



Acta Literaria

ISSN: 0716-0909

lguenant@udec.cl

Universidad de Concepción

Chile

BORTIGNON, MARTINA
LEER ES MIRAR: IMAGEN, PERCEPCIONES Y LENGUAJE EN LA POESÍA DE
GERMÁN CARRASCO

Acta Literaria, núm. 54, enero-junio, 2017, pp. 67-81

Universidad de Concepción
Concepción, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=23752272005>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

LEER ES MIRAR: IMAGEN, PERCEPCIONES Y LENGUAJE EN LA POESÍA DE GERMÁN CARRASCO*

WHEN READING IS WATCHING: IMAGE, PERCEPTION
AND LANGUAGE IN GERMÁN CARRASCO'S POETRY

MARTINA BORTIGNON

Universidad Adolfo Ibáñez, Santiago, Chile
martina.bortignon@gmail.com

Resumen: Este artículo se centra en algunos poemas del chileno Germán Carrasco con el objetivo de explorar las implicancias del despliegue de la visualidad filmica en su poesía, tanto a nivel de la respuesta estética en una lectura concebida como experiencia corpórea y multisensorial, como a nivel de la apreciación del lazo entre el lenguaje y la realidad sensorial. El análisis, fundamentado en la reciente teoría de la multisensorialidad en el cine y en autores clásicos como Merleau-Ponty y Lyotard, se aplica a tres momentos de la producción del autor, correspondientes a los poemarios *La insidia del sol sobre las cosas*, *Calas*, *Clavados*, iluminando así la evolución de la vocación visual de su poética en las primeras etapas de su producción.

Palabras clave: Germán Carrasco, poesía y multisensorialidad, respuesta estética, lenguaje poético, Merleau-Ponty.

Abstract: This essay analyses some poems by the Chilean author Germán Carrasco, in order to explore the consequences of the presence of cinematic visuality in his poetry. The study addresses the aesthetic response in a reading conceived as a multisensorial and bodily experience, as well as the link between language and perceptual reality. The analysis is grounded in the recent theory of multisensoriality in movie studies and in classic authors such as Merleau-Ponty and Lyotard, and it helps understand

* Este trabajo es un producto del proyecto de investigación CONICYT Fondecyt Postdoctoral N° 3140423 titulado "La palabra sensible. Sensaciones y lenguaje poético en obras chilenas e italianas contemporáneas", del cual soy investigadora responsable y se inscribe en la línea de investigación del Centro de Estudios Americanos de la Universidad Adolfo Ibáñez.

the evolution of the author's poetic in his first epoch, since it spans through his books *La insidia del sol sobre las cosas*, *Calas*, *Clavados*.

Keywords: Germán Carrasco, poetry and multisensoriality, aesthetic response, poetic language, Merleau-Ponty.

Recibido: 14.06.2016. Aceptado: 26.11.2016.

*o avisar una imagen
advirtiendo con un silbido mudo la presencia de las cosas*

GERMÁN CARRASCO

1. Lenguaje versus imagen

EN LA 56^{AVA} EDICIÓN de la Bienal de Arte de Venecia (2015), el Pabellón de Portugal presentaba la exhibición “Poems and problems” del artista conceptual João Louro. La obra “Blind image #201” consiste en un lienzo negro que cae desde lo alto y ocupa gran parte del piso, como si fuera una película fotográfica o fílmica de enormes proporciones. Frases breves en caracteres blancos aparecen en el lienzo a intervalos regulares de aproximadamente un metro y medio. Estas supuestamente ilustran algunas fotos del escritor Maurice Blanchot, funcionando como epígrafes de las mismas. Sin embargo, no hay ninguna imagen visible: la palabra se asoma al espacio negro que debería acoger la foto correspondiente. La apreciación de la obra descansa en la frustración del acceso visual a la foto, quedando así al descubierto la capacidad que tienen las palabras de evocar la imagen ausente. La tensión que se activa entre las dimensiones de lo visible y lo invisible no se limita a interpelar, en el espectador, únicamente el sentido de la vista, sino que parece poner en juego una sensorialidad compleja y completa para que la imagen evocada se haga presente como “cuerpo visual”.

