

**Después de la fiebre del oro.
Influencia, estructura disipativa y horizonte
de suceso en la concepción del objeto
artístico como artilugio alegórico**

JOSÉ MALDONADO GÓMEZ

EDITORIAL
UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA



UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA

DEPARTAMENTO DE ESCULTURA

DESPUÉS DE LA FIEBRE DEL ORO

Influencia, estructura disipativa y horizonte de suceso en la concepción del objeto artístico como artilugio alegórico.

Tesis Doctoral

Doctorando: José Maldonado Gómez

Directora: Trinidad Gracia Bensa

Valencia, Mayo de 2012



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



Esta editorial es miembro de la UNE, lo que garantiza la difusión y comercialización de sus publicaciones a nivel nacional e internacional.

© José Maldonado Gómez

Primera edición, 2012

© de la presente edición:

Editorial Universitat Politècnica de València

www.editorial.upv.es

ISBN: 978-84-8363-837-8 (versión impresa)

Queda prohibida la reproducción, distribución, comercialización, transformación, y en general, cualquier otra forma de explotación, por cualquier procedimiento, de todo o parte de los contenidos de esta obra sin autorización expresa y por escrito de sus autores.

... a quien pueda interesar...

(...en estas páginas algo encontrará)

*"Mi caso es, en resumen, el siguiente: he perdido por completo la capacidad de pensar o hablar coherentemente sobre ninguna cosa"**

< Nosce te ipsum & Ashes to Bullets >

* Hugo Von Hofmannsthal. *Carta de Lord Chandos*.

INDICE

Resumen de la tesis doctoral

Castellano

Valenciano

Inglés

1. Introducción	9
1.1 Radiaciones	13
1.2 Germinaciones (<i>fusum sub nigrum</i>)	81
1.3 Actualidad de la investigación	111
1.4 Estrategia	127
1.5 Metodología y estructura	141
1.5.1 Investigación	142
1.5.2 Redacción	171
1.5.3 Información	175
2. Materiales para una investigación	187
2.1 Ideas para un concepto: el tema	189
2.1.1 Idea	189
2.1.2 Concepto	207
2.1.3 Tema	283

2.2	TRANS_ ^{ZONAX}	309
2.2.1	Angustia_ ^{TRZ1}	311
2.2.2	Psicosis_ ^{TRZ2}	317
2.2.3	Influencia_ ^{TRZ3}	325
2.2.4	Estructura disipativa_ ^{TRZ4}	361
2.2.5	Alegoría_ ^{TRZ5}	369
2.2.6	Horizonte de suceso_ ^{TRZ6}	395
3.	CONCLUSIONES_ ^{TRZ7}	423
4.	OBRAS DE REFERENCIA [del autor].	
	Obras alegóricas	449
4.1	Vanitas	453
4.2	2 Cegazones	455
4.3	Los últimos días	456
4.4	Cámaras hidráulicas	457
4.5	El gran teatro del mundo	460
4.6	Los 7 durmientes	465
4.7	Desafinado	467
4.8	1X2	470
4.9	<i>Time elapsed</i>	472
4.10	Factor de estiba	473
4.11	Después de la fiebre del oro	478

5.	OBRAS DE REFERENCIA [del autor].	
	Obras transmedia	485
5.1	Futuro ciego	489
5.2	[*] 111110100011	492
5.3	D.A.T. (di a ti)	499
5.4	Espejos oscuros	505
5.5	Contratiempo	508
5.6	Aquí, ahora... nunca	514
5.7	Farmacia	516
6.	FUENTES	521
6.1	Bibliografía	523
6.2	Textos on-line	531
6.3	Recursos on-line	535
6.4	Índice de imágenes	537
7.	HORIZONTE DE EVENTO	539

1. INTRODUCCIÓN

1.1. RADIACIONES_(((**)))

1.1 Radiaciones

El primer movimiento de la vida después de la fecundación es una radiación sutilísima – la obertura de la individuación. En cada instante estamos envueltos en haces de luz que nos tocan, nos rodean, nos traspasan.

¿Quién conoce y quién mide los efectos que esas radiaciones causan en nuestro cuerpo, en nuestros sentidos, en nuestro espíritu –el orden, el equilibrio a que sin cesar estamos compelidos?¹

Este proyecto de investigación tenía por modesto objetivo el razonar la inquietud que la *sutilísima radiación* produce en la vida de un artista o autor. Cómo los haces de luz que nos envuelven, rodean y *traspasan* ejercen en la obra del artista y en el tejido del arte una influencia que excita y altera emociones, razones y la vida misma.

El objetivo era mostrar influencias y el resultado, en mi obra, de tal radiación; pensar y analizar de manera pormenorizada de dónde vengo y quién o qué soy: como he llegado a constituir la función de artista a través de mi producción estética y del rotundo e influyente legado de los demás.

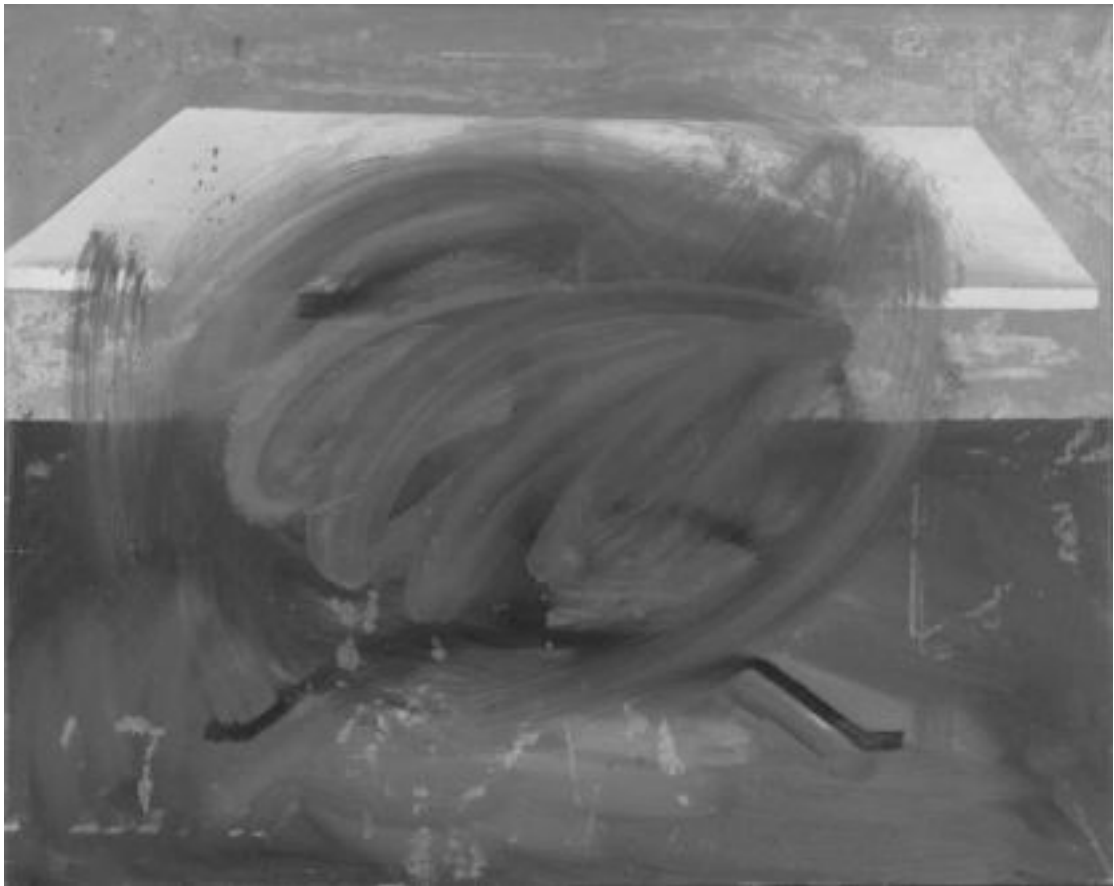
El objetivo ha cambiado por motivo de la sutil radiación y de la acción reflexiva y se ha transformado en el estudio de un potencial modelo teórico para comprender *la influencia de los rayos gamma* en la producción estética de sentido.

¹ Ernst Jünger. "Diarios de la Segunda Guerra Mundial" en *Radiaciones*. Tusquets. Barcelona. 1989. Pág. 13.

1.1. Radiaciones

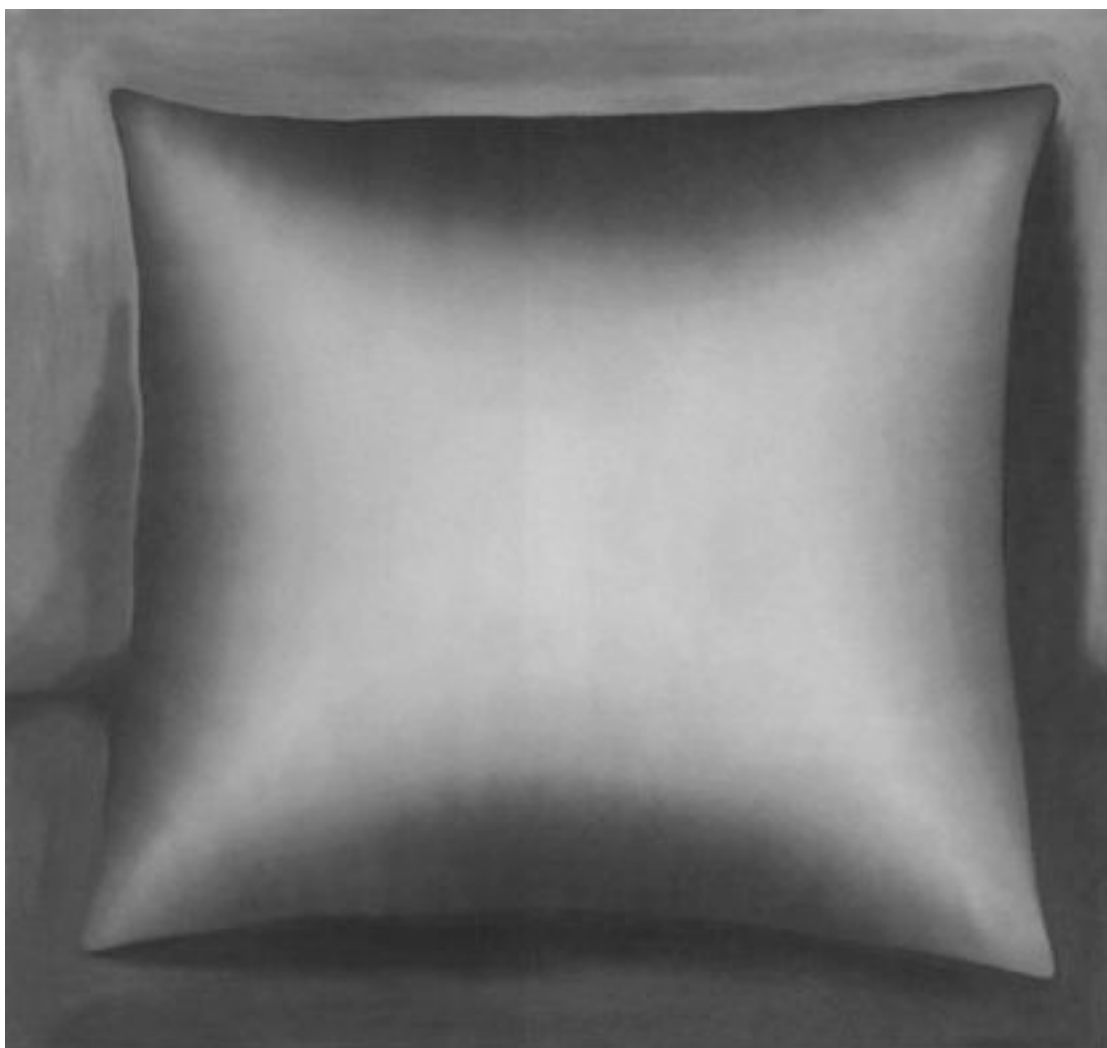
Ahora y aquí, en las páginas por venir, el objetivo es otro, menos modesto y más avocado al devenir incierto de la transmigración de la energía y el sentido.

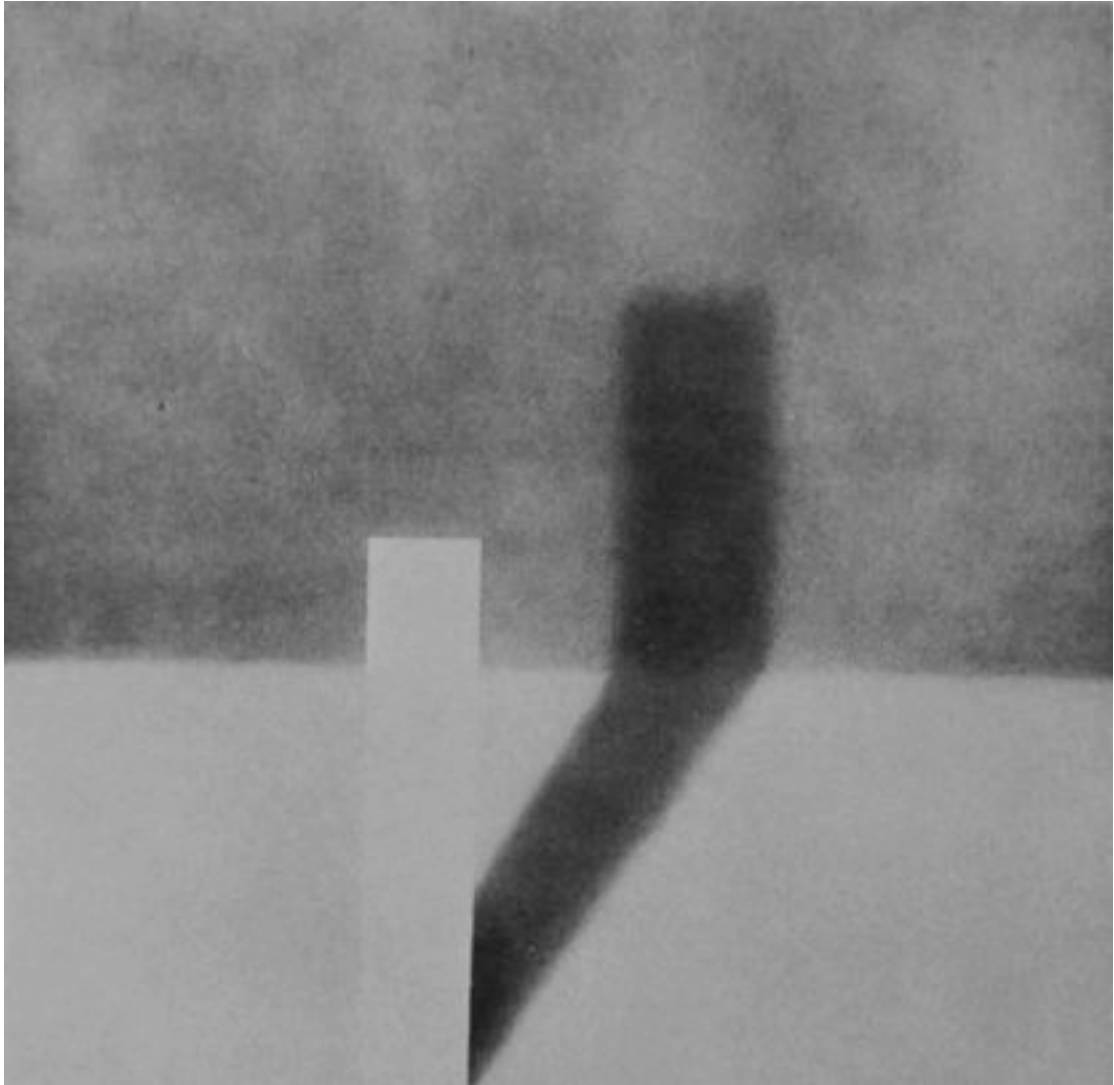
Las imágenes que vienen a continuación no son prólogo para una investigación, son el prólogo a mi vida como artista: la sutilísima radiación que me *transpasa*, transforma y me permite viajar en el tiempo... y en el espacio.



