya en el mar. Al fin, a la deriva, todo en él es cadencia, danza y exploración. Pero siempre la muerte propia es la más importante. Diluirse en las aguas es expandir los límites a lo impensable. ¡Qué inflexiones se logran!, ¡cuánta porosidad y homogeneidad! No hay diferencia entre las aguas y uno mismo. Eres el Todo. Entonces, provoca lanzarse al agua con la boca bien abierta para descansar a pulmón lleno. Todo lo externo se ha disuelto con gracia, sin violencia, como azúcar en el líquido vital. Todo es todo. Y, por ende, nada. Si los restos logran pudrirse, se obtiene un agua dañada que es el paraíso del poeta y del pintor. Para ello, se recomiendan los lagos y las aguas sin movimiento. El hastío catatónico que se ejercita cuando se descansa sobre la cama mirando el techo es una ocasión privilegiada, dado que la cama es la piedra del sacrificio en el que uno se inmola a sí mismo. *Pero también es inmólación auténtica el deseo sexual retenido voluntariamente y cualquier tipo de silencio o elipsis.* El silencio es agua descompuesta donde se agita la vida futura. Otro caso de singular importancia es el momento posterior al coito. Si no hay una retirada prematura y se acomoda el individuo en la cama en calidad de tumba, en la próxima embestida, descubrirá que el lecho se trocó en cuna. O al verse al espejo se verá como un adolescente, con la suficiente fuerza para una sesión inolvidable, para calcinarse en la fricción o para evaporarse en los humores calientes de los cuerpos. Como el adolescente es el más animal de los animales, como lo sugiere Germán Rosas, el individuo posee la suficiente rebeldía para volverse a matar. Como se podrá imaginar, es todo un festín.

La evaporación es un final espléndido para los espíritus de temperamento más sosegado. Si el cuerpo amoroso es 80 % agua, entonces se cuenta con un ámbito vital propicio para el despojamiento de la carne, de los accesorios, de los hiperrealismos compulsivos, de la biografía disfrazada, de los falsos abstraccionismos y de todos los sentimientos confitados.

El vapor puede parecer sutil, pero es una forma cruel de muerte. Los cuerpos hierven vivos para ofrecer el delicado producto aéreo. De este modo, *la imaginación es el desprendimiento de la materia en ebullición*. El descubrimiento de esta estrategia del alma no debe llevar al artista a ser presa del apetito inmediato y a tomarse el caldo del muerto, como si fuese una sopa mortuoria yanomami. Por el contrario, debe seguir la ruta del vapor, siempre vaga e imprecisa, la cual es una gran ventaja en comparación con la delimitación burda del mundo cotidiano. Sin embargo, si la gula del poeta lo ha conducido a consumir el caldo, las cosas no son tan graves. Si el preparado era del cuerpo amado, entonces, la digestión separará lo poético de lo no poético. Este procedimiento analítico puede ser muy útil cuando el creador no consigue inspiración y su fuerza se ha vuelto holgazana. Se recomienda que el resultado de este filtro heurístico, se someta a posteriores estados anímicos alterados o a vivencias verdaderas y espontáneas para revitalizar el material desgranado. Sin embargo, para efectos mejores, se recomienda que el propio artista se hierva vivo: las imágenes que surgen del proceso de cocción son dignas de interés, especialmente aquellas que acontecen en el límite entre la vida y la muerte. Las imágenes liminales de este tipo poseen un alto grado de ambigüedad poética.

Pero también el dibujo o el poema tienen su final. Cuando se terminan, son cadáveres. Si se guardan con cautela y sin mayores previsiones, la pudrición de la obra marcará el punto donde debe ser retomada. En todo caso, la concreción del poema es una muerte de todas las posibilidades que no fueron ejecutadas. Para realizar un cuadro o una canción, hay que darle vida a una opción y matar el resto. *Los espectros del arte son sus realizaciones inacabadas, sus futuribles, sus abortos, todas las imágenes asesinadas. Son ellas las que dinamizan la imaginación*. Si pudiéramos concretar todo lo imaginado, la imaginación se volvería flácida. Los muertos vivientes del cuadro o de las palabras te persiguen, cuelgan sobre tus párpados dormidos, vigilan tu desayuno y copulan con el amado en un trío extraordinario.

Hacer el amor es copular con todos los muertos a cuestas. En este sentido, es capital haber acumulado la mayor cantidad posible de muertes antes del acto amoroso. Con ello, se garantiza el mayor grado de romanticismo y la trascendencia de la comunión. Cuando se hace el amor, no sólo

se copula con el amante, sino con sus fantasmas, y él con los nuestros. El verdadero amor muere con gusto a cada rato porque sabe que *la muerte es sabrosa*. Y no me refiero a la *petit morte* con toda razón alabada por tantos autores y en la cual no ahondaremos. La muerte del amor tiene que ver con un procedimiento vanguardista de *reducción* de todas las formas vivientes que habitan al individuo y al amante o amado. Sin embargo, esta reducción no se logra imponiendo a la vida abocetamiento, geometrización y sustracción de los elementos participantes, sino que requiere la trituración, maceración, calcinación, disolución, evaporación, corte, congelamiento, descomposición, horadación, contorsión múltiple, fractura y electrocución del ser y de todas sus capas, por sólo citar procedimientos comunes. Amor y muerte, como lo sabían los poetas antiguos, van juntos. ¿Es capaz de amar un amor que no ha muerto siquiera una sola vez? Tal vez logre el *enamoramiento*, como lo sugería Francesco Alberoni, pero no el amor.