En este artículo, quisiera reflexionar sobre el poderoso vínculo entre palabra e imagen que la instalación de Louro pone en relieve, aplicándolo al género poético. Así como las breves frases que aparecen en el lienzo hacen surgir imágenes y percepciones en la imaginación del público, la poesía, al describir escenas caracterizadas por una fuerte visualidad, recrea estas mismas escenas con toda su materialidad en la mente del lector. Cuando lee, el lector ve con los ojos de una imaginación encendida por todos los

sentidos; el efecto es aún mayor en los casos en que se presenta una referencia directa o mimesis, por parte de la poesía, respecto a las prácticas y técnicas de medios artísticos más estrechamente vinculados con la imagen, tales como el video, el cine, la fotografía.

En las siguientes páginas estudiaré la poesía del chileno Germán Carrasco¹ con el objetivo de explorar las implicancias del despliegue de la visualidad –especialmente del medio filmico– en poesía, tanto a nivel de la respuesta estética en una lectura concebida como experiencia corpórea y multisensorial, como a nivel de la apreciación del lazo entre el lenguaje y la realidad sensorial por él evocada. Específicamente, revisaré tres momentos de la producción del autor, revelados en tres textos pertenecientes a los poemarios *La insidia del sol sobre las cosas* (1998; la edición revisada aquí es del 2003a), *Calas* (2001) y *Clavados* (2003b). De esta forma, será posible realizar también una suerte de compendio que evidencie cómo ha evolucionado la vocación visual de la poética de Carrasco –quien conjuga la mirada cinematográfica con la mirada del *flâneur* y del fotógrafo– en las primeras etapas de su producción.

En el análisis me apoyaré en las teorías de Maurice Merleau-Ponty y François Lyotard, quienes han abordado el tema de la visualidad, la percepción y el lenguaje artístico desde la filosofía. Además, en coherencia con la naturaleza intermedial de la poesía de Carrasco, utilizaré algunos conceptos procedentes de una línea teórica reciente en el campo de los estudios de cine –propulsada por los estudios de Agnes Pethő (2011), Laura Marks (2002), Martine Beugnet (2007), Laura Mulvey (2006)– que se concentra en la materialidad perceptiva de la experiencia cinematográfica. Martine Beugnet (2007), según esta perspectiva, propone que

the film [comes] forth in its material actuality, as an event in itself. [...] Before or beyond the spectacle of human figures enacting a story, images

¹ Germán Carrasco (Santiago, 1971) ha publicado *La insidia del sol sobre las cosas* (1998), *Calas* (2001), *Clavados* (2003), *Multicancha* (2005), *Ruda* (2010), *Ensayo sobre la mancha* (2012) y el libro de prosas *A mano alzada* (2013). Carrasco pertenece a la promoción poética del '90, cuyo perfil ha sido trazado por Javier Bello (1998) y Magda Sepúlveda (2010), entre otros, en referencia al concepto de “naufugio” y a la pérdida de referentes nacionales sólidos. Los poetas de esta promoción se caracterizan por su tensión meta-poética y autorreflexiva y por mezclar la poesía con las artes visuales y la cultura mediática.

and sounds impose themselves as matter, the fabric of the film, molded and shaped into color and rhythmic fields. [...] Vision and hearing bring into play the other senses, moving the figurative and perspective-based organization of the filmic space towards an amorphous, sensory-based reality, allowing for the traditional relation between subject and object to become drastically destabilized (61).

Es decir, en esta línea crítica se van tomando en consideración aspectos tales como el emerger del filme en su corporeidad de “evento”, a expensas de la estructura narrativa; la sollicitación sinestética de los demás sentidos a partir de la escucha y de la vista; la reducción de la distancia entre cuerpo del espectador y textura de la película; el tránsito de una mirada óptica (meramente visual) a una mirada háptica (provista de cualidades táctiles), entre otros. Como se verá, estas características se encuentran metamorfoseadas al ámbito verbal en los poemas de Carrasco y evidencian la capacidad del lenguaje literario de contener, indicar, hacer surgir el cuerpo sensorial de las cosas, así como instar al lector a adoptar una mirada poético-cinematográfica que lo proyecte perceptivamente en las escenas representadas.