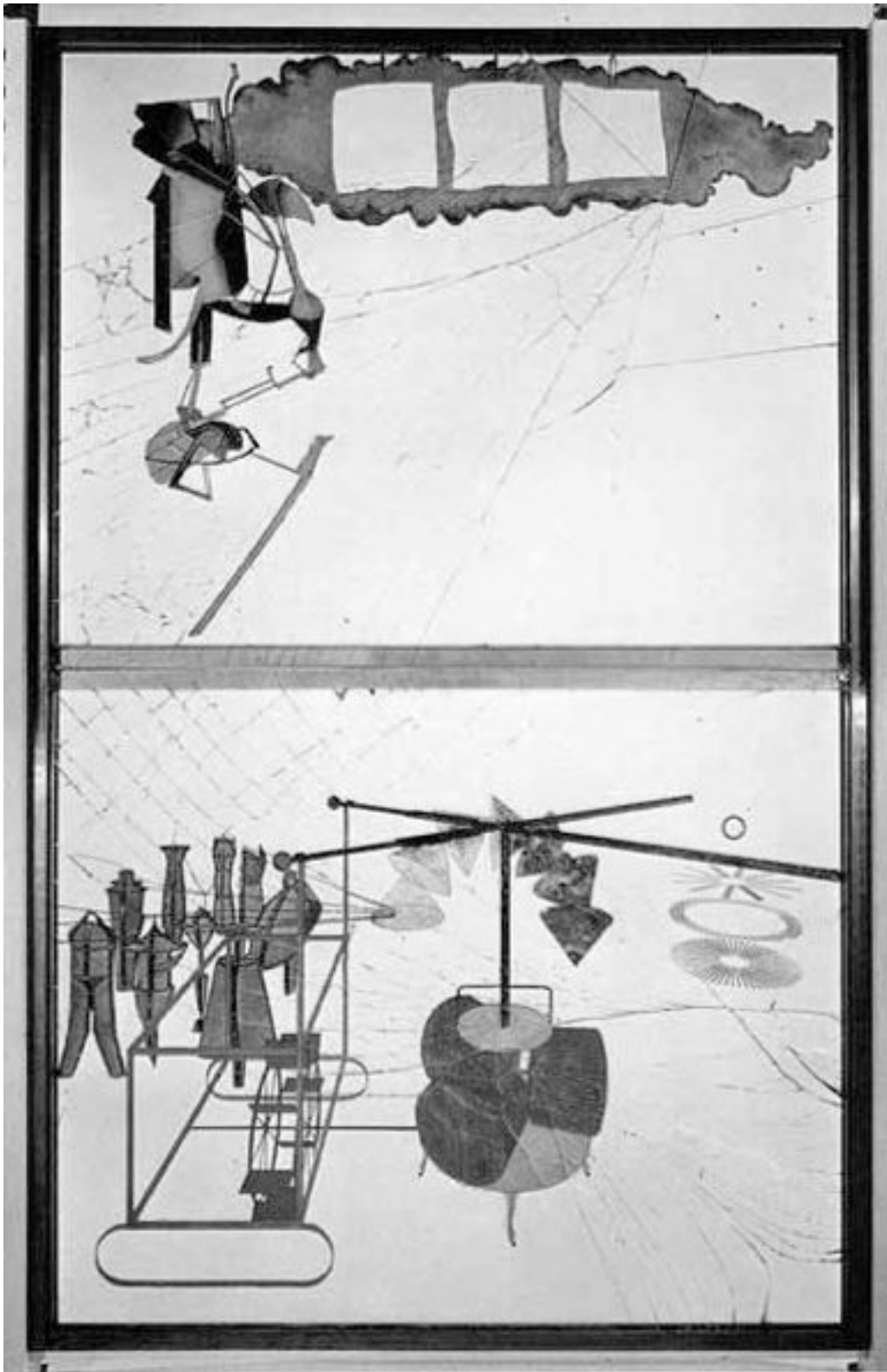


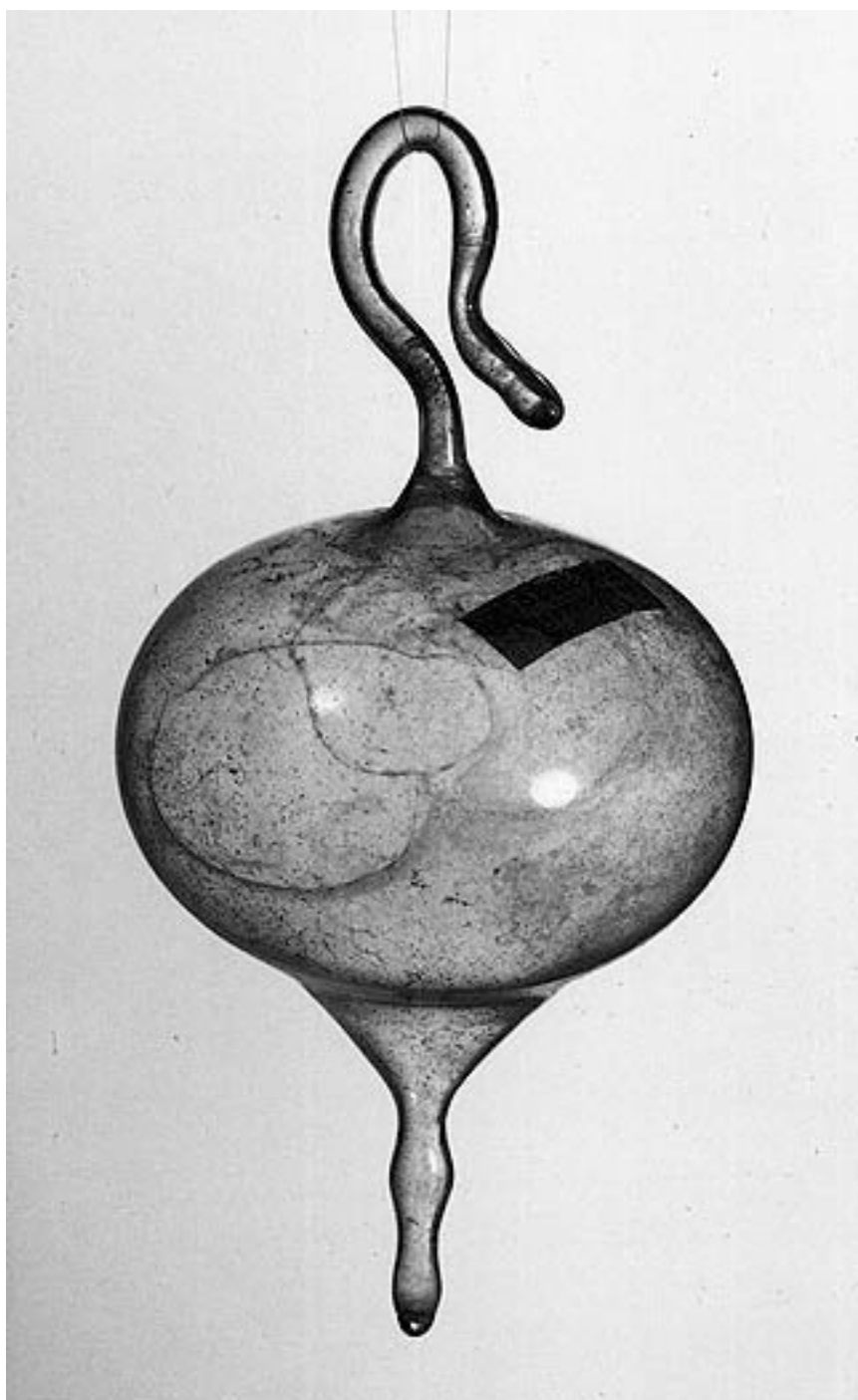






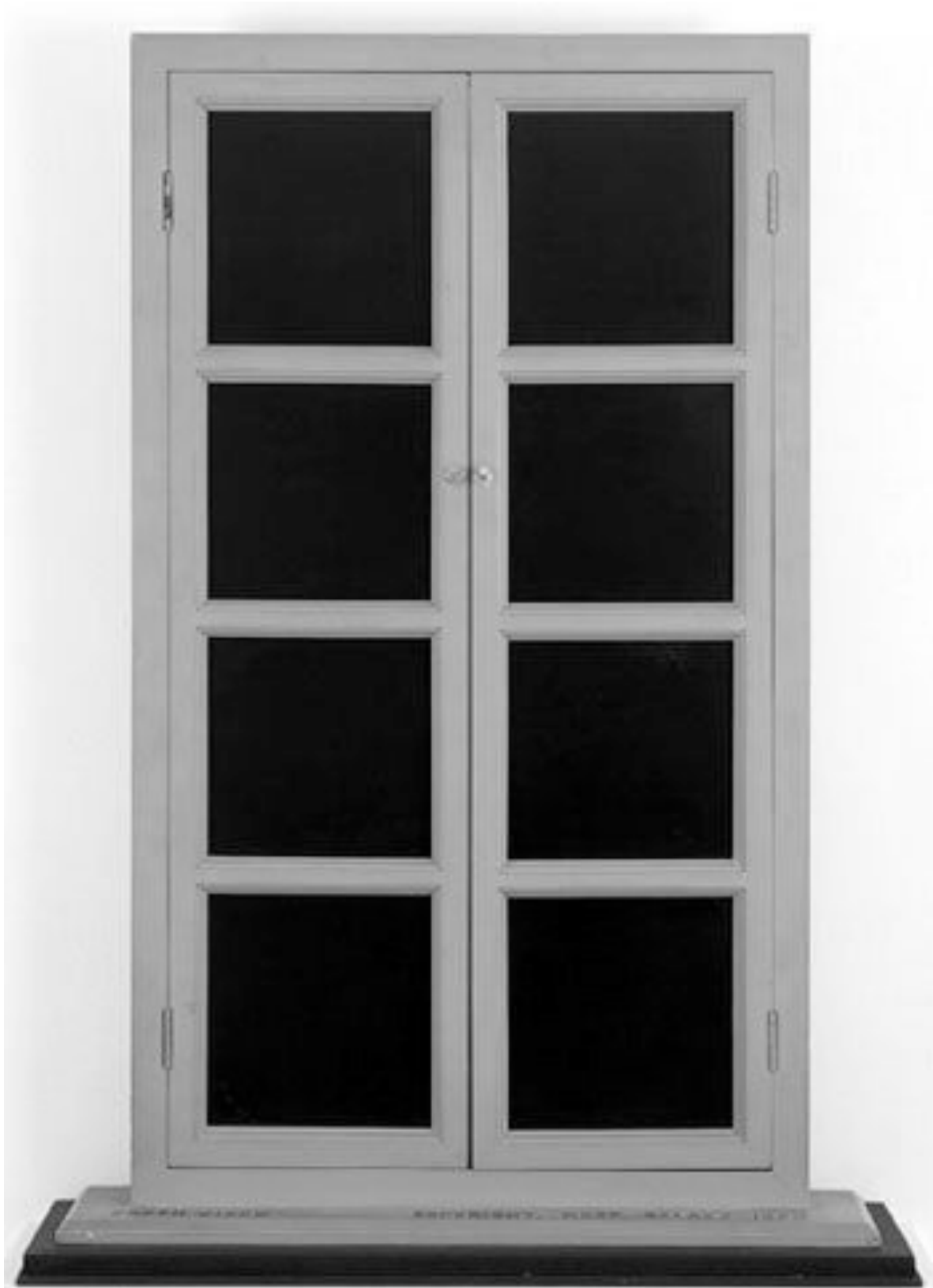


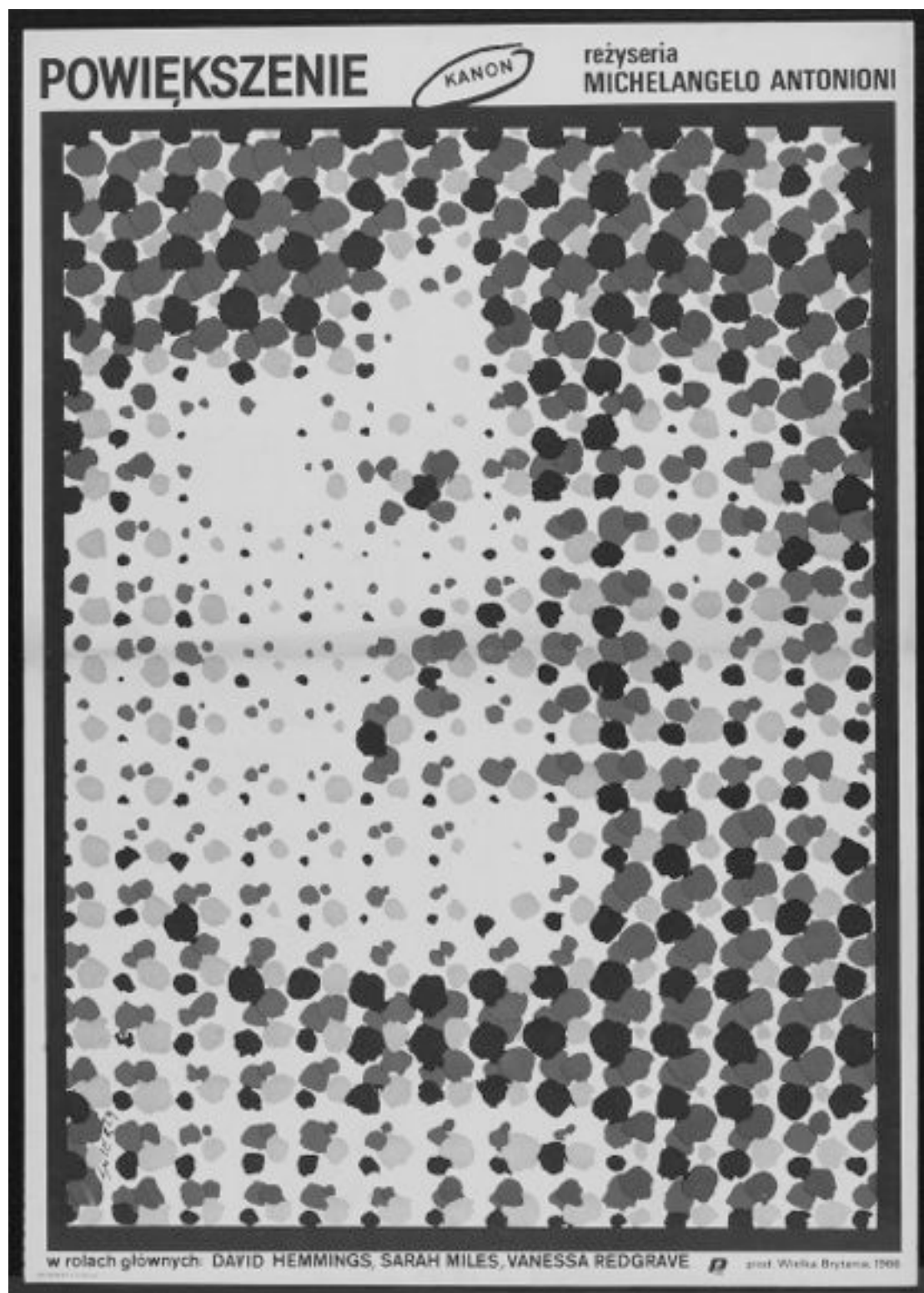




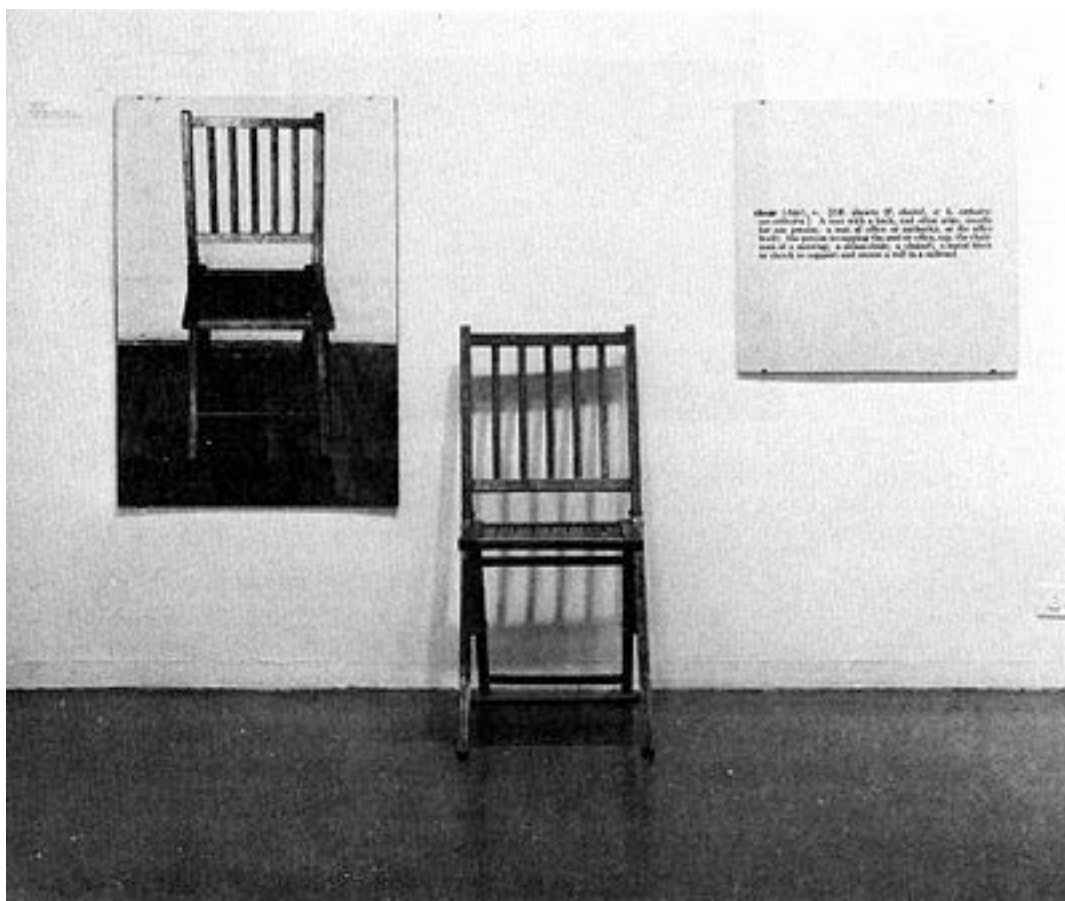


1.1. Radiaciones



