

La Muerte Acechada

Acerca $\overline{\Phi}$ **EROTISMO**
y el lenguaje poético

Álvaro Fernando
Zambrano

Que todo te acontezca,
lo bello y lo terrible...

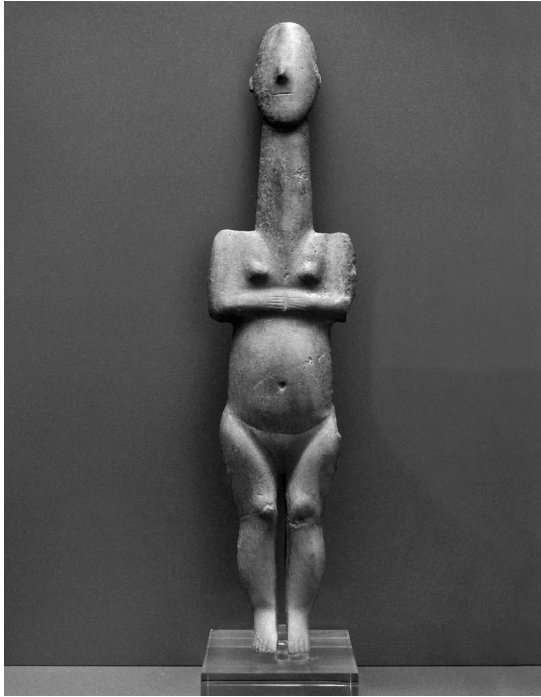
F. NIETZSCHE

Reflexionar sobre el erotismo resulta una empresa ardua, pues a medida que uno empieza a entramar algunas conjeturas el panorama se abre y nos llena de desconciertos, de incertidumbres que, a la par que se constituyen como obstáculos, alientan el pensamiento y el deseo de des-cubrir lo que ese entramado—tal vez—oculta.

Por ello, y tratando de comenzar por el principio, evocaré aquel tiempo, antes del tiempo, cuyos vestigios han llegado hasta nosotros a través de la palabra y la memoria de los griegos. Así, pondré en mi voz—o manos—el mito de los comienzos del mundo.

LO ALTO Y LO PROFUNDO

Al comienzo solo existía la Abertura a la que los griegos llamaron Caos y era ella un espacio infinito y vasto donde nada existía, un espacio de morosidad y potencia dormida donde todo era caída y vértigo; un desconcierto insondable en el que no habitaba forma alguna; una aspiración profunda y oscura que todo lo contenía. De allí surgió Gea, la Tierra, nacida de la profundidad de Caos. Ella se mostró como la forma, un elemento nítido y concreto, permanente y uno, claro y seguro, separada de aquella Abertura de la que había nacido. Madre Universal, piso y soporte del mundo, habrá de dar—a—luz toda la vida: animales, árboles, seres superiores y terrenales que se nutrirán de su seno siempre fructífero y generoso.



© Enrique Soto. *Arte cicládico* 3200-2200, a.C., Museo Arqueológico Nacional, Atenas, 2008.

De esta manera, la Tierra se levantaba como piso del mundo, como terreno firme donde asentar los pies y donde habría de desenrollarse la complicada madeja de la vida.

Si bien Gea vino a ser el opuesto de aquel espacio de Caos primigenio, no se mostró entre ellos un divorcio definitivo pues todas las cosas están en una y, del mismo modo, una en todas. Igualmente, si por un lado la Tierra se eleva a los cielos en sus montañas y cumbres habitando la luz, por el otro se prolonga indefinidamente hacia la oscuridad, hacia el abismo inconmensurable donde se une con esa aspiración genésica que todo lo engendra y a la cual no se puede sino retornar. Aunque la Tierra sea dadora de forma, situando límites y fronteras, luz y nitidez, su poder generador de vida está preñado de aquel vacío, de aquella forma de muerte primordial que la habita y la constituye en sus entrañas con—fundándose con ella.