2. La mirada óptica y la mirada háptica

El poema “(I) Fachadas continuas”, pertenece a la primera publicación de importancia de Carrasco, *La insidia del sol sobre las cosas* (2003a). En esta obra se cuaja un importante rasgo de la poética del autor: el estupor visual y la caricia verbal frente a las perlas en bruto que los lugares menos concurridos o invisibilizados –por “populares” o marginales– de Santiago ofrecen a la mirada del poeta que recorre la ciudad, como un *flâneur* de finales del siglo XX. El poema presenta en todo su despliegue la mirada voyeurística del hablante poético, quien parece situarse en un lugar privilegiado de observación con respecto a las escenas de vida cotidiana que se están desarrollando ante sus ojos: “la manzana entera no es sino una sola casa / con pasillos interconexos, atestados / de fotocopadoras, computadoras en desuso, / carniceros en plena faena, viejos que fuman / y una niña que mira por la ventana y piensa jugar” (Carrasco, 2003a: 17). Desde luego, este y otros indicios hacen emerger el hipotexto cinematográfico de *The rear window* de

Hitchcock, de modo que el espacio se escalona en distintos planos visuales y el lector es invitado a imaginar la escena en términos cinematográficos.

En particular, el hablante connota su forma de mirar desde un matiz sensual, ya que establece un imaginario diálogo de seducción con una adolescente fisgona a la cual va siguiendo con la mirada en sus desplazamientos, una situación similar a la del célebre filme. Además de encontrarse sexualizada por las intenciones poco inocentes del hablante, la mirada de la chica se caracteriza por ser sinestética: el apodo de “pequeña eutrófica” (Carrasco, 2003a: 18), del griego “eu” (buena) y “trophía” (nutrición), denota su “apetito” alimenticio por lo que espía. Al mismo tiempo, si se interpreta el verso “amas ciegamente todo tipo de cerrojos o cosas nuevas” de manera literal, se hace notoria la inclinación de la muchacha por otro tipo de visión, la que se enciende con la ceguera. Los sentidos de la chica funcionan como una suerte de cámara al hombro que registra, desde una cercanía casi táctil a “los cerrojos, las calas y los gatos azules” (Carrasco, 2003a: 18), los detalles mínimos que quedan fuera del alcance de la mirada distante del hablante, la cual parece limitarse a alternar el “gran angular” con el “zoom”, pero siempre desde un lugar lejano.

Se podría especular, entonces, que al lector se le ofrece la complementación de dos tipos de mirada. En correspondencia con el punto de vista del hablante, el envío de la mirada es “óptico”, a saber, distanciado, dominador, objetivizante con respecto a lo mirado. Por otra parte, al llegar a los ojos de carne de la adolescente la mirada se hace háptica: una mirada que, como propone Laura Marks (2002) recuperando el término acuñado por Gilles Deleuze, equivale a frotar la imagen con la piel de los ojos:

In haptic visuality, the eyes themselves function like an organ of touch. Haptic visuality [...] draws from other forms of sense experience, primarily touch and kinesthetics. Because haptic visuality draws on the other senses, the viewer's body is more obviously involved in the process of seeing than is the case with optical visuality (2-3).

El lector tiene la posibilidad, en correspondencia con el hablante, de acceder al proceso de identificación, típico de la mirada óptica, con un sujeto empoderado que se proyecta imaginativa y controladamente en el objeto y, a la vez, en correspondencia con las acciones de la chica, de aprovechar la mirada háptica y la cercanía sensorialmente involucrada que va con ella.

La situación estética en que el texto pone a su lector refleja el vínculo que la palabra literaria crea con la materialidad perceptible del referente. Por un lado, la mirada háptica atestigua el entrelace quiasmático del sujeto con el ser por medio del lenguaje, según los postulados de la fenomenología de Maurice Merleau-Ponty². En sus escritos sobre la expresión literaria, el filósofo francés plantea la lectura como un “emparejamiento entre los cuerpos gloriosos e impalpables de mi palabra [del lector] y la del autor” (1971: 39), gracias al cual es posible apreciar el lenguaje hablante³ como “itself a world, itself a being—a world and a being to the second power” (Merleau-Ponty, 1968: 96), es decir, una instancia carnal creadora de mundos que “speaks of being and of the world and therefore redoubles their enigma instead of dissipating it” (1968: 96). El lector accede a la escena sensual recreada por el lenguaje en el poema de Carrasco adoptando una mirada que se hace palpación de lo real, que se transforma en aprehensión perceptiva y participación carnal con los objetos, los seres vivientes, los espacios y las atmósferas. Como resume Mario Teodoro Ramírez, estudioso de Merleau-Ponty: “debemos repensar a la visión como acontecimiento intracarnal, como metáfora táctil o tacto glorioso [...] esto implica que debemos recobrar, más allá de cualquier imagen o cuadro visual, el espesor, la carnalidad del Ser” (2013: 107). El lector responde con este tacto visual o visión táctil a la capacidad del lenguaje literario de encenderse y opacarse con la materialidad del referente.