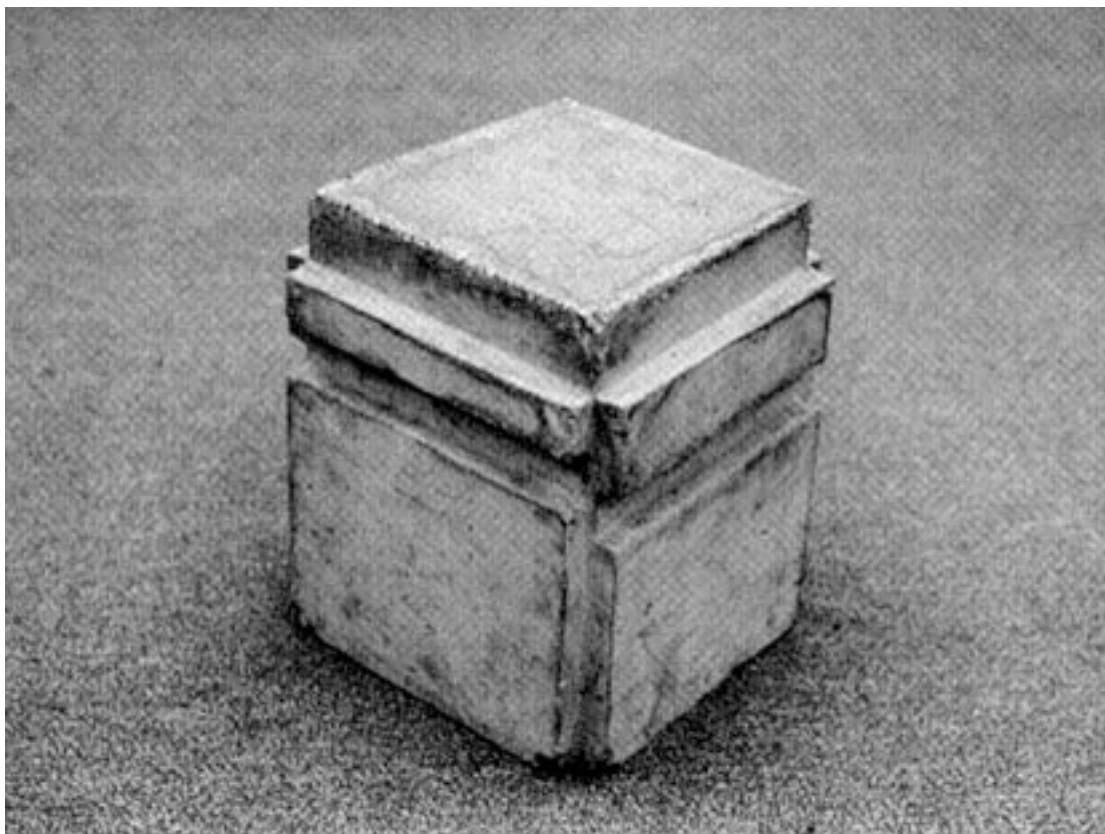


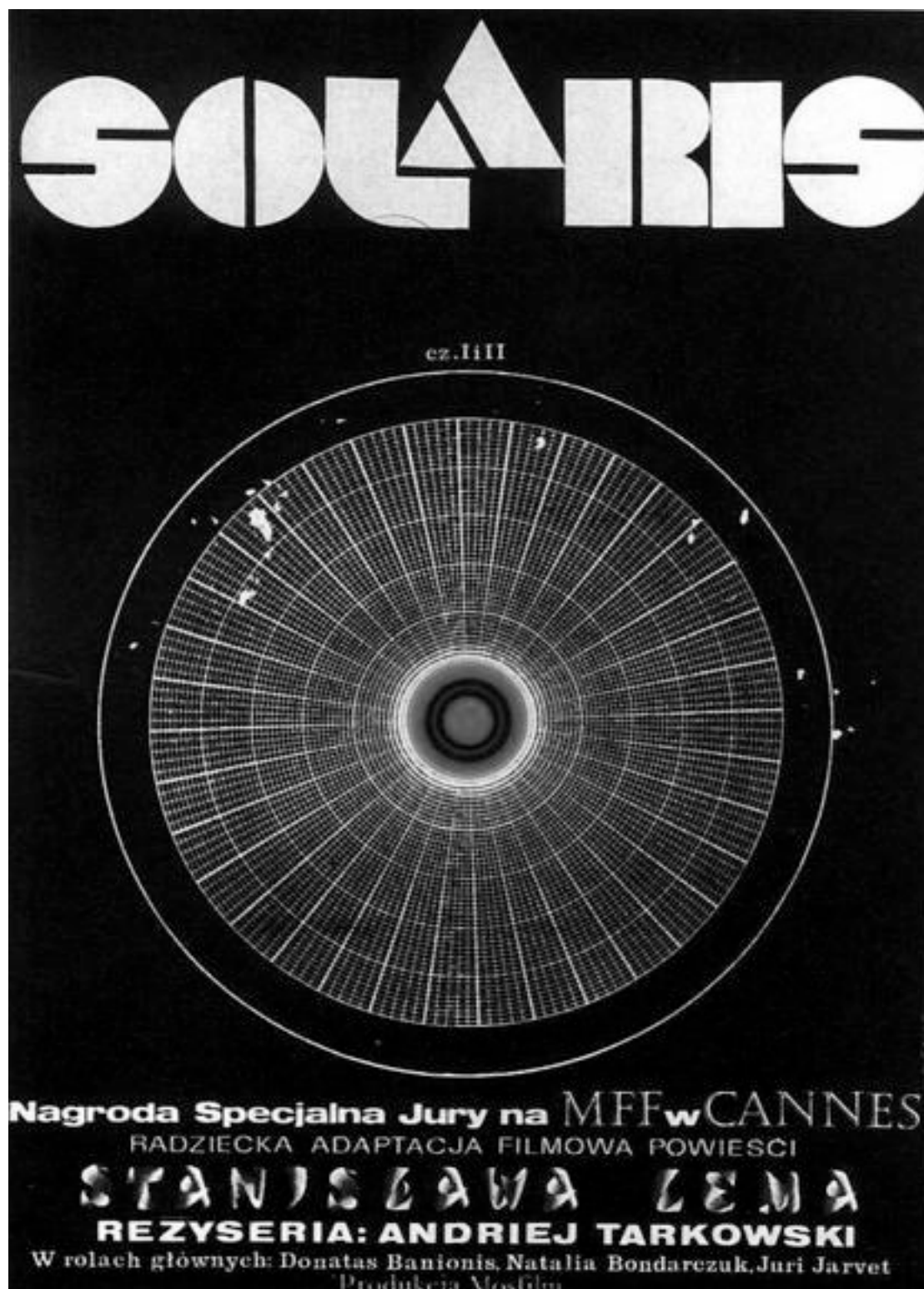






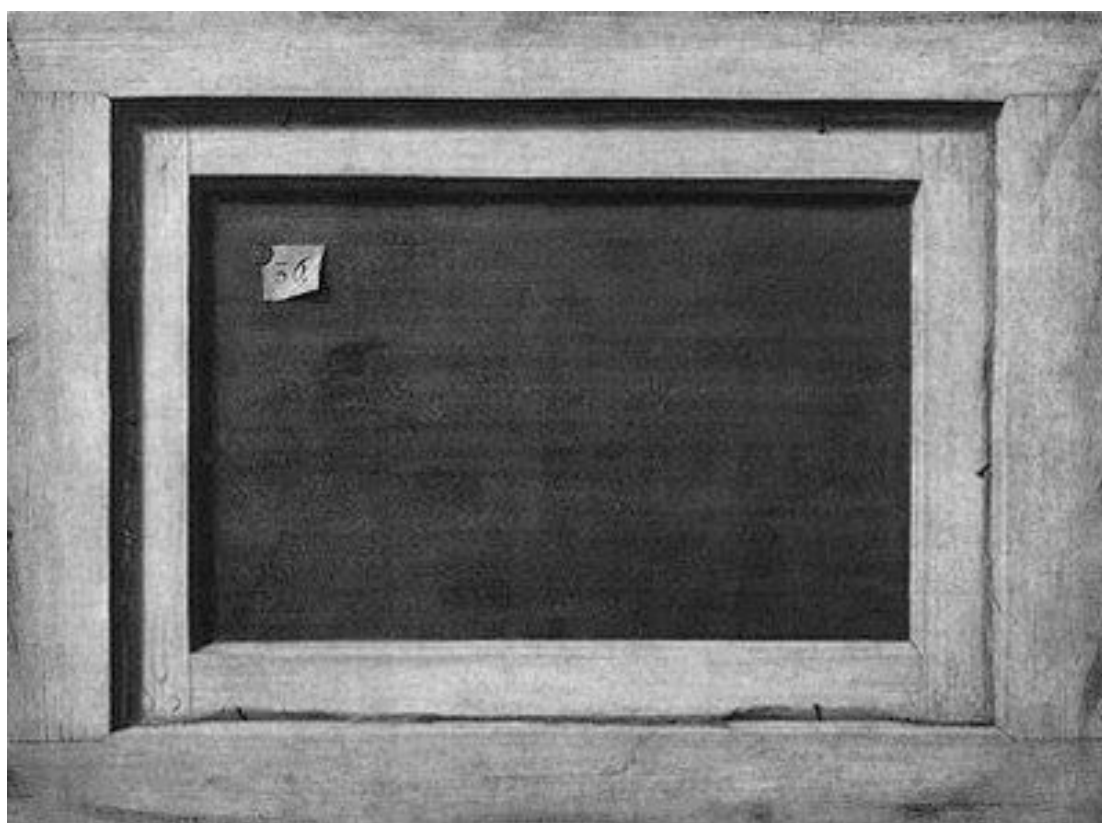


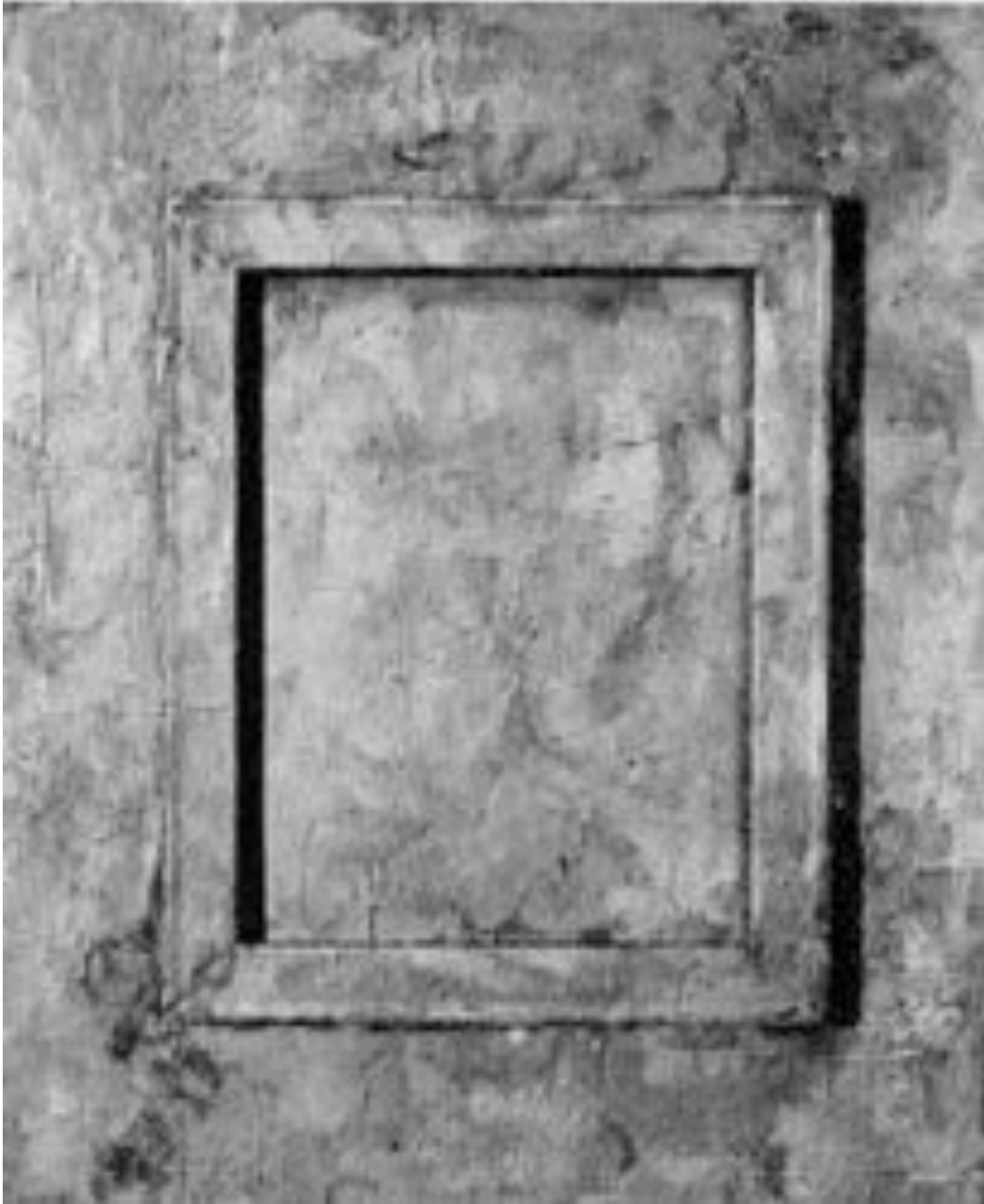




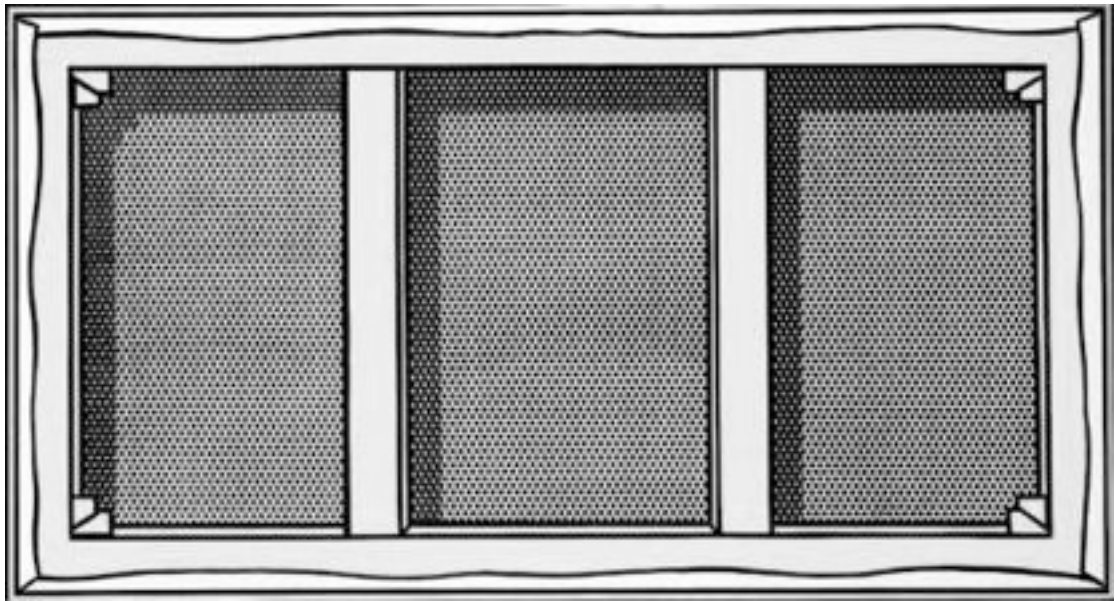