De esta manera, la Tierra participa de dos órdenes, distintos y uno, íntimamente unidos: la altura y la profundidad, lo continente y lo contenido, la forma y el vacío, la luz y la oscuridad, la aspiración y la emergencia, en definitiva, la muerte y la vida a un solo tiempo.

Aparecerá entonces Eros, a quien los griegos llamaron también “Amor Primordial” o “el Viejo Amor” y que no es el amor sexual o sexuado pues en este tiempo fuera del tiempo no había seres con sexos. Eros, entonces, será un “impulso universal”, una fuerza venida desde dentro de la Tierra y que hará brotar todo lo que tiene en las entrañas, semillas de existencia germinadas en su propio ser, en su propio seno y, por ello, venidas también de sus profundidades, de su esencia caótica o tanática primordial; semillas gestadas en la oscuridad antes de ver la luz; aspiración primera que deviene exhalación de vida.

¿Pero qué es lo que activa esa fuerza? Si volvemos sobre el mito, Tierra no tiene a quien amar sino a ella misma pues fuera de ella no existe sino la Abertura. Tierra se vuelve sobre sí obedeciendo a un impulso que la lleva a descubrirse profunda y caótica como necesaria condición de la vida; vuelve los ojos hacia aquella aspiración vacía y muerta que habita su seno como un retorno forzoso e inexorable. Pero no se queda a habitar ese vacío, esa muerte, aunque la precisa para saberse viva; la re—conoce y se re—conoce en esa mirada esquiva que durará sólo lo imprescindible para recobrar aquel impulso imperioso con el cual pueda emerger con más fuerza, más vital.

Eros impulsa a Gea a una “contracción”, un hundimiento en su propia profundidad, pero simultáneamente, y por su propia presencia, él la vela generando un espacio de penumbra donde cohabitan ambos elementos separados y sin embargo unidos por dicha presencia, por un mismo nombre. Eros es un “ir hacia”, una fuerza, pero a la vez una imposibilidad, un obstáculo que entorpecería la mirada.

Tal vez allí podríamos situar el espacio de lo erótico, en ese estadio intermedio dado por la propia presencia de Eros, pues a la par que es un impulso, se constituye también como su medio, una mediación que distingue y separa, a la vez que une e insinúa. Gea encuentra en este Eros una figura situada entre ella y Caos, la aspiración. Esta imagen mediadora entre uno y otro, vehículo y carnadura del impulso, se impone como elemento que oculta y que, en ese ocultar, se vuelve tensión —¿o debiéramos decir pulsión?— y reconocimiento.

Este entorpecimiento de la mirada, y por supuesto del encuentro, a la vez que el impulso por descubrir lo

completamente Otro, genera un lazo de seducción dado por la búsqueda y el encuentro siempre desplazado, siempre penúltimo, como si se postergara indefinidamente la caída del último velo.

De esta manera, los espacios de vida y vacío genésicos entran en relación para saberse uno y otra a partir de la diferencia aunque no puedan reunirse plenamente en un único espacio: ¿cómo habrían de habitar, ambos, ese espacio único a un mismo tiempo? Cara y cruz de la moneda, vida y muerte se precisan para constituirse; son búsqueda y desencuentro mediados por un borde que las separa al tiempo que las une. Podríamos pensar, entonces, que lo que surge entre ambas es una conciencia de lo Otro, una expectación que le otorga existencia aunque *in absentia*. Así, el Eros Primordial constituido en espacio intermedio, provocaría un corrimiento del objeto buscado por la mirada, cuerpo evanescente, neblinoso, que vuelve a los objetos borrosos, inaugurando un espacio no de mostración sino de insinuación, una suerte de red con-sentida que captura y libera.