Por otro lado, la parte final del poema “muestra” al lector la escena de una manera diferente; el lenguaje refleja este cambio en su relación con los sentidos perceptivos y las cosas. El hablante retrotrae la percepción a la condición exclusiva y puramente visual de la mirada óptica, invitando a la adolescente a mirar:

² El filósofo francés Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) lleva la tradición fenomenológica a considerar como central el rol del cuerpo en la percepción y la expresión artística. El quiasma (imagen derivada de la letra del alfabeto griego “χ”) es uno de los conceptos fundamentales en la filosofía de Merleau-Ponty y representa el cruce y entrelazamiento del cuerpo del sujeto con el mundo, de la percepción con la expresión.

³ Merleau-Ponty (1971) traza una distinción entre lenguaje hablado y lenguaje hablante: “Digamos que hay dos lenguajes: el lenguaje adquirido, del que disponemos, y que desaparece ante el sentido en cuyo portador se ha convertido —y el lenguaje que se hace en el momento de la expresión, y que va justamente a hacerme deslizar desde los signos al sentido—; el lenguaje hablado y el lenguaje hablante” (35).

en un cuarto un parto o un aborto, en otro
un estudiante pobre lee a Marx o al Führer
y luego busca trabajo en los Clasificados Económicos
(haz la prueba, interrúmpelo),
en otro una niña hace sus tareas escolares
o un fisioculturista infla sus músculos
y hasta hay gente que reza (*La insidia...*, 2003a: 18).

Frente al hablante, a la chica y al lector, se dispone un panorama fragmentado en escenas independientes y simultáneas, que el asíndeton coordina en planos equivalentes: el flujo fílmico se ralentiza y paraliza en la fijeza de los fotogramas. En relación con la deceleración cinemática que colinda con lo fotográfico, Laura Mulvey convoca los conceptos de “deixis” y “pose” introducidos por Barthes en su célebre escrito *La cámara lúcida* (Mulvey, 2006). Estas dos categorías son aplicables a nuestro poema, ya que efectivamente lo que hace el hablante es simular una indicación, un reenvío deíctico y visual, hacia unas personas posando en sus labores u ocupaciones a las cuales el lector accedería desde el sentido de la vista. A través del uso del imperativo “mira”, el hablante le enseña a la muchacha (y al lector a través de ella) unos referentes determinados, utilizando el lenguaje como si fuera un dedo índice apuntando.

Sin embargo, en el caso de este poema, no se activa la añoranza por lo acontecido alguna vez, sugerida por Barthes (2009). El lenguaje se vuelve transparente, tal como lo resume Lyotard (2014) en un pasaje de *Discurso, figura*: “[l]ejos de que la palabra venga antes que la cosa ocultándola, ella se borra para manifestarla. No es un sustituto que la oculta [...] es [...] un abrirse camino hacia la cosa, una línea de mira que la da a ver” (116). En su transparencia, el lenguaje funciona como el vidrio de una ventana: exhibe la cosa visualmente pero no permite el contacto directo con ella. El uso deíctico y óptico del lenguaje acaba por tener un efecto paradójicamente anestésico, ya que crea un intervalo que separa el sujeto del objeto y, además, aplasta las escenas presentadas en la bidimensionalidad. La instancia escritural acude a este distanciamiento para que la mirada ética tome el lugar de la mirada estética (en el sentido originario de *aisthesis*, sensación). Al “congelar” la sensación, la instancia escritural guía al lector a pensar más fría y racionalmente en el significado del montaje de situaciones opuestas que se le presentan a la vista: por ejemplo, las implicaciones

de la equivalencia sugerida entre el entrenamiento de un fisicoculturista y las condiciones precarias en que se ejecuta un parto o un aborto en un país que se quiere entre los más desarrollados de Latinoamérica. Ahora ya no son los sentidos perceptivos del lector los que quedan solicitados, sino lo que se estremece es otro sentido, más abstracto: el de la justicia. Al llegar al plano de la reflexión ética, la compresión e inmovilización visual de referentes dolorosa o gustosamente reales, pero mantenidos cerebralmente a distancia, genera a los ojos del lector una “turbulencia ética” alrededor de las palabras.