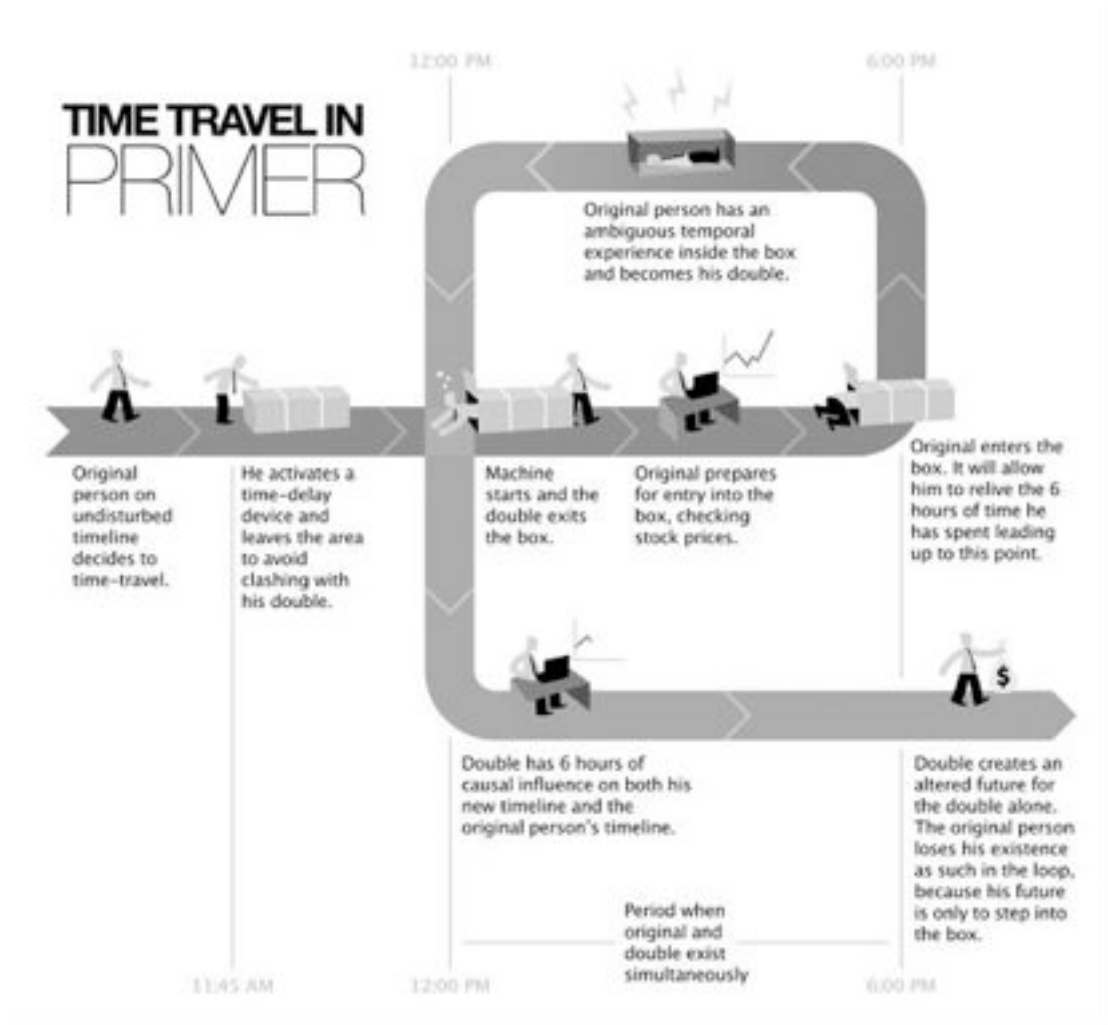






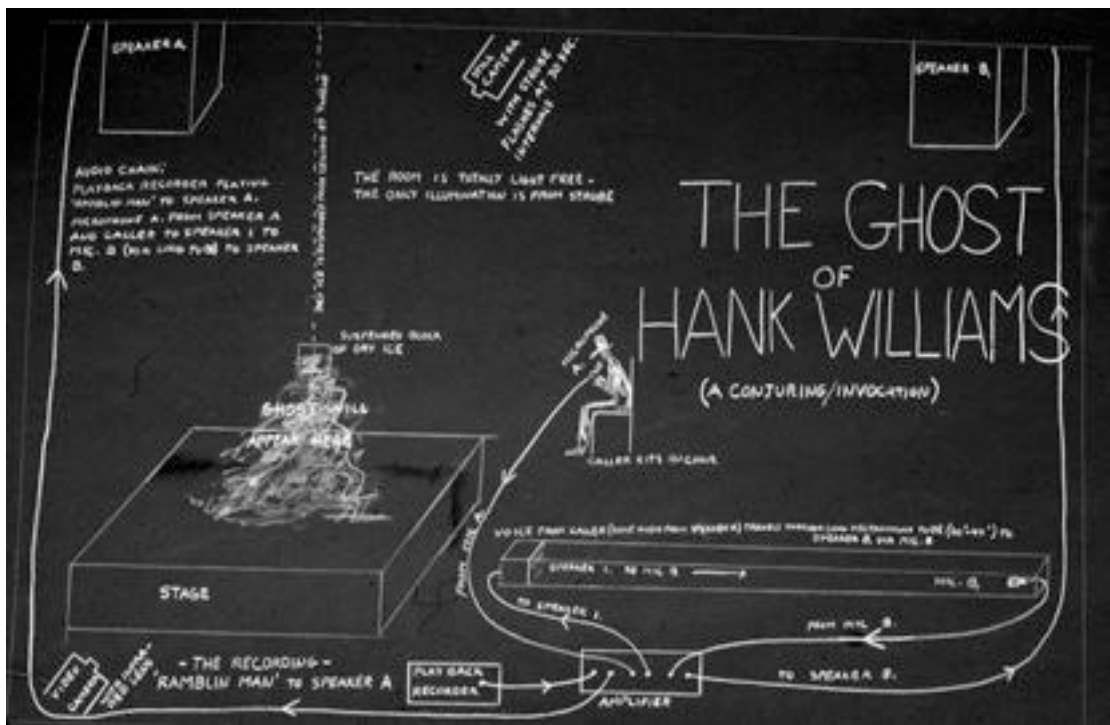








1.1. Radiaciones

















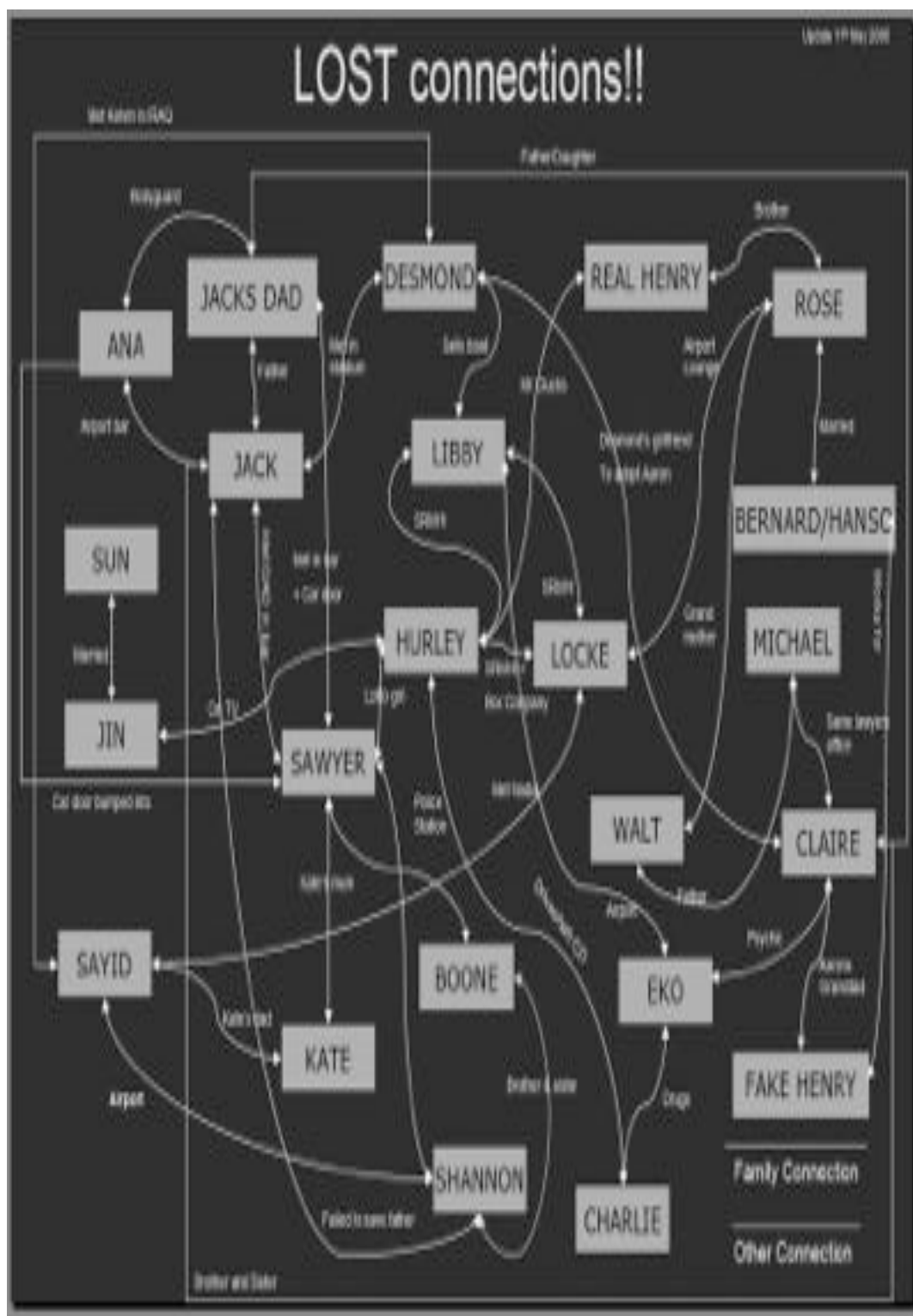




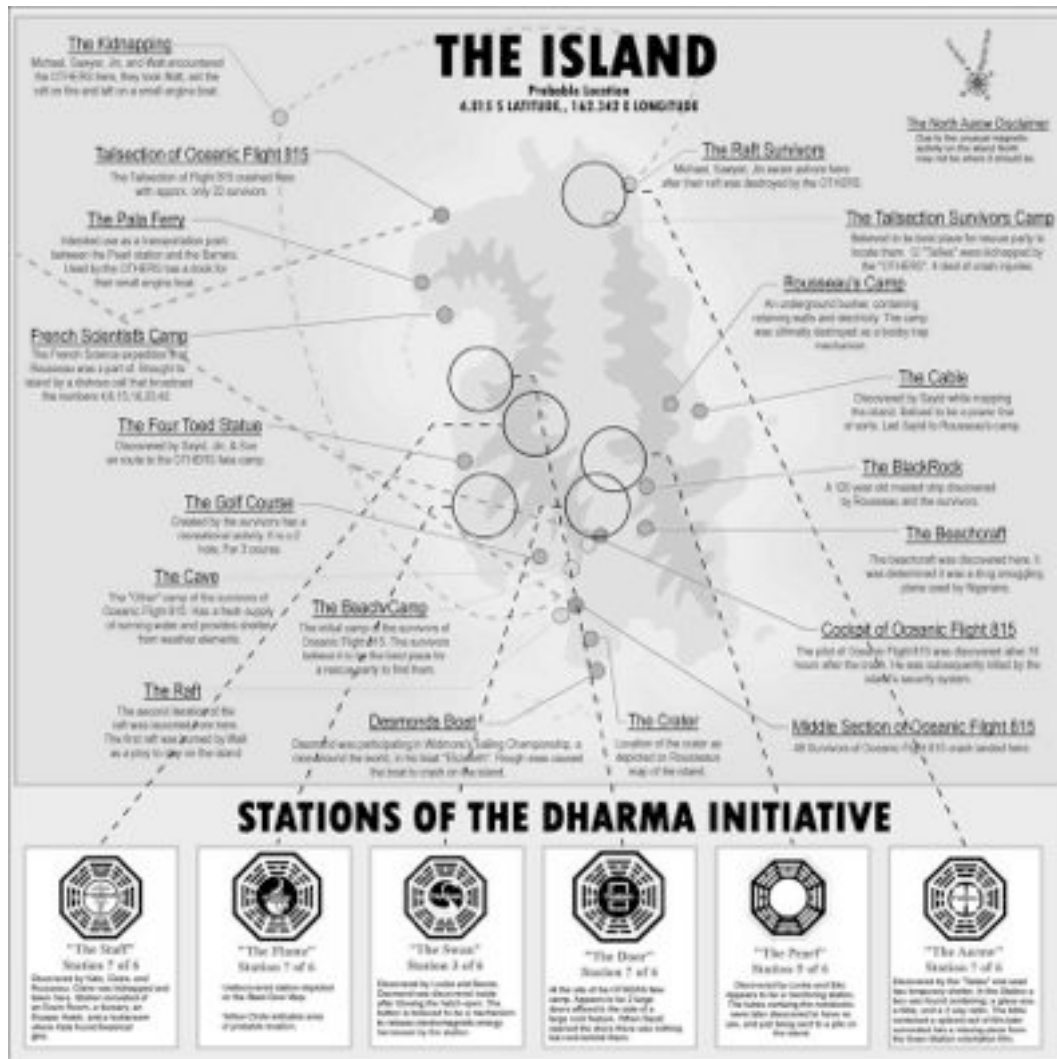






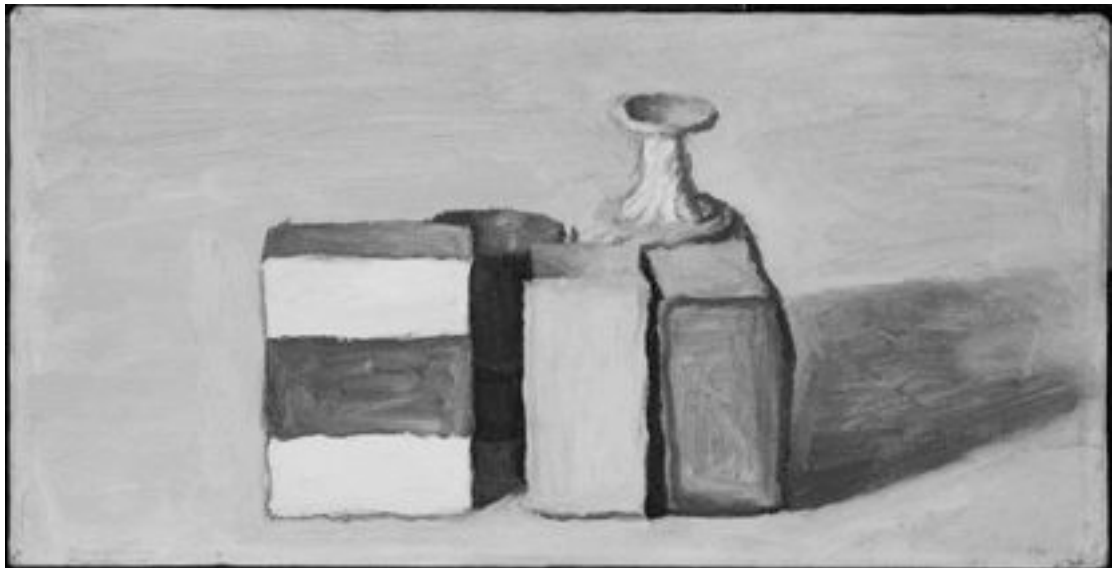