EL DESEO Y LA VISLUMBRE

El hombre nacido de la Tierra ha heredado ambos elementos: uno, la vida en la que desarrolla su existencia y, otro, la muerte o vacío primigenio, que se hace presente por su ausencia, por esa conciencia de lo otro frente a lo cual se define. G. Bataille nos dice en su libro *Las lágrimas de Eros* que el hombre se distingue de los otros seres vivos en cuanto posee conciencia de la muerte y aclara que en la medida en que “reconocieron que eran mortales (...) vivieron en la angustia de la muerte”.¹

El hombre, frente a este imponderable que es la muerte, por contrapartida toma conciencia de la vida, de su finitud y su fragilidad; sabe que la muerte aún no ha acontecido, que éste no es el momento de la muerte aunque cualquier momento puede serlo, la desplaza hacia un futuro siempre precario y siempre antojadizo; de allí la angustia de la espera, de lo limitado de su mirada que no alcanza a ver más de lo que se muestra, e intuye también, íntimamente, que la muerte, el vacío, lo acechan con su presencia fantasmal detrás de cada una de las cosas vistas.

Entre la vida y la muerte se genera entonces un juego *perversus*,² un juego de tensiones que hacen del hombre un sujeto apasionado, un hombre que padece la angustia de lo inexorable, el temor de descubrir el rostro de la muerte y, simultáneamente, la expectación dada por la espera, la conciencia de saberla cierta para, *ipso facto*, saberse vivo.

La muerte, de esta manera, es un terreno prohibido, un espacio vedado pero cierto, una aspiración que atrae y que atemoriza; visto así, ¿cómo se ha de descubrirla sin caer en ella?

Se impondría como necesaria la creación de una zona liminar, un borde desde donde espiar—o expiar—la muerte; un “eros”, un artificio que ilumine y oscurezca, una zona de penumbra donde incorporar la mirada deseante y deseada al resguardo de un último velo.

Quizá ese artificio sea la obra artística, andamiaje de palabras, colores, sonidos o forma que enseñan y ocultan; arquitectura flotante que conjuga un impulso de vida y un impulso de muerte; tránsito del laberinto que no encuentra salida pero cuyo recorrido es siempre distinto; hilo de Ariadna que no lleva más que a



© Enrique Soto. Estatua de mujer (Kouri), por el escultor Aristión de Paros, 550-450 a.C., Museo Arqueológico Nacional, Atenas, 2008.

sí; un juego erótico que el sujeto consiente hasta llegar a la última espesura. Y después, disipado el obstáculo final, caído al fin el manto de niebla postrero... la nada, el vacío, la exhalación, la muerte.

Frente a la certeza de la muerte sólo la palabra. Nadie puede ver el rostro de la muerte sin sucumbir a ella y es por eso que se mueve a caballo entre la seguridad y la ignorancia, entre la fe y el desasosiego. Nuestro conocimiento de ella es siempre parcial e imperfecto, siempre desplazado pero latente. Ante esto, la palabra instala la muerte en el mundo y le otorga carnadura; nombramos la muerte como se nombra a un ausente y es en esa ausencia donde sobrevive. La palabra no es la muerte pero siempre señalará su posibilidad.

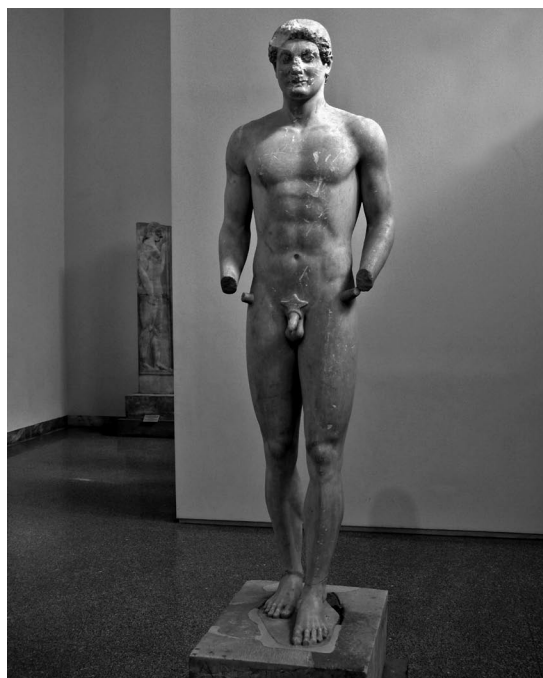
Entre la palabra usada a diario y la palabra poética existe una distancia porque mientras a aquella la usamos para comunicar algo nacido de la inmediatez o de la urgencia, ésta nos instala en la retención, en una morosidad que nos lleva a recaer en la propia palabra una y otra vez. Paul Valéry ha señalado esta diferencia con una imagen esclarecedora. Según Valéry, usar de una u otra forma la palabra es como cruzar un puente colgante; por un lado, si usamos la lengua en un sentido cotidiano –prosaico, dice él– cruzaremos el