3. La vida secreta de las palabras

El texto “La niñas juegan” pertenece al poemario *Calas*, publicado en 2001, obra en la cual emerge cierta tensión metapoética que se nutre del espejarse recíproco entre realidad y mundo imaginado del poema. En lugar de mirar a través de la transparencia de la “ventana”, como en el último caso descrito, el lector se encuentra frente al emerger y evidenciarse del “marco”. Según la distinción propuesta por Elsaesser y Hagener en su estudio sobre el cine desde el punto de vista de las sensaciones (2010), el “marco” correspondería a las condiciones materiales del medio estético, como por ejemplo los modos de ejecución, mientras la diégesis o escena representada se situaría bajo el concepto de “ventana”. El poema juega con la superposición perceptiva (preferentemente visual, táctil y sonora) de dos situaciones que van ocurriendo en paralelo –una pareja haciendo el amor y unas niñas saltando el cordel– y de estas últimas con la dimensión técnica y estética de su grabación y edición fílmica. Se genera así un remolino de temporalidades, ritmos, soportes materiales e inmateriales, en un juego continuo de frote y refrote, reflejos y transparencias que el lector no puede abrazar hermenéuticamente en su totalidad y simultaneidad, sino que capta con sus percepciones de modo discontinuo y fluctuante (Oosterling, 2003).

La inscripción de la primera parte del poema al ámbito del género fílmico es evidenciada por medio de referencias explícitas a técnicas del cine que apelan a la participación visual del lector: “[...] foto cenital de los amantes y filmación de las niñas que juegan al cordel, intercalada con la secuencia de una mujer hermosa que llega, hace el amor y duerme: click de la foto cenital

de una pareja” (Carrasco, 2001: 77). Gracias a la proliferación de variantes y al uso del *loop* (visibilizado en una flecha que se devuelve al principio de la secuencia, determinando una suerte de *rewind*) las palabras no absorben la proyección imaginativa y perceptiva del lector en una transparencia deíctica sino que la lanzan en un espacio profundo y tridimensional, donde los signos gráficos, junto con los significados semánticos, funcionan como *script* o guión de una obra siempre en ciernes, en el borde de diferentes posibilidades. Además, el lector tiene que mantenerse, acompañando al hablante y “director” poético, de ambos lados de la cámara: delante y detrás del objetivo. El lector se mira mirar, se hace hiperconsciente del proceso de edición y reproducción en el cual participa activamente, llevando a un nivel de aún mayor complejidad su experiencia perceptiva. En términos retóricos, se trata de un proceso de metalepsis, a saber, el salto paradójico entre los distintos niveles de la representación en que el “marco” no diegético irrumpe en el paisaje diegético que se visualiza a través de la “ventana”.

La metalepsis nos permite pensar, junto con Deleuze, en la analogía entre la composición de este poema y la toma subjetiva indirecta libre de Pasolini, en donde se da la convivencia de dos sujetos, uno que lleva a cabo las acciones y el otro que las pone en escena. Escribe Deleuze (1984):

Ya no nos encontramos ante unas imágenes objetivas o subjetivas; estamos apresados en una correlación entre una imagen-percepción y una conciencia-cámara que la transforma (por tanto, ya no es cuestión de saber si la imagen era objetiva o subjetiva). Se trata de un cine muy especial que ha tomado afición a “hacer sentir la cámara” (113).

En otras palabras, en la subjetiva indirecta libre se genera un desdoblamiento y, a la vez, una conciencia de tal desdoblamiento. En este nivel, la sensación es una meta-sensación y el lenguaje es justamente lo que evidencia y posibilita la irrupción de un nivel perceptivo en otro. Por otra parte, la metalepsis, así como agudiza la conciencia del lector sobre la complejidad de la representación y la textura perceptiva del texto, también lo prepara a sumergirse con los sentidos totalmente abiertos en la siguiente parte del poema, en donde se despliega el poder sensual y sensorial del lenguaje.