1.1. Radiaciones





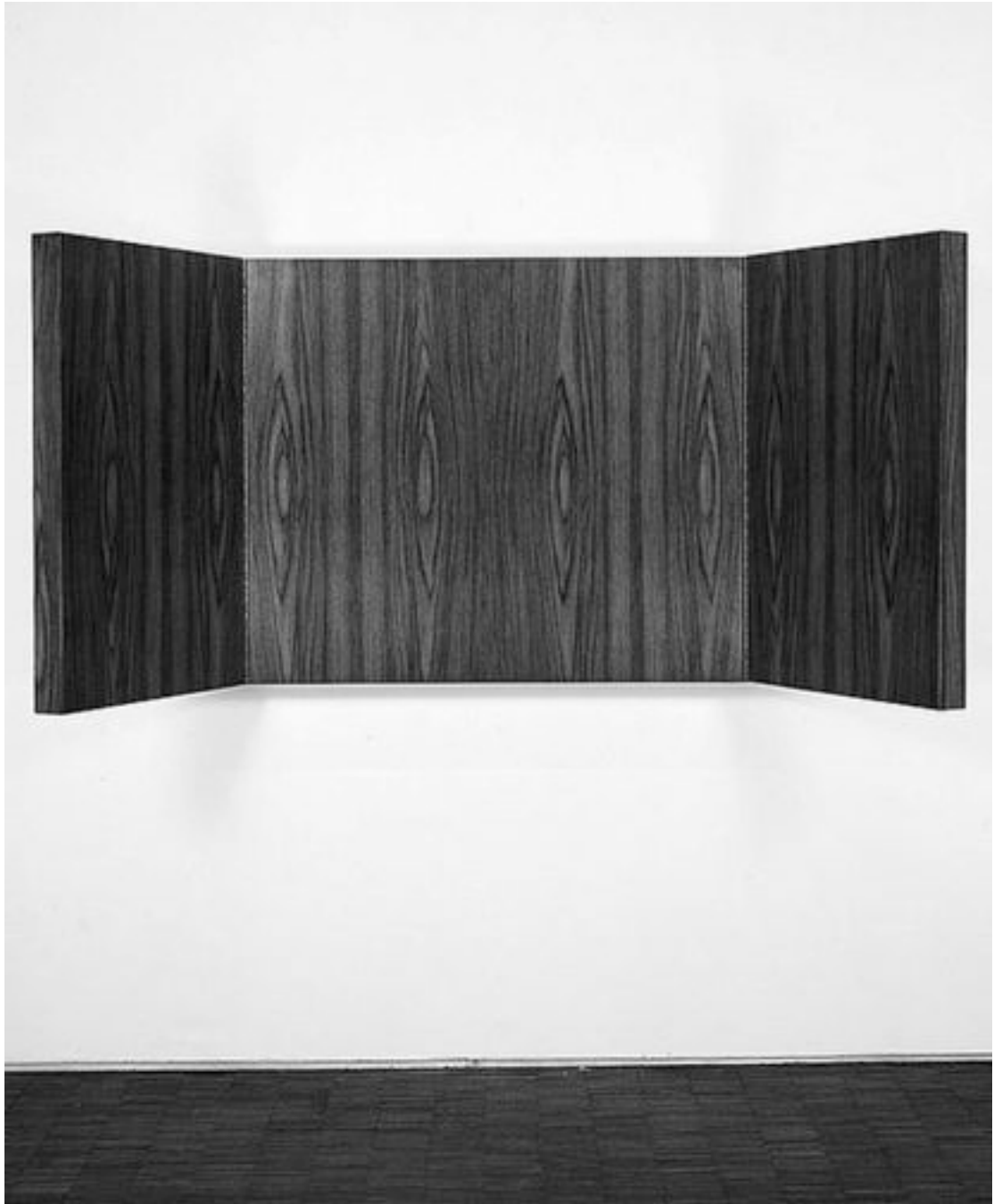










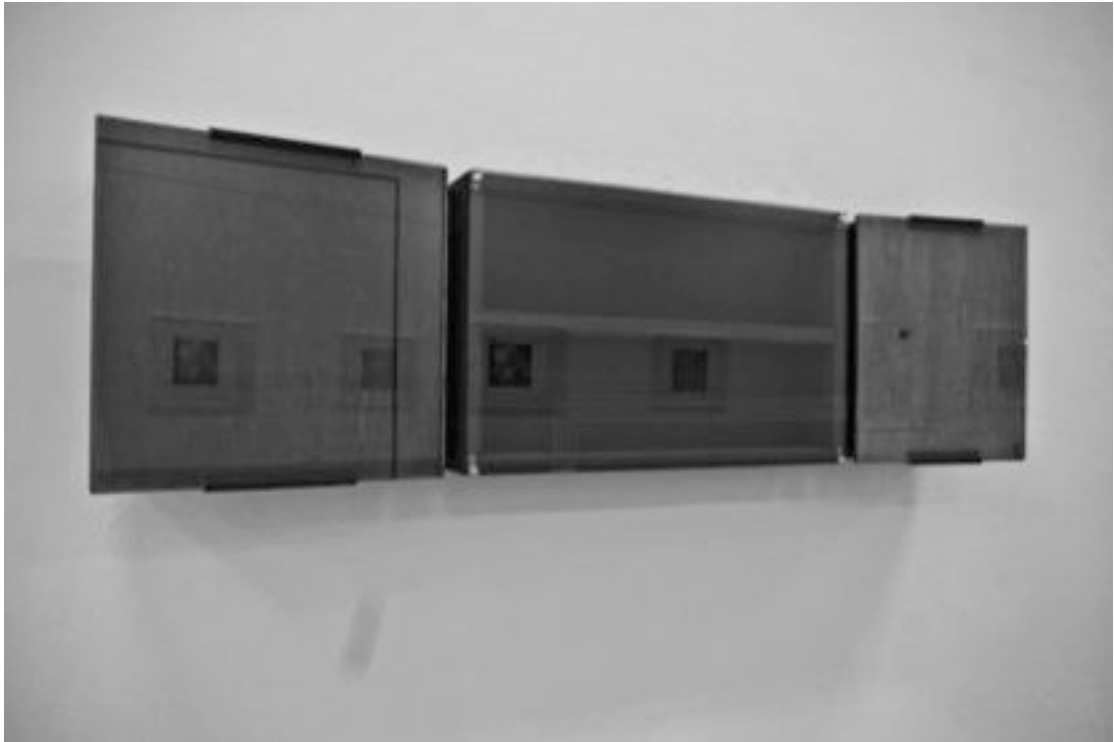


1.1. Radiaciones

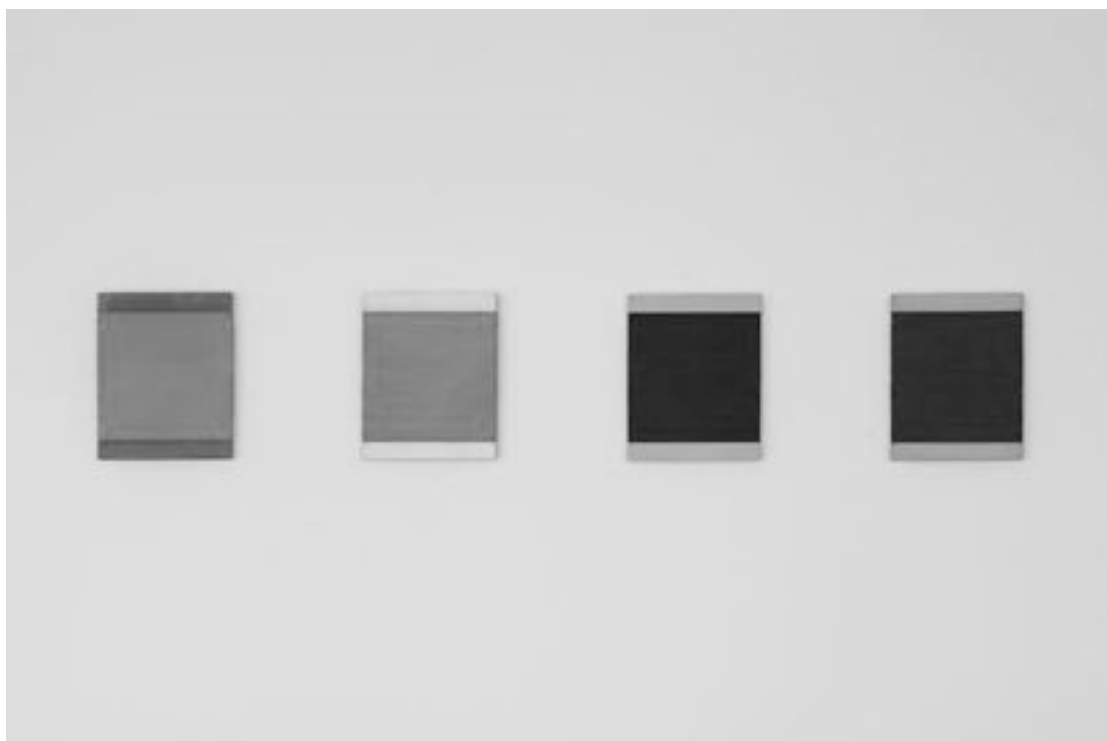
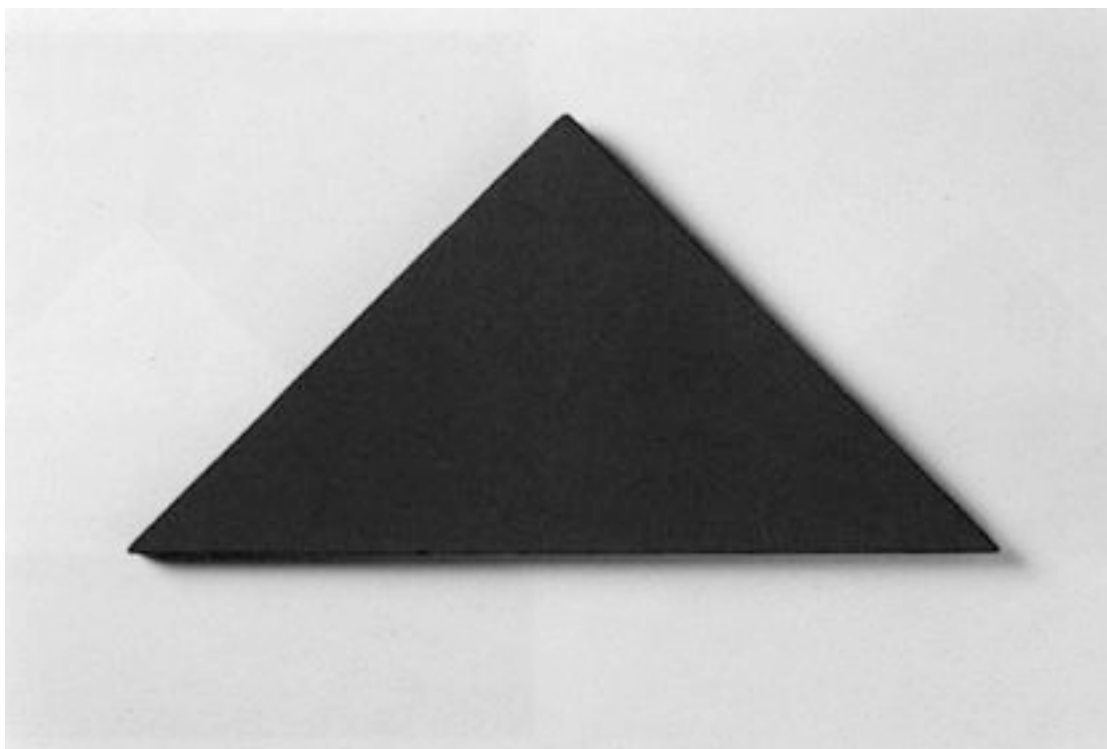