Los finales abundan. Pero hay que aprender a verlos o sentirlos. Si se está dormido, el final pasa desapercibido. Despierta o el tren de la muerte no te llevará. Si el artista se mantiene despierto, descubre todos los finales, sobre todo los propios. Una vez que comienza a detectarlos, espera el próximo como quien espera el siguiente capítulo de su serie televisiva favorita o el regreso de una persona querida. Y es que al principio fue la Muerte. Luego vino el hombre y llenó todo de demasiada vida. Esta verdad cosmogónica se olvida fácilmente. Cuando en la vida cotidiana se descubre un despeñadero, hay que rodearlo de flores, como una corona que celebra su abertura. Por supuesto, la mejor parte es cuando uno se lanza, agradeciendo siempre la oportunidad de poder matarse un poco más. Pero no sólo la tierra posee heridas. Nuestro cuerpo y nuestra alma también las tienen. Ya Jorge Manrique decía «¿Piensas tú que no soy muerto / por no ser de todas de muerte / mis heridas?». La intuición del poeta era cierta. La llaga es la marca que una muerte ha asestado. La muerte también es un atesoramiento de heridas.

Por otra parte, es muy importante comprender que la oscuridad es una muerte que no debe ser iluminada. La luz impide ver la oscuridad, como lo sugiere Raimón Panikkar. Lo oscuro se ve con lo oscuro. En ese momento, se inicia el camino hacia lo completo. Al artista visual podría dificultársele esto por estar habituado, a veces, a una idea convencional

de visión y de forma. No obstante, el poeta suele estar más consciente del papel del silencio en su producción. En todo caso, en la oscuridad no hay olfato, vista, propiocepción, audición, gusto ni tacto porque es una oscuridad del espíritu. En la negrura se ve con claridad lo subyacente.

En la muerte vives plenamente la experiencia simbólica, porque ya nada es tuyo y el sentido de todas las cosas y de ti mismo se libera para ser múltiple, ambiguo, cambiante, inconstante, exploratorio, polidentitario y expansivo. Para simbolizar sin obstáculos, mátate completo y serás inefable, impronunciable, no figurable, lo cual es suficiente acicate para crear. Dicho de otro modo: la muerte es una de las experiencias simbólicas que le devuelve la pluridimensionalidad al ser humano, requisito para ser un individuo creativo. Una metodología para el estudio de los fenómenos artísticos que no incorpore una seria reflexión sobre la muerte, ya no como tema, sino como procedimiento creativo, es incapaz de dar razón de algunos de los procesos más profundos de los individuos y las colectividades activamente heurísticas.

Recuerdo aquella frase de José Cadalso: “El muerto es un personaje cuyas cualidades no permiten el menor descuido de nuestra parte”. Esto es así porque el muerto es el filtro que produce la belleza. Es el riñón y la mariposa: la decantación y el placer. Vivo impaciente por el próximo final como en un buen *thriller*. Me despierto cada mañana y salgo de la casa como un caballo cenotafo que busca desbocarse. Espero con ansia el zarpazo y la carroña, el beso de la mafia, la traición de mí mismo.

## Referencias

- Alberoni, F. (1994). *Enamoramiento y amor*. Barcelona: Gedisa.
- Blake, W. (1986). *Poesía completa*. Barcelona: Hyspamérica / Orbis.
- Baudelaire, Ch. (1996). *Las flores del mal*. Barcelona: Edaf.
- Cadalso, J. (2000). *Noches lúgubres*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Green, L. (1989). El simbolismo alquímico en el horóscopo. En: Liz Green y Howard Sasportas. *La dinámica del inconsciente. Seminarios de astrología psicológica*, Vol. II. Barcelona: Urano.
- Keréyi, K. (1998). *Dionisos. Raíz de la vida indestructible*. Barcelona: Herder.
- Miranda, J. (1987). *Anotaciones de otoño*. Caracas: Mandorla.

- Panikkar, R. (1994). Símbolo y simbolización. La diferencia simbólica. Para una lectura intercultural del símbolo. En: Kerényi, K.; Neumann, E. Scholem, G. y J. Hillman (con una epídotis de Andrés Ortiz-Osés, Franz K. Mayr, Raimon Panikkar y Patxi Lanceros). (1994). *Arquetipos y símbolos colectivos. Círculo Eranos I (Cuadernos de Eranos – Cahiers d’Eranos)*. Barcelona: Anthropos.pp.383-413.
- Rimbaud, A. (1976). *Una temporada en el infierno. Las iluminaciones. Carta del vidente*. Caracas: Monte Ávila.
- Rosas, G. (1993, septiembre). “Astrología personal. Sistema Germán Rosas. Lección I. Los 6 conceptos básicos. Bienvenidos al Reino Animal. Cálculo de un horóscopo”. *Material no publicado*.
- Sheldrake, R. (1990). *La presencia del pasado. Resonancia mórfica y hábitos de la naturaleza*. Barcelona: Kairós.
- The Doors. (1985). *The best of The Doors* [CD DOBLE]. Alemania: WEA (7559-60345-2).
- Vega, G. de la. (1999). *Poesía castellana completa*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Verlaine, P. (2000). *Antología poética*. Barcelona: Ediciones 29.