Efectivamente, en la segunda mitad del texto, la mirada se convierte en percepción sinestética del movimiento ondulatorio y del sonido del cordel y de la melena de la mujer yendo y viniendo, de las niñas saltando, de los

cuerpos meciéndose en el acto del amor, de la cantilena rítmica de la canción. Las palabras se esparcen en la página, recreando, por medio de una tensión entre ellas, el espacio en blanco y la sonoridad graficada de la rima infantil: una suerte de campo magnético en donde lo semántico y lo semiótico se atraen y se repelen y la dimensión gráfica, corpórea, de las palabras adquiere protagonismo.

Qué te parece	<i>chascona chascona</i>
	<i>date media vuelta</i>
Maraña	<i>chascona chascona</i>
	<i>salta en un pie</i>
Aurora	<i>chascona, chascona</i>
	<i>bota el pañuelo</i>
	<i>chascona chascona</i>
Tu cabeza es un nido de tordos	<i>recogeló</i>

Toca el timbre, pasa, deja la cartera. Tu pelo:		
mantarraya	sombra que nada	clavado al vacío.
Piscina	plena	virtutis

nixe –espíritu acuático– nixes –ninfa y náyade–

El latigazo del cordel en el suelo

Mantarrayas y sombras	que nadan	libres de prejuicios,
El latigazo	del cordel en el suelo,	el de tu melena

en tu rostro o mi rostro o espalda,	huachita,	cosita,	escucha
el latigazo	del cordel		en el suelo

LAS NIÑAS JUEGAN: escucha. Yo te miro (Carrasco, 2001: 77-78).

La densidad de la página y la vinculación sintácticamente consecuente entre palabras se enrarecen; cada unidad lingüística logra así desprender un halo semiótico y corpóreo que exalta su autonomía al mismo tiempo que su armoniosa participación en el conjunto. Como puntualiza Merleau-Ponty (1971), en la expresión creativa “las palabras viven una vida sorda como los animales de las grandes profundidades, se unen y se separan como lo exige su significación lateral o indirecta” (136). En el espacio en que se mueve la escritura, como en una piscina, se disparan las saetas de

un eros que trasciende el nivel meramente representacional. Estas “saetas” se traspasan al nivel del significante o, mejor dicho, de las palabras entendidas como concreciones de energía y no como meros transportadores de significado semántico. Si, con Lyotard (2014), se piensa el proceso artístico como una manera de plegar el lenguaje al vector del deseo⁴, es posible afirmar que en esta parte del poema se evidencia cómo

[el escritor] puede llegar a atentar contra el código, insertar entre las palabras, y tal vez incluso en ellas, intervalos imprevistos, los mismos que separan y reúnen las cosas imaginarias; puede infundir la movilidad del deseo, construida a partir de la polaridad de lo próximo y lo lejano, en el espacio de la lengua (80).

Lo crucial es la corporeidad de los grafismos y la perceptibilidad de los espacios vacíos, mientras el sentido se hace palpable y emplaza las imágenes en tanto cuerpos, aunque evanescentes, ayudado por el enfoque macro –típico de la mirada háptica– que realza las texturas de las superficies y confunde las siluetas de cuerpos y cosas.

La estructura cíclica aludida por la flecha en la primera parte del poema es llevada a cabo en el peculiar proceso de significación que acontece en este poema: las imágenes se transforman en palabras, unas palabras plurisignificantes y multiperceptivas. El lenguaje fluye hacia el lector como materia visible e invisible, es palabra-percepción: permite que lo figural –aquello que habita el lenguaje pero no puede ser verbalizado, según la definición de Lyotard– se expanda como una nube alrededor del signo. El sentido perceptivo y significante pasa a ser, como diría por su parte Merleau-Ponty (1971), lo que se transparenta sin nunca revelarse, lo que queda

⁴ Jean-François Lyotard basa su obra capital *Discurso, figura* en la tensión entre el lenguaje y lo que se escapa a la representación. Uno de los factores principales que está en la base de tal irreductibilidad es el deseo de cuño freudiano. Para lo que atañe a la presente discusión, resulta útil rescatar el siguiente pasaje de la obra, relativo a la obra *Un coup de dés* de Mallarmé (1914): “La designación emigrando en la significación; el discurso, sin perder su fuerza de reenvío, armándose de otra fuerza, la de las cosas del deseo, y solicitando el ojo como ellas. He allí el contacto: la cosa de la que se habla introduce en lo que se dice, y no inteligiblemente sino sensiblemente, gracias a esa fuente inagotable de lo sensible, ese azar que escapa a toda abolición, que es el hecho que puede acoger tanto el texto como el no-texto; la realidad sensible haciéndose escena y sala, representándose constituida en espejo por el juego del texto y de la figura en ella; la anamorfosis” (98).