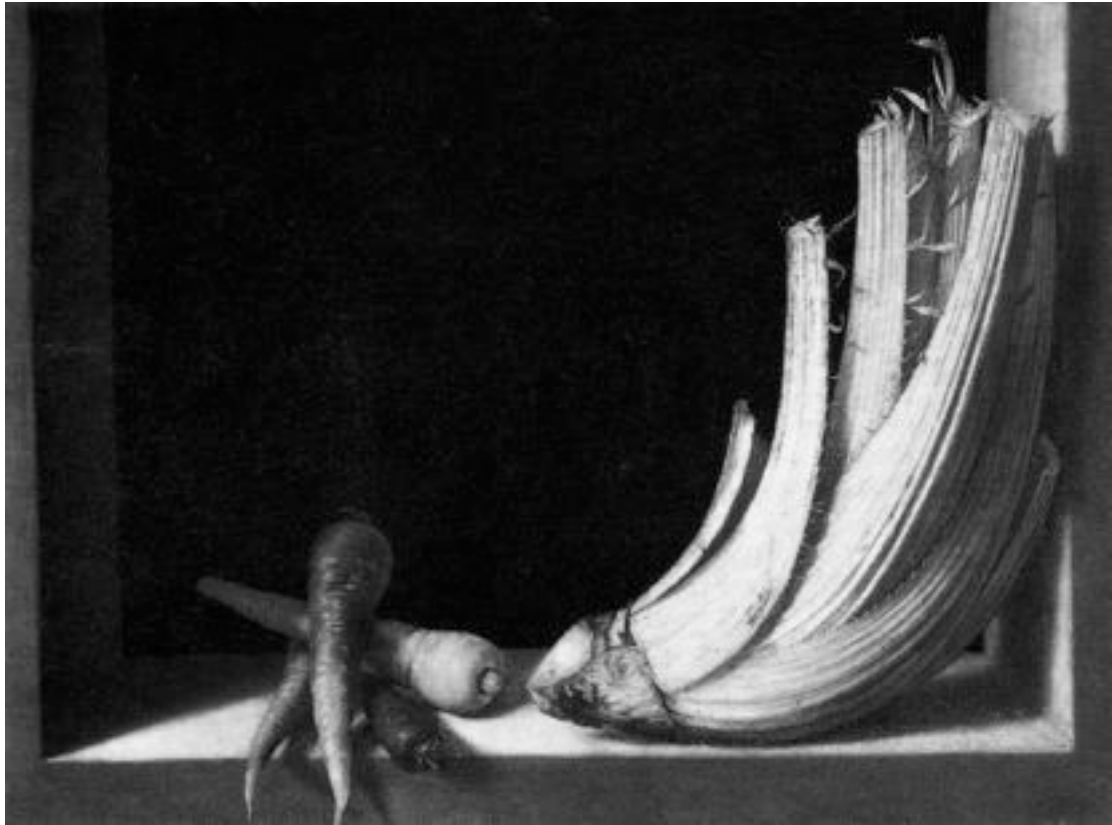






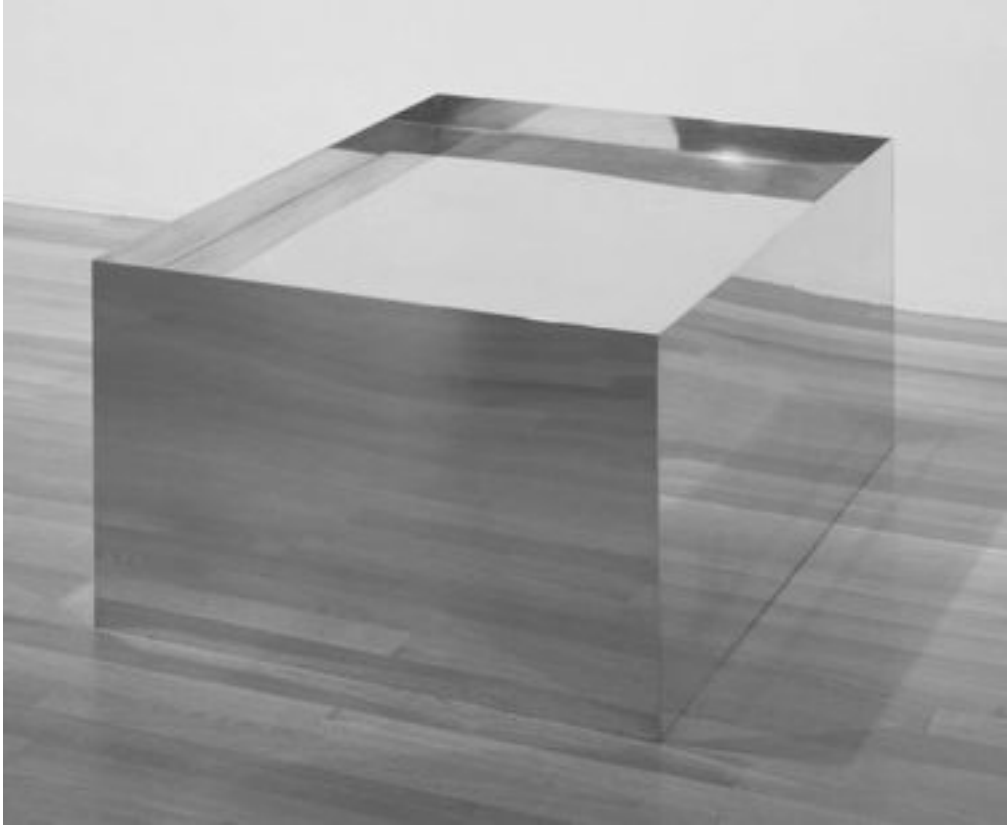
1.1. Radiaciones





1.1. Radiaciones

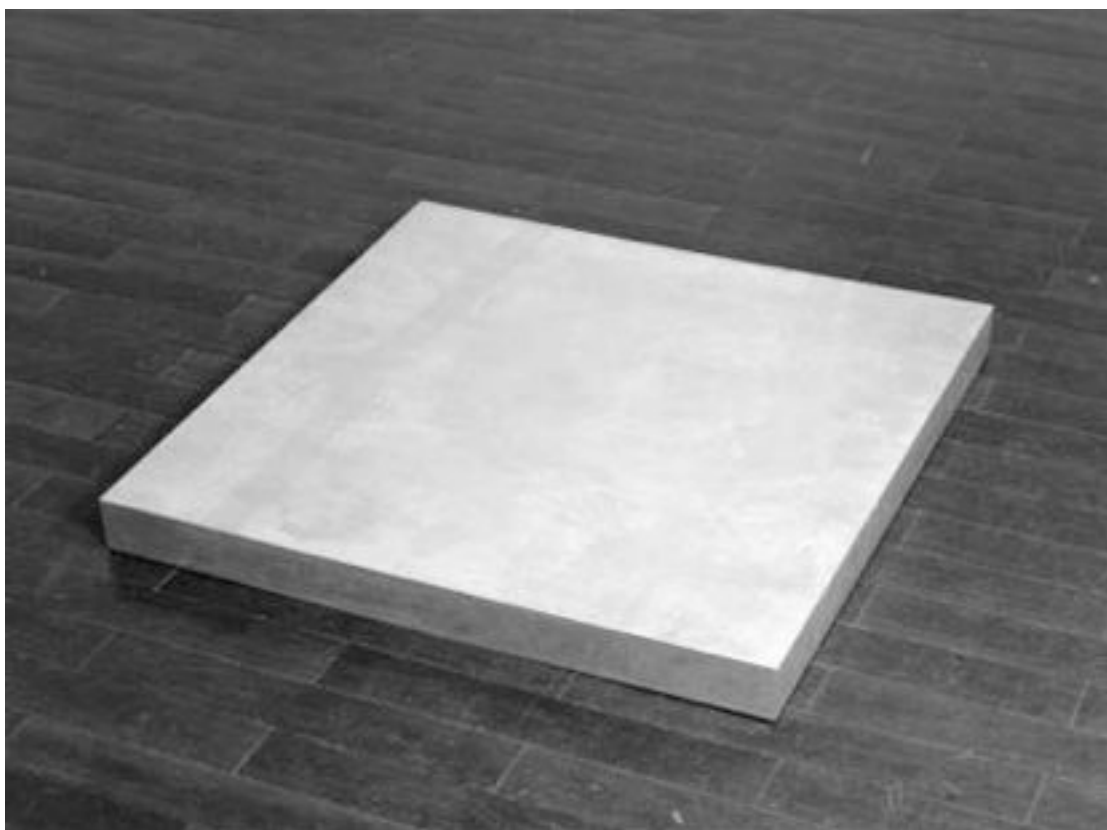


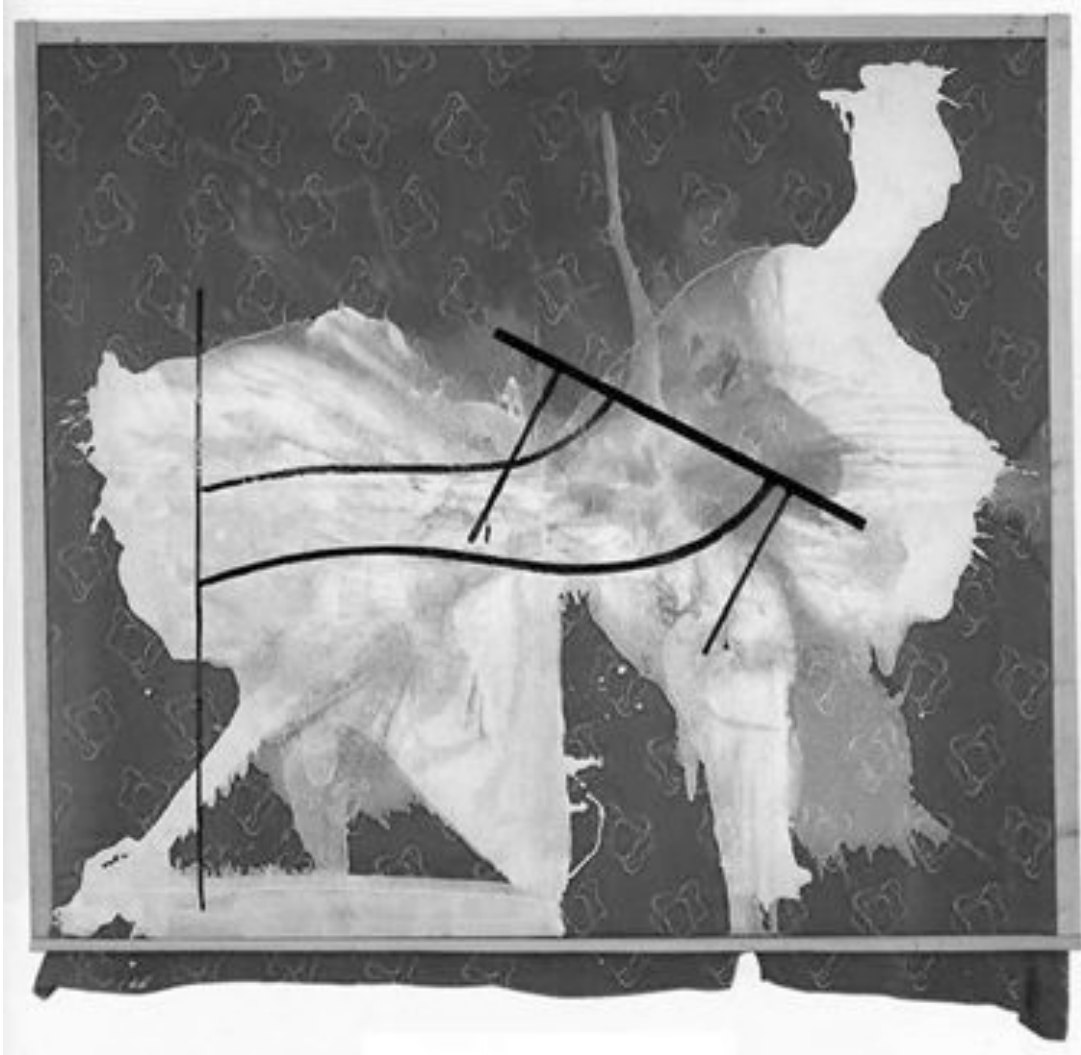


1.1. Radiaciones

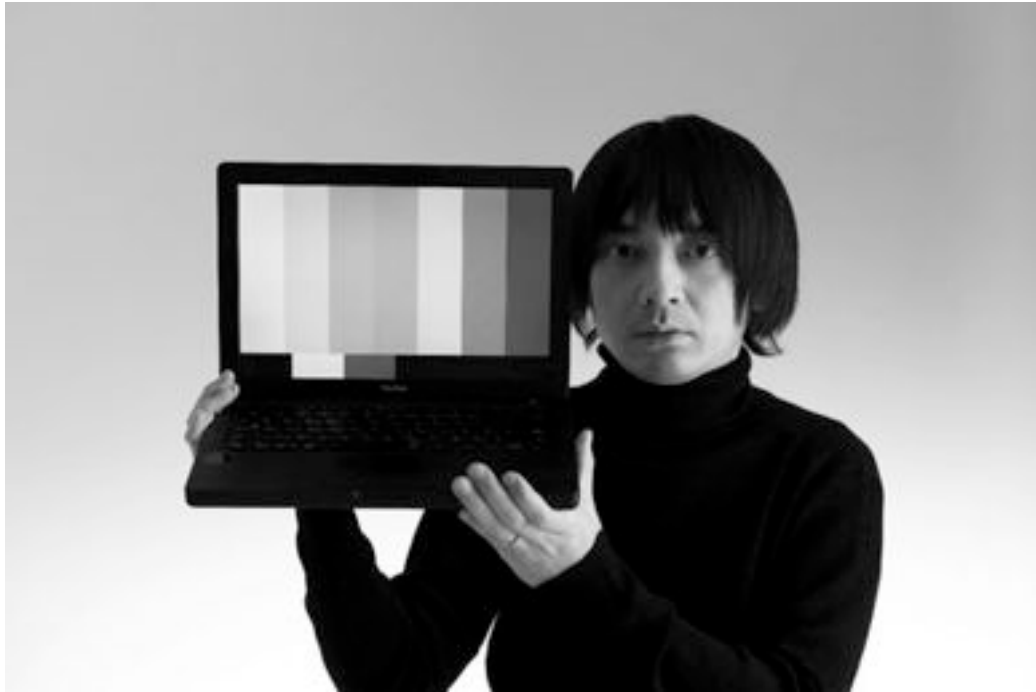


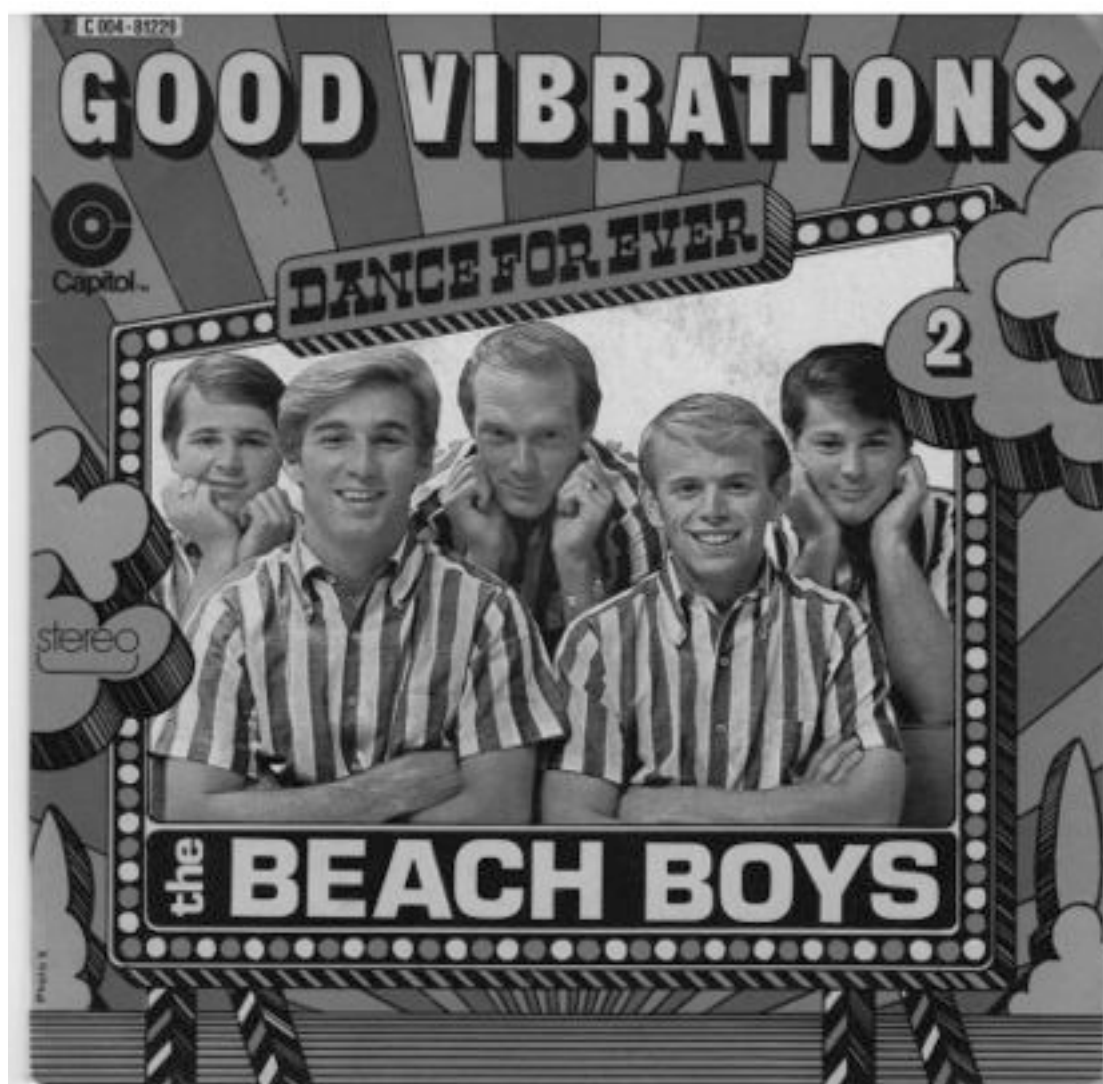


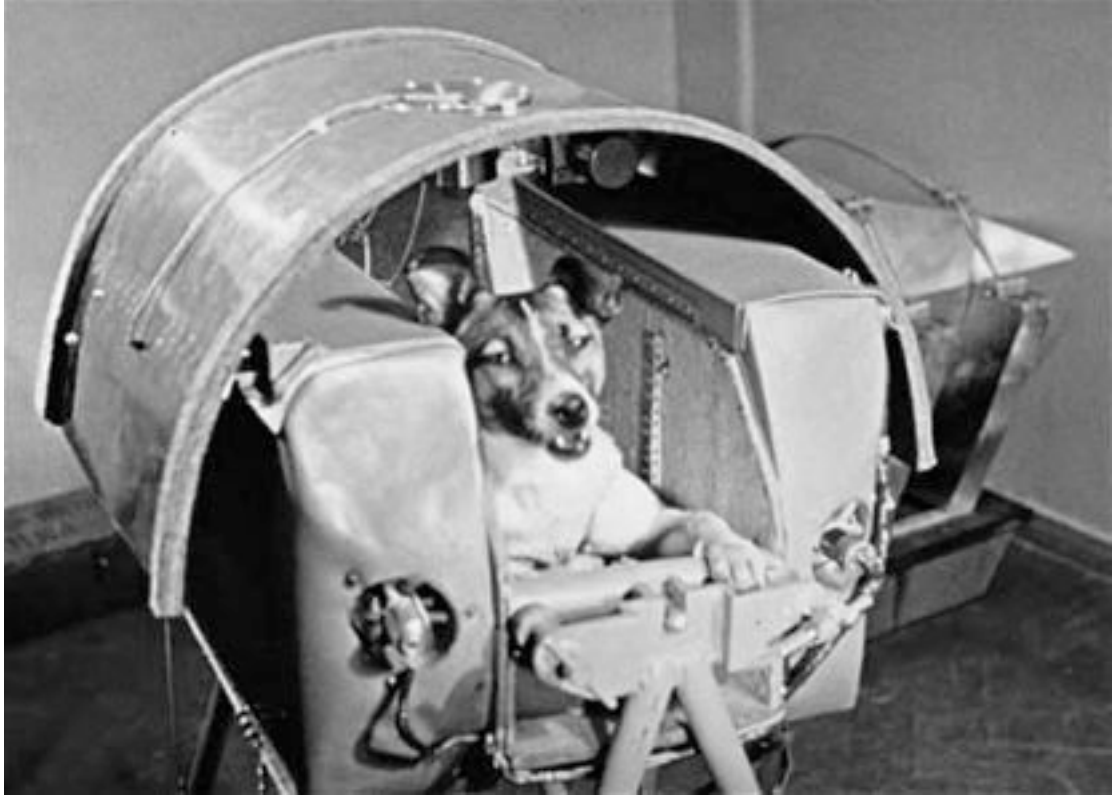














1.2. GERMINACIONES_(((Y)))
(fuscum sub nigrum)

1.2 Germinaciones (*Fuscum Sub nigrum*)¹



Ilustración 1: Gerhard Richter. Mesa. 1962

LA MESA VACIA

Un día, un sufí vio una mesa vacía y, en un éxtasis, se puso a danzar y a desgarrar sus vestidos gritando:

"¡Aquí está! ¡El alimento de todos los alimentos! ¡Helo aquí!
¡El remedio de cualquier hambre!"

Llegaron entonces otros sufíes y se unieron a él, llenos de entusiasmo y de emoción. Pasó un tonto que les dijo:

"¿Pero qué idiotez es ésta? ¡Hay ciertamente una mesa, pero ni siquiera hay pan encima!"

El sufí le respondió:

"¡Oh aparición insensata! ¡Vete! ¡Si no conoces nada del amor, no importunes a los que aman! ¡Pues el alimento del enamorado es el amor del pan sin pan! El fiel no tiene existencia. Consigue ganancias sin tener capital. No es posible que coma un niño que mama."²

¹ "Si SPINOZA se distingue esencialmente de LEIBNIZ es porque este, cercano a una inspiración barroca, ve en lo oscuro («*fuscum sub nigrum*») una matriz, una premisa, de donde saldrán el claro y el oscuro, los colores y hasta la luz"

Gilles Deleuze. *Critica y clínica*. Anagrama. Barcelona. 1996. Pág. 223.

² Rumi. "La mesa vacía" en *150 cuentos Sufíes. Extraídos del Matnawi*. Paidós. Barcelona, 1996. Pág.77.