punto de manera rápida pues el fin que perseguimos es el de llegar pronto al otro lado dando así eficacia a lo que intentamos comunicar, mientras que si elegimos la lengua poética nuestro pasaje será lento, pausado, y nos detendremos sobre cada uno de las tablas (o palabras) que dan cuerpo al puente y saltaremos sobre cada una de ellas con el fin de sentir el vacío, el abismo que se extiende bajo nuestros pies. De esta manera se pondría de relieve un espacio vacío contenido en la palabra y de lo que ella misma no puede dar cuenta más que como sugerencia o insinuación, un resto que nacido de ella la sobrepasa, la expande hacia un lugar incierto. Por su parte, para Michel Foucault³ “la obra de lenguaje es el propio cuerpo del lenguaje que la muerte atraviesa para abrirle aquel espacio infinito donde se reflejan los dobles”. Así, la palabra, y más que la palabra su carencia, daría cuenta de un espacio hueco donde la imagen de la muerte se aloja escabulléndose entre los signos que le dan cuerpo. De este modo podríamos pensar que la palabra poética nos impulsa a descubrirla, a sentirla en ese vértigo, en ese abismo tendido bajo los pies pronto a engullirnos y al que tentamos sabiéndonos mediados por el madero, por la palabra.

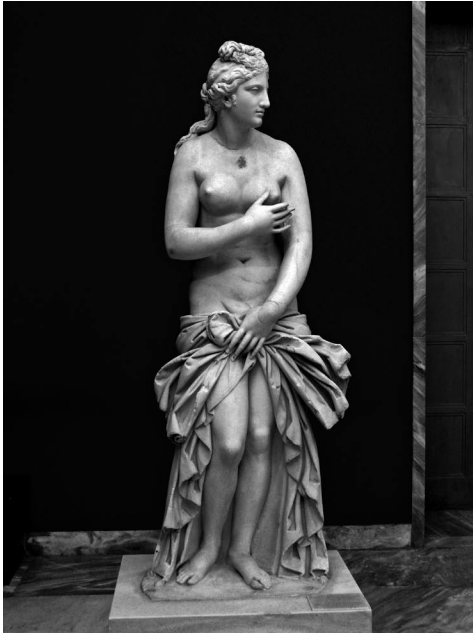
Sería lícito pensar frente a estas conjeturas que, en el lenguaje poético en particular, aquella conciencia de la muerte devenida presencia se constituye en tropo pues opera sobre ella un “uso de la palabra en sentido que propiamente no le corresponde pero que tiene con este alguna conexión, correspondencia o semejanza”.⁴ El lenguaje poético sería ese vehículo por el que la muerte transita, solapada, silenciosa, pero de igual forma es acechada por la propia palabra que la demanda o que la nombra y que, a sabiendas, la oculta.

LA MIRADA DESEANTE

En la construcción del lenguaje poético opera un desplazamiento respecto del lenguaje ordinario; una ruptura del estatuto usual de la palabra que señala una liberación, una declinación en su profundidad que la asemeja al abismo. La palabra poética va perdiendo claridad para tornarse penumbra; como si el cuerpo de la palabra se desdibujara o si sus bordes se volvieran laxos, maleables; y este proceso de siniestra vaguedad no es su debilidad sino su fortaleza.



© Enrique Soto. *Kourus* (el nombre *Aristodikos* en la base de la estatua), ca. 500 a.C., Museo Arqueológico Nacional, Atenas, 2008.