**METHODS OF CRITICAL  
DISCOURSE ANALYSIS.  
Wodak, R. y Meyer, M. (2009).  
London: Sage Publications Inc pp.240.**

**Thays Adrián**

La editorial Gedisa publicó en 2003 la primera edición traducida del libro Métodos de análisis crítico del discurso, compilación de trabajos de diversos autores hecha por Ruth Wodak y Michael Meyer cuya aparición en inglés data de 2001. El texto contiene diversas maneras de llevar a cabo lo que se conoce como Análisis crítico del discurso (ACD) firmadas por reconocidos investigadores: Ruth Wodak, Michael Meyer, Siegfried Jäger, Teun van Dijk, Norman Fairclough y Ron Scollon. Cada uno de ellos expone e ilustra su punto de vista acerca del estudio del discurso como práctica social. Dicho libro, diez años después de su publicación en inglés, sigue siendo lectura obligada de quienes se interesan por el ACD.

En 2009, nuevamente en inglés, aparece la segunda edición, *Methods of critical discourse analysis*. De nuevo encontramos en sus páginas a Ruth Wodak y Michael Meyer, Siegfried Jäger, Teun van Dijk y Norman Fairclough. A esta lista se añaden Florentine Maier, Martin Reisigl, Gerlinde Mautner y Theo van Leeuwen. No obstante, la diferencia más relevante (a juicio nuestro) no es solo la incorporación de otras firmas sino la revisión que los autores de 2001 hacen de sus trabajos. A continuación, una panorámica de estos con el propósito de destacar lo nuevo.

La edición de 2009, al igual que la de 2001, tiene un primer capítulo firmado por Wodak y Meyer, quienes presentan una breve historia del ACD al tiempo que insisten en precisar el significado y la importancia que para este tienen los términos discurso, crítica, poder e ideología. También se halla una breve referencia a cada uno de los trabajos que integran el libro.

Siegfried Jäger, en esta ocasión acompañado de Florentine Maier, amplía su propuesta de 2001, de orientación foucaultiana. Básicamente, se incorporan nuevas referencias, pero en esencia se mantiene lo expuesto en la primera edición: estudio de prácticas discursivas y no discursivas, la re-

levancia del conocimiento (término que se extiende al ámbito afectivo) y su relación con ambos tipos de prácticas y el rol de los dispositivos (redes que vinculan discurso y realidad) para llevar a cabo este tipo de análisis. Debe valorarse el hecho de que en ambas ediciones se precisan los pasos que han de seguirse para llevar a cabo un análisis bajo este enfoque. La diferencia entre las dos versiones consiste en que la de 2009 omite algunos pasos y unifica otros.

El tercer capítulo tiene la firma de Teun van Dijk. Si bien existe similitud entre la propuesta de análisis de 2001 y 2009, en esta última versión el autor prefiere hablar de Estudios Críticos del Discurso (ECD) y no de Análisis Crítico del Discurso (ACD). Van Dijk afirma que ECD es un término más general y manifiesta que la aproximación crítica no abarca únicamente al análisis crítico sino también a la teoría crítica y a sus aplicaciones. Asimismo, sostiene que ECD evita la concepción errónea de que una aproximación crítica constituye un método de análisis del discurso. Por la misma razón –añade– prefiere el término estudios del discurso (ED) en lugar de análisis del discurso (AD) para designar un campo multidisciplinario de actividades académicas que no se limita al análisis de textos y conversaciones. Expresa que, como disciplina, los ED tienen muchos tipos y métodos de análisis, no son un método entre otros de las ciencias sociales y las humanidades. Subraya que, más que por sus métodos, los ECD caracterizan a sus investigadores, comprometidos con la igualdad social y la justicia; interesados en la forma como el discurso (re) produce la dominación social o abuso de poder de un grupo sobre otros, y en cómo los grupos dominados pueden resistir ese abuso. Asume, además, como discurso injusto a todo el que viola los derechos humanos reconocidos internacionalmente, contribuyendo a la desigualdad social. Por ejemplo, los que (re)producen desigualdad de género, de raza y de clase.

Ruth Wodak y Martin Reisigl se dedican al enfoque histórico del discurso, propuesta que trata de integrar el conocimiento disponible sobre las fuentes históricas con los ámbitos sociopolíticos en los que se insertan los acontecimientos. Se adhiere a la orientación sociofilosófica de la teoría crítica. Como tal, sigue el concepto de crítica que integra tres aspectos: (1) la crítica inmanente al texto o discurso; (2) la sociodiagnóstica, que desmitifica el carácter persuasivo o manipulativo de las prácticas discursivas y (3) las perspectivas críticas futuras para mejorar la comu-