Ningún pensamiento que no escuche ese *sonar de las cosas*, ese decir el sentido que cobra cada articulación del sistema de los objetos como escenario de *pregnancia del sentido*, de aterrizamiento en materia de la fuerza de los conceptos, sería para siempre ciego a su propia elucidación –por perder el escenario de *plasmación efectiva por excelencia de lo que se piensa, se quiere, se desea o se simboliza ... en el registro en el que todo ello, cobra cuerpo*. Materia. Mineralidad absoluta.³

El lenguaje no vive de sus propias leyes; si así fuera, el mundo lo dominarían los gramáticos. En el fondo primordial la palabra no es ya forma, no es ya llave.

Se identifica con el ser. Se torna poder creador. Y ahí es donde está su fuerza enorme, que jamás podrá ser convertida del todo en moneda. Lo único que aquí hay son acercamientos. El lenguaje habita en torno al silencio a la manera como el oasis se emplaza alrededor del manantial, y el poema corrobora que se ha logrado entrar en los jardines intemporales. De esto vive luego el tiempo.

El lenguaje permanece con la energía de siempre en su quieta fuerza incluso en épocas en que ha quedado rebajado a medio de técnicos y burócratas y en que, para aparentar frescor, trata de tomar prestadas palabras a la jerga chabacana. Lo grisáceo, lo polvoriento se adhiere únicamente a la superficie. Quien cava más hondo alcanza en cualquier desierto el estrato donde se halla el manantial. Y con las aguas sube a la superficie una fecundidad nueva.⁴

³ José Luis Brea. *Mineralidad absoluta (el cristal se venga)*. [texto on-line] [Consultado: 03/04/2012] http://salonkritik.net/10-11/2010/09/mineralidad_absoluta_el_crista.php

⁴ Ernst Jünger. *La emboscadura*. Pág. 85. [texto on-line] [Consultado: 12/03/2012] http://www.upv.es/laboluz/leer/books/Junger_la_emboscadura.pdf

La vida se refiere a investigar. La vida como referencia esencial a descubrir todo aquello que es y presentimos, tal vez equivocadamente, que está dado (estados dados)⁵. La vida⁶ también se refiere a aquello que estando, suponíamos, dado, se desarrolla; la vida se refiere a lo que cambia, muta⁷ o se transforma y está *desequilibrado en su inconcebible eternidad*. Es posible que la vida se refiera a sí misma como la pura energía que en sí es y que de ella emana sin fin aparente y sin aparente finalidad.



Ilustración 2 Manantial de energía de la serie Perdidos

La vida cobra sentido con cada una de las articulaciones del sistema de los objetos como escenario de pregnancy del sentido,

⁵>Estados dados hace referencia al trabajo *Étant donnés* de Marcel Duchamp en tanto que un punto de partida imprescindible para la investigación presentada en estas páginas. También se quiere hacer jugar con su traducción al castellano: *habida cuenta o teniendo en cuenta* que es expresión habitual para la pregunta matemática.

⁶ Gilles Deleuze. *Critica y clínica*. Anagrama. Barcelona. 1996. Pág. 5.

⁷ *Ibidem*. Pág. 184.

de aterrizamiento en materia de la fuerza de los conceptos que nos susurraba José Luís Brea en sus casi últimas palabras brindadas⁸.

La vida se refiere a investigar y también, por tanto, se relaciona con lo desconocido y con todo aquello que inquieta nuestra curiosa humanidad de soledad significada y de perdición: reencuentro y búsqueda del lugar y de una identidad⁹ siempre absurda y aniquiladora¹⁰.

Establecer un punto de partida para esta tesis, para cualquier tesis, es asumir la simple y fundamental necesidad humana de conocer el entorno, de relacionarse con él y tratar de ubicarse en la cadena significativa, en el discurso necio¹¹, y tal vez en *lo serio*¹²; de hablar su lengua aunque esta pudiera ser indescifrable e indecible y mero y apasionante significativo. Evitar la forclusión¹³ es el trabajo, el esfuerzo, de toda una vida: es *revelución*¹⁴: erratar.

Tratar de pensar, hablar, leer, escribir, volver a pensar para así hacer emerger en nuestro ser las imágenes que darán lugar a

⁸ > El término procede de la frase alemana *bring dich*, que significa «yo te lo ofrezco» y que solía pronunciarse al brindar.

⁹ Gilles Deleuze. *Critica y clínica*. Op. Cit. Pág. 18.

> En este sentido se *jugará* en la presente tesis con el concepto de identidad.

¹⁰ *Ibidem*. Pág. 83. En tanto tendencia del yo.

¹¹ “En todo caso, definido así, sin articulación con otro, el significante es necio, dice Lacan, y no sólo eso, dice también que la necedad es una dimensión en ejercicio del significante, de ahí que fundamente el Discurso Analítico”.

Jacques Lacan. *El seminario de Lacan, Libro XX, Aun*. Paidós. Buenos Aires. 1992.

¹² > Tal como señala Deleuze, en el sentido que Nietzsche utiliza en *Zaratustra*, III, «Del espíritu de la pesantez» y en *Más allá del bien y del mal*, 213: «Pensar y tomar una cosa en serio, asumir su peso, es todo lo mismo para ellos, es la única experiencia que conocen.»

¹³ “Forclusión es un concepto elaborado por Jacques Lacan para designar el mecanismo específico que opera en la psicosis por el cual se produce el rechazo de un significante fundamental, expulsado del universo simbólico del sujeto. Cuando se produce este rechazo, el significante está forcluido” [Enciclopedia on-line] [Consultado 20/11/2011] <http://es.wikipedia.org/wiki/Forclusion>.

¹⁴ > Juego de palabras formado por el verbo revelar y el sustantivo revolución que debo indicar, pues si no se mantendría invisible y por tanto ilegible: ninguna marca gráfica *desvela* el sentido.

los conceptos que podrán, tal vez, permitirnos ir construyendo una imagen y una idea de lo visible y de lo invisible; de lo intuible y también, por supuesto de lo que ni existe ni existirá (quien sabe), y tampoco existió (quien sabe); de lo deseado y aún por desear u odiar... no querer y querer (y todo a la vez si fuera posible. Que lo es)

Una idea, o una imagen, que nos brinde la posibilidad de tejer la urdimbre que suponemos nos dio vida y la accidental capacidad de reconocernos en el afuera^I; reconocer el afuera, para de esta manera saber más de nosotros mismos y de *lo* demás; de lo Uno y de lo Otro. Lo justo y necesario; lo inmanente y la ficción de trascendencia; también lo accidental y desafortunado. En[(e)]azar^{II} el *Azar* y des[(e)n]lazar la Necesidad^{III}.

Una tesis no es más que un intento, otro más, de aportar señales de vida. Señales de actividad. Señales que por su propia naturaleza y por la relación que de manera hasta ahora inevitable han de mantener con ésta. Señales que están llamadas a dejarlo todo a medias^{IV}, medio muerto o medio vivo.

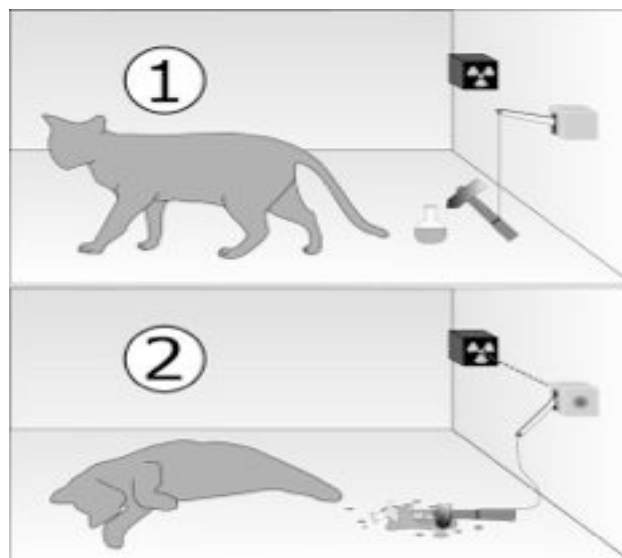


Ilustración 3 Imagen referida al gato de Schrödinger¹⁵

¹⁵ [Imagen on-line] <http://www.laflecha.net/blogs/pensadorcritico/entradas/esta-vivo-o-esta-muerto-paradoja-del-gato-de-schr-dinger> [Consultado: 06/12/2011]

Una tesis indica, más que cercanía con el objeto de estudio, el alejamiento del mismo: las fuerzas que entran en acción son complicadas de controlar; aquellas que cohesionan y las demás que empujan a la expansión de un núcleo¹⁶ siempre inestable, o casi.

Pero deberíamos considerar, así lo hacemos, el método científico como una de las vías menos desafortunadas, que no carente de crueldad, para alcanzar las más altas cotas de nuestra permanente e insaciable hambre^V de conocimiento y saber; y de las más profundas simas de nuestro fracaso y tortura intelectual y emocional de acabamiento¹⁷.

Una tesis, esta tesis, sólo puede suponer un intento más por mantener la actividad, y transmitir esta dicha actividad más allá; hacerla llegar a través del discurrir por cuerpos, ideas, series de conceptos y series de series sin sentido, de abrir nuestra curiosidad al mundo y percibir que somos mundo, galaxia y universo, polvo de estrellas¹⁸ y gas cósmico^{VI}: *mineralidad absoluta*¹⁹.

¹⁶ "Las formaciones delirantes son como núcleos del arte". Gilles Deleuze. *Critica y clínica*. Anagrama. Op. Cit. Pág. 87.

¹⁷ "La indecibilidad del significado pleno, su impresencia, la no transparencia del mundo a la palabra, a la representación, constituye el límite de la experiencia creadora. La exposición de ese límite -la mostración de la impresencia del sentido- constituye el camino de toda estrategia de clausura de la representación -y consiguiente apertura de un pensamiento desnudo del acontecer, desde el reconocimiento de la precariedad del lenguaje como adecuadamente expresiva de la del mundo, del in acabamiento de la forma como ex-presión de la in Clausura del ser en el tiempo".

José Luís Brea. "Por un arte no banal. Manifiesto" en *Un ruido secreto. El arte en la era póstuma de la cultura*. Mestizo. Murcia. 1992. Pág. 103.

Este texto comienza con una cita de Marcel Duchamp:

"La totalidad del mundo del arte ha alcanzado un nivel tan bajo, ha sido comercializado hasta un grado tal, que el arte y todo lo que tenga que ver con él se ha convertido en una de las actividades más triviales de nuestro tiempo. El arte en estos tiempos se ha hundido hasta uno de sus más bajos niveles en la historia, seguramente incluso inferior al de finales del XVIII, cuando ya no había gran arte, sino pura frivolidad. En el siglo XX el arte está jugando un papel de puro entretenimiento, como si viviéramos una época divertida, ignorando todas las guerras que experimentamos como parte de lo que somos."

¹⁸ > Hago referencia a "Todos somos polvo de estrellas", frase de Carl Sagan en la serie televisiva "Cosmos". También al alter ego de David Bowie *Ziggy Stardust*.

¹⁹ En referencia la texto de José Luís Brea que abre la presente introducción. Ver nota 3

Sentir que la energía que todo lo anima, el discurso también anima, nos brinda, de manera carente de *consciencia*, la posibilidad de vivir una vida que estará marcada, en la mayoría de los casos, por el estigma de eternidad de nuestra energía radiante e ilusoria como si de una huella, escritura, se tratase... Discurrir, con *suerte*, fuera de corriente^{VII}. En eso estamos de manera constante, con constancia de hecho.

Una tesis puede ser considerada como la semilla, vibrante²⁰, que habrá de desarrollarse hasta dar ser y estar a la planta que habrá de cumplir alguna función en la existencia de lo orgánicamente vivo y de lo inorgánicamente constituyente, de aquello que es capaz de construir lenguaje de casi todo, de otros seres vivos, de las *pedras*, de la mera y pura energía; de las plantas y su secreta vida^{VIII}. Lenguaje que instrumentamos para determinar qué son las cosas y qué lugar ocupan, o deberían ocupar, en relación a nosotros y al discurso. Patrones, nosotros y el discurso, de (des)medida^{IX} locos, desvariados, descarriados o necios. *Cantos rodados*²¹.

Una tesis en tanto que pensamiento en desarrollo, en lo evidente, pero con un final incierto y unas expectativas de éxito (a saber) escasas o muy remotas^X. Perspectivas de éxito (a saber) escasas en las Bellas Artes o en las ciencias físicas; en la medicina o en las matemáticas; en la filosofía o en las llamadas ciencias políticas. Miremos donde miremos el éxito (a saber) es un bien

²⁰ "No debe confundirse una vibración con una oscilación. En su forma más sencilla, una oscilación se puede considerar como un movimiento repetitivo alrededor de una posición de equilibrio. La posición de "equilibrio" es a la que llegará cuando la fuerza que actúa sobre él sea cero. Este tipo de movimiento no involucra necesariamente deformaciones internas del cuerpo entero, a diferencia de una vibración". [texto on-line] [Consultado 15/11/2011] <http://es.wikipedia.org/wiki/Vibracion>

> La vibración involucra al cuerpo (CsO) entero. Véase nota 27 de esta sección.

²¹ Rolling Stones. Banda Rock de los 60's. En inglés el sentido de su nombre es el de *balas perdidas*.

escaso y frágil. Un logro difícil de complicada valoración y resistente trans_misión^{XI} diferencial.

Sin duda ello hace que, pese al tiempo, esté yo aun aquí, y que lo estén ustedes también. Me asombra siempre... aun. Lo que me favorece desde hace algún tiempo es que hay también entre ustedes, en la gran masa de los que están aquí, un *no quiero saber nada de eso*. Pero el asunto es si será el mismo. Vuestro *no quiero saber nada* de cierto saber que se les transmite por retazos ¿será igual al mío?. No lo creo, y precisamente por suponer que parto de otra parte en ese *no quiero saber nada de eso* se hallan ligados a mí. De modo que, si es verdad que respecto a ustedes yo no puedo estar aquí sino en la posición de analizante de mi *no quiero saber nada de eso*, de aquí a que ustedes alcancen el mismo, habrá mucho que sudar.²²

Aun así disfrutamos con el placer de este viaje a lo desconocido que es cre(c)er para llegar a ser algo, *cualquiercosa* o la cosa misma... o casi nada: el final cierto de todo ser pensante, de la pura inconsciencia. No de lo demás, que también nos constituía, y será siempre increíble: muy increíble (me encanta exagerar: tropoloco)))))))))))))))))).

²² Jacques Lacan. *El seminario de Lacan, Libro XX. Del goce*. Op. Cit. Pág. 9.

> Y además, este no querer saber nada de eso es un movimiento regresivo...



Ilustración 4 Cita del maestro Eckhart²³. 2011. José Maldonado

Si Spinoza se distingue esencialmente de Leibniz es porque éste, cercano a una inspiración barroca, ve en lo Oscuro (**«*fuscum sub nigrum*»**) una matriz, una premisa, de donde saldrán el claroscuro, los colores y hasta la luz. En Spinoza, por el contrario, todo es luz, y lo Oscuro no es más que sombra, un mero efecto de luz, un límite de la luz sobre unos cuerpos que la reflejan (afección) o la absorben (afecto): estamos más cerca de Bizancio que del Barroco. En vez de una luz que sale de los grados de sombra por acumulación del rojo, tenemos una luz que crea grados de sombra azul. El propio claroscuro es un efecto de esclarecimiento o de oscurecimiento de la sombra: son las variaciones de potencia o los signos vectoriales los que constituyen los grados de claroscuro, pues el aumento de potencia es un esclarecimiento, y la merma de potencia un oscurecimiento.²⁴

²³ Maestro Eckhart. *El fruto de la nada*. Siruela. Madrid. 1998. Pág. 41.

²⁴ Gilles Deleuze. *Crítica y clínica*. Op. Cit. Pág. 223.

Esta tesis lleva por título el nombre de uno de mis últimos proyectos de investigación. De hecho se constituye como una mirada retrospectiva o más bien de una contracción, el *Tzimtzum*²⁵ de la cábala o de un re_plicue²⁶, según la noción Deleuziana y *Thomista*²⁷, que trata de comprender como se ha ido constituyendo el corpus (CsO)²⁸ de mi actividad artística. Como lo (le) leo y lo des(lo)leo: tartamudeo (esto se auto explica... al final, con el tartamudeo del tesando)

Después de la fiebre de oro es un retorno al territorio de la alegoría. Un proceso en si mismo (ensimismado) de alegoresis que indaga las derivadas²⁹ (las derivaciones, también) de ciertos trabajos realizados en un momento de mi producción artística Otro.

Es en cierto modo un re-encuentro con demasiadas cosas y con demasiadas personas, pero también es un rehacer Otro, y una búsqueda de *lo Otro*³⁰, inevitable, como trataré de demostrar con

²⁵ >Tzimtzum es un término cabalístico citado por Harold Bloom: *ocultación de Dios de Sí Mismo*.

Harold Bloom. *La cábala y la crítica*. Monte Ávila. Caracas. 1992. Pág. 39

²⁶ >En referencia al libro de Gilles Deleuze *El Plicue*, y a la teoría de las catástrofes de Rene Thom.