© Enrique Soto. *Afrodita*, siglo II d.C., Museo Arqueológico Nacional, Atenas, 2008.

La mirada se posa sobre la palabra, la explora, e impulsada por su deseo de verlo todo, de alcanzar alguna certeza, comienza a escudriñar en su cuerpo. Presa de ese resto que la palabra insinúa a la vez que de su deseo, la mirada comienza a descender. La penumbra se instala y todos los cuerpos se vuelven difusos; ebullición de sentidos y, siempre, un después...

Frente a esta palabra mostrada y púdica, la mirada se deja seducir por lo que no alcanza a ver. Y en esta insinuación consentida se deja llevar descolgando uno a uno los velos que la cubren. Comulgan entonces en la mirada lo sensible y lo inteligible, el apasionamiento y la certeza, pues el sujeto sabe lo cierto de la muerte y experimenta el goce en el deseo. Deseo de la epifanía de la muerte y temor de alcanzar su presencia desnuda; pasión de la mirada de la muerte y plenitud del erotismo en lo velado. La palabra poética es, entonces, palabra del deseo.

Podríamos decir que la palabra, en este sentido, se constituye como signo del erotismo, instituye un camino seductor y entorpecido que la mirada, razón y deseo, consiente.

Dice Elena Bossi⁵ que “el erotismo es un arte del control y no del desenfreno”; de este modo, la palabra poética se entrega y se resiste, se ilumina y se oscurece generando –imponiendo– un ritmo, un modo, una cadencia en que el tránsito habrá de hacerse:



© Enrique Soto. *Diadumeno* (Policleto), encontrada en Delos, copia romana del original, ca. 420 a.C., Museo Arqueológico Nacional, Atenas, 2008.

vertiginoso o lento, apaciguado o urgente. La mirada deseante, así, se somete, echa un lazo a su deseo, lo sofrena y lo controla asumiendo el compás que la propia palabra le dicta: sonido o silencio, elevación o declive, pausa o *continuum*. En este compás erótico la mirada deseante va acercándose al último velo, y con ello, va creciendo en su deseo a la par que en su gozoso temor.

LA MUERTE ACECHADA

La palabra poética se despliega en la página ilustrando la hechura de un cuerpo que se ofrece a la mirada. Un cuerpo que nos muestra algo pero que también nos susurra sobre otra cosa que se esconde, quizá, más allá...

Esta presencia sobrevive en ese resto nacido de la carencia intrínseca de la palabra, una estela que va más allá y más acá de ella, un signo de profundidad que emerge sólo como susurro.

Así, la palabra poética se torna evidencia de una presencia no dicha, de una ausencia devenida presencia, de un vacío primordial, de la muerte.

Paralelamente, si la palabra poética conduce a la presencia, conduce también a su imposibilidad. En la medida en que la palabra poética irrumpe, se cifra

la existencia de lo no dicho y, por lo tanto, aquel vacío, aquella muerte quedan encadenados a la zona de lo prohibido, de lo inaccesible, de la cual no podrán salir más que como insinuación.

El lenguaje poético operaría como la posibilidad de la liberación—mostración de la muerte, a la vez que como su cárcel y su censura.

Entonces la palabra poética acecha a la muerte; es el artificio que nos permite acercarnos a ella lo suficiente para intuirlo, para sentir su cuerpo gélido o ardiente sin caer presos de la última declinación.

La mirada se posa en el cuerpo de la palabra poética y consiente un juego peligroso y placentero, se desliza sobre su superficie y sus bordes dejándose llevar por aquel terreno rugoso e imperfecto; sabe que las palabras le dicen pero, también, hay algo que no alcanzan a decir o que dicen pero de otra forma. Pudor en el que sobreviven voz y mirada. Línea a línea, hay el paso y a la vez el precipicio. Asoma la mirada difusa y borrosa hacia el abismo para sentir, adivinando, el vértigo. Su respiración se agita o se relaja según el ritmo que le dicta la palabra y, así, la mirada, sumada a este tiempo, se angustia o se fascina.