dinámica y orgánicamente expresado sin ser dicho de forma explícita. A la vez, el lenguaje “comienza a vibrar no como cosa o en las cosas, sino entre ellas, en las intersecciones del mundo visible” (Ramírez, 2013: 150), como una funda, o un halo, o una tensión electroestática. El lector es llevado a experimentar, desde la cercanía de una mirada totalmente háptica y desde la intimidad con el lenguaje intensamente significativo, el equilibrio de recorrer la cuerda floja entre la forma pulida y radiante y la disolución en una materia magmática; lo que redonda, a mi parecer, en uno de los rasgos distintivos de la poética de Carrasco y encuentra justamente en *Calas* uno de los momentos de máxima expresión.

4. El don de la ceguera

Jorge Luis Borges (1993) reflexiona sobre el ambiguo don de la ceguera que lo afectó al final de su vida:

Poco a poco fui comprendiendo la extraña ironía de los hechos. Yo siempre me había imaginado el Paraíso bajo la especie de una biblioteca. Otras personas piensan en un jardín, otras pueden pensar en un palacio. Ahí estaba yo. Era, de algún modo, el centro de novecientos mil volúmenes en diversos idiomas. Comprobé que apenas podía descifrar las carátulas y los lomos. Entonces escribí el “Poema de los dones”, que empieza: “Nadie rebaje a lágrima o reproche/ esta declaración de la maestría/ de Dios que con magnífica ironía/ me dio a la vez los libros y la noche”. Esos dos dones se contradicen: los muchos libros y la noche, la incapacidad de leerlos (146-147).

“Pequeña reflexión acerca del papel de la imagen en la poesía”, texto perteneciente al poemario *Clavados* (2003b), vuelve a proponer y a resignificar dentro de la perspectiva poética de Carrasco el dilema que Borges cifrara en su poema más de cuatro décadas antes. Aparentemente, mientras Borges recibe la ceguera como un ambiguo don que le veda el acceso a los amados libros por medio de la vista, pero que se los regala como presencias tangibles que pueblan su noche y su imaginación, el protagonista del texto de Carrasco parece invocar la obcecación de la mirada como una interrupción higiénica del consumo casi compulsivo de imágenes:

Luego de tanto voyeurismo,
tanta cámara obsesa,
tanta foto,
tanto objetivismo
—que el doctor williams que pound que millán—

el poeta debería quedar ciego
por un buen rato

OK: las fotos eran mentales
o bien: eran algo más que fotos

pero aún así
el poeta debería ser ciego

como debería ser

ciega y pobre
la amada
no, no la poesía
sino
literalmente
su enamorada (2003b: 103).

La ceguera es presentada como un alivio frente a la hipersolicitud visual —real o imaginada— llevada al extremo del voyeurismo: en otro poema del mismo libro, el hablante confiesa tener la necesidad de oprimirse los ojos con una venda, ya que “los ojos abrevan en la oscuridad / beben / luego de un día que intentó / secarlos. Cegarlos” (2003b: 97). Al mismo tiempo, la ceguera es una suerte de punición que, aplicando la ley dantesca del contrapaso (una degeneración de la “ironía” borgesiana), afecta al poeta directamente en su persona y a través del sufrimiento de su amada.

¿Qué función tiene la imagen en poesía, si queremos desarrollar el tema planteado en el título del poema (“Pequeña reflexión acerca del papel de la imagen en la poesía”)? ¿Qué relación puede haber entre las fotos “mentales” y el plano de la realidad desde la cual el poeta debe atestiguar para darle cuerpo a estas imágenes más bien cognitivas? ¿Qué función adquiere en este juego la oscuridad, la ceguera? Me parece que este poema, más allá de la pátina del sentido de culpa y de un ascetismo autoimpuesto, nos habla

más bien del deseo por el desborde hacia lo real, de la necesidad del sujeto de encontrarse engastado en la carne de las cosas: en definitiva, de la interdependencia entre poesía e imagen, entre lenguaje y sensación. La segunda parte del texto sentencia que el poeta “no se la podrá” (para vivir, resistir, crear) sin las imágenes y sin, sobre todo, los ojos, la cabellera, los muslos reales de la amada. El límite representado por la ceguera tiene como función, por ende, reafirmar la centralidad de la imagen haciendo percibir su poder de imanación desde su ausencia y, a la vez, conectarla con el borde de lo real.