Presa de su deseo y de su temor, acecha la profundidad oscura y cierta asumiendo las reglas que este juego le impone. Sabe que sin su complicidad, sin su mirada deseante que demanda, el juego llegaría a su fin y también sabe de la seguridad de las palabras, de su trama que lo sujeta a la vida y sabe, por fin, del misterio de lo prohibido.

La palabra poética entonces es el elemento con el que la mirada acecha la muerte; la trae ante sí, la demanda y, a la vez, la oculta; de igual manera, la mirada es expuesta a esa presencia, la impulsa y la retiene.

La palabra poética es una suerte de espejo, siempre astillado, con el que la mirada se acerca a la muerte pues, como dijimos, la muerte no puede ser vista de frente y en su esplendor. Por esto, opera en la palabra poética un desvío, un corrimiento del objeto; su sola presencia no nos sitúa frente a la muerte sino ante su simulacro. Crea una esfera entre un espacio y otro, mediatiza la percepción dando origen al misterio. Se yergue como un anclaje en la vida connotando la

presencia de la muerte siempre desplazada hacia un lugar otro; nos propone espiarla desde un sitio distinto y borroso, distante y cercano a la vez.

El lenguaje poético disloca la percepción y como artificio nos ubica frente a una imagen ilusoria de la muerte que se oculta detrás del último velo.

Vida y muerte, razón y deseo, expectación y angustia. El hombre, venido de la Tierra, ha nacido a la vida pero, fundamentalmente, ha nacido a la muerte. Un orden oximorónico cifraría su existencia y su devenir y, entre uno y otro, el lenguaje poético como elemento, como artificio del misterio. Palabra poética, cuerpo que se desgrana en la página insinuando su plenitud y su carencia que inquietan mientras seducen. Mirada deseante que desciende a la penumbra para habitarla. Y así dispuestas las piezas, un juego erótico. Tránsito anhelante de la vislumbre, siempre igual y distinta, eternamente desplazada e incompleta; corrimiento del después hasta la intemperie.

NOTAS

¹ Bataille, G. *Las lágrimas de Eros*. Tursquets Editores (1997) 42.

² Joan Corominas en su *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana* nos dice que esta palabra tiene su origen en “verter” (del lat. *Vertere*) “girar, hacer girar, dar vuelta”, “cambiar, convertir”.

³ Citado por Elena Bossi en su libro *Leer poesía, leer la muerte*, 209.

⁴ Esta cita corresponde a la entrada “tropo” del *Diccionario de la Real Academia Española*. Tomo II. 21ª edición. Madrid (1992).

⁵ “El erotismo en el arte” en *Eros*, Accame y otros, editorial de la UNJU. Jujuy, Argentina (2003).

BIBLIOGRAFÍA

Accame, J. y otros. *Eros*. Editorial de la Universidad Nacional de Jujuy. Jujuy-Argentina (2003).

Bataille, G. *Las lágrimas de Eros*. Tusquets Editores. Barcelona (1997).

Bossi, E. *Leer poesía, leer la muerte. Un ensayo sobre el lenguaje poético*. Beatriz Viterbo Editora. Rosario-Argentina (2001).

Corominas, J. *Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana*. Tercera Edición. Gredos. Madrid (2006).

Valéry, P. “Poesía y Pensamiento Abstracto” en su *Teoría Poética y Estética*. Ed. Visor. Madrid (1990).

Vernant, J.P. *Érase una vez... El Universo, los dioses, los hombres*. F.C.E. Argentina (2004).

Graves, R. *Los Mitos Griegos I*. Alianza Editorial. Bs. As. Argentina (2007).

Álvaro Fernando Zambrano.
Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales,
Universidad Nacional de Jujuy, Argentina.
alvaferzambrano@gmail.com



© Enrique Soto. *Afrodita*, siglo II, d.C., Museo Arqueológico Nacional, Atenas, 2008. *Hermes*, 400 a.C., Museo Arqueológico Nacional, Atenas, 2008.