Efectivamente, la imagen negada se hace presentir fantasmáticamente, acechando el orden del lenguaje desde el sitio del deseo y el “espesor inagotable” de la figura; en términos de Jean-François Lyotard (2014): “la trascendencia del símbolo es la figura, es decir, una manifestación espacial que el espacio lingüístico no puede incorporar sin verse sacudido; una exterioridad que no puede exteriorizar como significación” (17); un ojo que habita el centro del lenguaje como “en el medio del ciclón reina un ojo de calma”; una “exterioridad al menos gestual, visible, en el seno del discurso” (18). Sin embargo, la figura en tanto imagen *abscondita* no es experimentada con el dejo de angustia que hace presentir la conceptualización de Lyotard sino, más bien, con el goce de una unión sensible y sensual con la realidad concedido por la facultad sugerente del lenguaje.

Tal como lo planteaba el trabajo de Louro propuesto al principio de la presente reflexión, y como lo subraya, desde otra angulación, el comentario de Borges, la distancia que media entre la oscuridad de la ceguera y la luz de la imagen no es una valla sino que una tensión vibrante y vital, que aprovecha el diferencial de energía entre los contrarios para producir presencia. La imagen ausente en Louro y las lecturas negadas en Borges al tensarse con las breves descripciones y la tactilidad de los libros desencadenan –respectivamente– un torbellino de imágenes y una fantasmagoría de textos imaginados; de forma parecida, Carrasco manifiesta que el lenguaje encuentra, en lo que hace presentir simplemente evocándolo, la prueba de su capacidad de abrirse y compartir la misma densidad de las cosas y del mundo.

Referencias

- Barthes, R. (2009). *La cámara lúcida*. Trad. Joaquim Sala-Sanahuja. Barcelona: Paidós.
- Bello, J. (1998). Los naufragos. Disponible en <http://www.uchile.cl/cultura/poetasjovenes/naufragos1.htm>.
- Beugnet, M. (2007). *Cinema and sensation. French Film and the art of transgression*. Edimburgh: Edimburgh University Press.
- Borges, J. L. (1993). *Siete noches en Madrid*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Carrasco, G. (2001). *Calas*. Santiago: J. C. Sáez.
- _____. (2003a). *La insidia del sol sobre las cosas*. Santiago: J. C. Sáez.
- _____. (2003b). *Clavados*. Santiago: J. C. Sáez.
- Deleuze, G. (1984). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Trad. Irene Agoff. Barcelona: Paidós.
- Elsaesser, T., Hagener, M. (2010). *Film Theory. An introduction through the senses*. New York: Routledge.
- Liotard, J-F. (2014). *Discurso, figura*. Trad. Isaac Dentrumbasaguas. Buenos Aires: La Zebra.
- Marks, L. (2002). *Touch. Sensuous Theory and Multisensory Media*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press.
- Merleau-Ponty, M. (1968). *The Visible and the Unvisible*. Evanston: Northwestern University Press.
- _____. (1971). *La prosa del mundo*. Trad. Francisco Pérez. Madrid: Taurus.
- Mulvey, L. (2006). *Death 24x a second. Stillness and the moving image*. London: Reaktion Books.
- Oosterling, H. (2003). Sens(a)ble intermediality and interesse. Towards the ontology of the In-Between. *Intermedialitiés*, 1, 29-46.
- Pethó, Á. (2011). *Cinema and intermediality. The passion for the In-Between*. New Castle: Cambridge Scholars Publishing.
- Ramírez, M. T. (2013). *La filosofía del quiasmo. Introducción al pensamiento de Maurice Merleau-Ponty*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Sepúlveda, M. (2010). El territorio y el testigo en la poesía chilena de la Transición. *Estudios Filológicos*, 45, 79-92.