²⁷ > En referencia a Rene Thom y su teoría de las catástrofes.

²⁸ >Concepto empleado por Gilles Deleuze y Félix Guattari en *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-textos. Valencia, 1994. Pág. 156.

²⁹ > En matemáticas, la derivada de una función es una medida de la rapidez con la que cambia el valor de dicha función según cambie el valor de su variable independiente. La derivada de una función es un concepto local, es decir, se calcula como el límite de la rapidez de cambio media de la función en un cierto intervalo, cuando el intervalo considerado para la variable independiente se toma cada vez más pequeño. Por ello se habla del valor de la derivada de una cierta función *en un punto dado*.

³⁰ >Emmanuel Lévinas habla del Otro en términos de insomnio y vigilia. Es un éxtasis o exteriorización del Otro, lo que siempre lo mantiene más allá de cualquier intento de captura. Esta alteridad es interminable (o infinita); aunque se mate al Otro, la alteridad permanece, pues no ha sido negada ni controlada. Esta «infinitud» del Otro permitirá a Lévinas explorar otros aspectos de la filosofía y la ciencia que ocupan un lugar secundario en su ética. Lévinas escribe:

«Los otros que me obsesionan en el Otro no me afectan como ejemplos de la misma especie unidos entre sí por una semejanza o naturaleza común, individuos de la raza humana, o ramas de un mismo árbol... Los otros me incumben desde el primero hasta el último. Aquí, la fraternidad precede a la comunidad de una especie. Mi relación con el Otro como prójimo

el in_natural^{XII} desarrollo de la investigación que recogerán estas páginas.

Después de la fiebre de oro surge, como enunciado de lo que será -aún está empezando- un proceso de vaciamiento (mudanza y traslado, y un por llenar: puro tránsito) que habrá de marcar la irredimibilidad³¹ de todo proceso alegórico. Proceso que queda marcado por el título, la letra y la música de un tema de Neil Young³²:

"After The Goldrush"^{XIII}

Well, I dreamed I saw the knights
In armour coming,
Saying something about a queen.
There were peasants singing and
Drummers drumming
And the archer split the tree.
There was a fanfare blowing
To the sun
That was floating on the breeze.
Look at Mother Nature on the run
In the nineteen seventies.
Look at Mother Nature on the run
In the nineteen seventies.

I was lying in a burned out basement
With the full moon in my eyes.
I was hoping for replacement
When the sun burst thru the sky.
There was a band playing in my head

da sentido a mis relaciones con todos los otros»". [Texto on-line]
<http://es.wikipedia.org/wiki/Otro> [Consultado: 15/03/2012]

³¹ Massimo Cacciari. *Drama y duelo*. Tecnos. Madrid. 1989. Pág. 55.

³² Neil Young. *After the gold rush*. Reprise Records. Corte 2. RS 6383. EEUU. 1970.

And I felt like getting high.
I was thinking about what a
Friend had said
I was hoping it was a lie.
Thinking about what a
Friend had said
I was hoping it was a lie.

Well, I dreamed I saw the silver
Space ships flying
In the yellow haze of the sun,
There were children crying
And colours flying
All around the chosen ones.
All in a dream, all in a dream
The loading had begun.
They were flying Mother Nature's
Silver seed to a new home in the sun.
Flying Mother Nature's
Silver seed to a new home.

Después de la fiebre del oro es un brindis al sol³³, otro más, por aquellos que están con nosotros, siempre, de una manera que sabemos también Otra. En la pura ilegibilidad³⁴ de su estar ahí: la dificultad de su lectura jamás, nunca, deberá ser menospreciada³⁵.

³³ >Además de ser un gesto testimonial que no supondrá compromiso, también lleva implícito un punto de atrevimiento, de fanfarronada, de desafío difícil de cumplir.

³⁴ "Cuando llegamos a un nuevo concepto de escritura, ¿cómo se transforma el concepto de lectura? ¿Podría decirse que el concepto de *différance* exige la ilegibilidad del texto?

No es seguro que puedan oponerse y distinguirse lo legible y lo ilegible. Resulta muy difícil mostrarlo en el curso de una entrevista, pero a menudo experimentamos el hecho de que lo dado en la lectura se nos da como *ilegible*. Por *ilegible* entiendo aquí, en particular, lo que no se da como un sentido que debe ser descifrado a través de una escritura. En general, se piensa que leer es descifrar, y que descifrar es atravesar las marcas o significantes en dirección hacia el sentido o hacia un significado. Pues bien, lo que se experimenta en el trabajo deconstructivo es que a menudo, no solamente en ciertos textos en particular, sino quizá en el límite de todo texto, hay un momento en que leer consiste en experimentar que

La presente tesis, una vez indicado el origen y *deseo* de su titularse, será intento razonado de establecer una línea de investigación que vertebre y organice en modo deleuziano (cierto modo) los territorios y realidades a través de los que mi trabajo artístico se ha deslizado³⁶...

En este (ese) momento sonaba (suena)(sonará)...

[Talking Heads. *Slippery people* . Speaking in tongues. 1983]

...y desterritorializado³⁷ a través de más de dos décadas.

Un trabajo que se desliza sobre la intuición y sospecha de cierta ind(b)ecibilidad^{XIV} de la obra de arte, del objeto artístico, y por tanto, sobre, también, cierta imposibilidad de lectura del mismo³⁸.

Un trabajo o proyecto estético de investigación (*no!i, nunca!i, iun proyecto de investigación estética!*)^{XV} referido a la generación

el sentido no es accesible, que no hay un sentido escondido detrás de los signos, que el concepto tradicional de lectura no resiste ante la experiencia del texto; y, en consecuencia, que lo que se lee es una cierta *ilegibilidad*. Mi amigo Paul de Man escribió en alguna parte que la imposibilidad de leer no debería ser tomada a la ligera; no debe tomarse a la ligera cierta ilegibilidad. Tal ilegibilidad no es, ciertamente, un límite exterior a lo legible, como si, leyendo, uno se topara con una pared, no: *en* la lectura es donde la ilegibilidad aparece como *legible*".

Carmen González-Marín, "Jacques Derrida: Leer lo ilegible" en *Revista de Occidente*, 62-63. 1986. Pág. 162.

³⁵ "Mi amigo Paul de Man escribió en alguna parte que la imposibilidad de leer no debería ser tomada a la ligera; no debe tomarse a la ligera cierta ilegibilidad". *Ibidem*.

>También cité a Paul de Man en una entrevista con José Luís Brea. *Acción Paralela #5*. [el énfasis es mío]

³⁶ Talking Heads. "*Slippery people* " en *Speaking in tongues*. Sire. 1983.

>En castellano *Slippery* se traduce por escurridizo, resbaladizo, engañoso, etc... este es el sentido dado al deslizamiento en lo artístico.

³⁷> Concepto empleado por Gilles Deleuze en *Mil Mesetas*. Véase cita 27.

³⁸ Véase nota 33.

de sentido en torno a la producción de imágenes en la práctica estética contemporánea y en la práctica estética *personal*³⁹.

En ese idioma mudo, la obra se dirá en silencio —de ahí que la economía derridiana de la verdad de la obra tenga mucho de aquella dialéctica de la apariencia autonegada — desarrollada en la estética de Adorno. Su auténtico “decir”, su verdad en pintura, se enunciará como eficacia para sobrepasar cualquier lectura, para exceder cualquier aparente estabilidad del sentido, como exigencia que forzará el reconocimiento de su ilegibilidad radical. Toda interpretación de la obra se abocará así a un trabajo infinito e interminable, pues su naturaleza pertenece a ese orden de la escritura que resiste a la tentación de someter la producción del sentido a los regímenes de cualquier economía estable. Sólo en tanto esta resistencia cobrara cuerpo oiríamos hablar a la verdad de la obra. “Noli me legere”, podría ser entonces su divisa⁴⁰.

El análisis, la mirada retrospectiva, sobre el *corpus sin órganos (CsO)*, aquello que de una u otra manera ya fue deglutido y puesto en *olvido melancólico* por mi, y en estricto olvido por los demás. El análisis, remarco, más lejano de mi trabajo artístico me brinda ahora señales que pasaban desapercibidas en la inmediatez de los acontecimientos de la década de los ochenta.

Señales que ahora me permiten ver inquietudes que crecían a la sombra de la hiperactividad, plena luz y plena sombra, y la acción inmediata e inmeditada⁴¹.

³⁹ > El orden de los factores altera el producto. Es proyecto estético de investigación en tanto el origen del mismo se encuentra en la producción visual específica de un artista no teórico.

⁴⁰ José Luis Brea. *Noli me legere*. Pág. 11. [texto on-line] [Consultado 14/03/2012] http://www.joseluisbrea.net/ediciones_cc/noli.pdf

⁴¹ > La palabra «meditación» viene del latín *meditatio*, que originalmente indica un tipo de ejercicio intelectual. Aquí se establece un juego de palabras que remarca la casi coincidencia y el posible error al emplear los significantes a *vuela pluma* o *por decir algo, cualquier cosa*, como veremos más adelante: *no es errata, es la rata que roe*.

Obras que se constituían con la necesidad de la pura pulsión vital que transpiraba y exudaba entorno⁴². Se mimetizaban con el mismo y permitían una comprensión irracional y salvaje de la necesidad de hablar la lengua común del tiempo. Una excitante necesidad de vibrar con el tiempo y con el espacio. De vibrar al unísono^{XVI}.

... o de no saber (ser) la letra para poder imaginar una letra otra que cantar al ritmo frenético de la música de los demás; de la música que era de todos y para todos... la música que sonaba y nos hacia sonar^{XVII}.

En este (ese) momento sonaba (suena)(sonará)...

[**Thomas Dolby.** *Dissidents.* The flat hearth. 1984]

Pero si se quiere que la palabra sea eficaz, entonces en ella habrá de permanecer siempre la magia. Ahora bien, ésta ha de estar soterrada en las profundidades, en la cripta. Encima de ella se alza la bóveda del lenguaje hacia una libertad nueva, que cambia y a la vez conserva la palabra. Y también el amor ha de aportar su contribución; él es el secreto de la maestría.⁴³

⁴²> El entorno al que se hace referencia es la Movida Madrileña de los años 80's. Véase, José Luís Gallero Díaz. *Sólo se vive una vez. Esplendor y ruina de la movida madrileña.* Ardora. 1991.

⁴³ Ernst Jünger. *Radiaciones 1.* Tusquets. Barcelona. 2005. Pág.14.

[1]

«En 1975, Michel Foucault se refería a sus textos sobre la literatura en los siguientes términos: "En el fondo, Blanchot, Klossowski, Bataille –los autores de textos literarios en los que Foucault fijó su atención, entre 1962 y 1966– eran para mí mucho más que obras literarias, o discursos internos de la literatura. Eran discursos externos a la filosofía"(FPP). Dibuja así Foucault un espacio fuera del texto literario y que pareciera desplegarse desde dentro del pensar filosófico. Veremos, sin embargo que, con la misma nitidez que se dibuja un afuera de la obra literaria, o de su propio discurso interno, se abre, al mismo tiempo, un afuera del propio pensar filosófico.

En efecto, no parece ser la intención de Foucault elaborar una teoría de la literatura, de su creación, de la obra o del autor. Si algo se aproxima a una elaboración teórica sería, más bien, la constitución de un primer eslabón hacia el trastrocamiento del inmenso papel funcional que los discursos del saber, propios de fines del siglo XIX e inicios del siglo XX, han otorgado a la literatura. Tal función pretende asignar al texto literario un carácter expresivo; la literatura entendida "como el lugar de todos los tránsitos, o el punto al que conducen todos los tránsitos, en fin, la expresión de totalidades"(ibíd.). ¿En qué consiste el trastrocamiento de esa funcionalidad? Pues bien, él se revela en dos niveles que Foucault mezcla, prácticamente, en cada uno de sus textos sobre la literatura.

Un primer nivel se refiere al desentrañamiento de otra funcionalidad. Es el que aparece, de manera más explícita, en *El orden del discurso* y en *¿Qué es un autor?*. Foucault intenta responder en esos textos, y en cuanto concierne no sólo a la literatura, sino a la profusión de diversos discursos, las siguientes preguntas: ¿Cuál es la actividad que permite que circulen ficciones, poemas, relatos en una cierta sociedad?, ¿Qué es lo que permite que un cierto número de esos relatos se sacralicen y funcionen como "literatura"?

Un segundo nivel ocupa la reflexión de Foucault, ya no en la función que cumple el discurso literario; más bien, surgirá la ocupación por desentrañar el ser de la literatura. Esta reflexión aparece con mayor claridad en *Le langage à l'infini*, en *Préface à la transgression* y en *La pensée du dehors*. Esta reflexión de Foucault va a ser indisoluble de la pregunta por el ser del lenguaje. "La literatura no es el lenguaje que se identifica consigo mismo hasta el punto de su incandescente manifestación, es el lenguaje alejándose lo más posible de sí mismo." (PD,520).

(FPP) Foucault, *passé-frontières de la philosophie*, Entrevista con Roger-Pol Droit.

(PD) *La pensée du dehors*, en *Dits et Écrits*, tomo I, Gallimard, 1994, pp. 518-539.

(originalmente en *Critique*, N° 229, 1966).»

Jorge Luís Dávila. "La literatura según Foucault" en *Literatura y Conocimiento. Michel Foucault*. Universidad de Los Andes. 1999. Pág. 193.

[II]

> Palabra forzada, significante reforzado y viceversa... sentido a la deriva(da).
En[(e)<l>]azar = enlazar + (palabra por palabra= 3 palabras)= en el azar + en azar...
Que hace referencia al azar que viene a continuación, es decir, estás son las posibilidades:
En azar el azar; en el azar el azar; enlazar el azar.

[III]

>El juego de palabras que precede al concepto de necesidad trata de aproximar como expresa Spinoza su idea de necesidad a través de esta carta. Si bien para Spinoza azar y necesidad son conceptos contrapuestos, el sentido del juego de palabras es mostrar la vía deleuziana funda en el acontecimiento, el tránsito (la acción) y la desterritorialización, es decir, a través de la desterritorialización azar y necesidad se intersectan y transfunden. En tanto el mundo es la totalidad de los hechos azar y necesidad no deberían en tanto que acontecimiento ser absolutamente contrarios, tampoco complementarios. Cada uno es el afuera del otro.

"Se me oculta igualmente con qué razones se empeña usted en persuadirme de que crea que el azar y la necesidad no son contrarios. Tan pronto caigo en la cuenta de que los tres ángulos de un triángulo son iguales a dos rectos, niego en el acto que ello suceda por azar. Igualmente, tan pronto comprendo que el calor es efecto necesario del fuego, también niego que ocurra por azar.

Que lo necesario y lo libre sean dos contrarios no es menos absurdo y parece contradecir a la razón, pues nadie puede negar que Dios se conoce a sí mismo y todas las cosas libremente y, sin embargo, todos conceden unánimemente que Dios se conoce necesariamente.

De ahí que me da usted la impresión de que no establece diferencia alguna entre la coacción o violencia y la necesidad. Que el hombre quiere vivir, amar, etc., no es una acción violenta, pero sí necesaria; y mucho más, que Dios quiere existir, conocer y actuar.

Si, aparte de lo dicho, piensa usted que la indiferencia no es más que ignorancia o duda, y que la voluntad siempre constante y en todo determinada es una virtud y una propiedad necesaria del entendimiento, comprenderá que mis palabras están totalmente acordes con la verdad."

Baruch de Spinoza, *Carta 56, año 1674, a Hugo Boxel*, personaje mal conocido que llegó a ocupar importantes cargos políticos en Holanda con Jan de Witt. [FD, 27/09/2006]

1.2. Germinaciones [fuscum sub nigrum]

[IV]



Gráfico del Principio de Indeterminación de Heisenberg.

La explicación "divulgativa" tradicional del principio de incertidumbre afirma que las variables dinámicas como posición, momento angular, velocidad, momento lineal, etc. son definidas en Física de manera *operacional*, esto es, en términos relativos al procedimiento experimental por medio del cual son medidas: la posición se definirá con respecto a un sistema de referencia determinado, definiendo el instrumento de medida empleado y el modo en que tal instrumento se usa (por ejemplo, midiendo con una regla la distancia que hay de tal punto a la referencia).

Sin embargo, cuando se examinan los procedimientos experimentales por medio de los cuales podrían medirse tales variables en microfísica, resulta que la medida siempre acabará perturbando el propio sistema de medición. En efecto, si por ejemplo pensamos en lo que sería la medida de la posición y velocidad de un electrón, para realizar la medida (para poder "ver" de algún modo el electrón) es necesario que un fotón de luz choque con el electrón, con lo cual está modificando su posición y velocidad; es decir, por el mismo hecho de realizar la medida, el experimentador modifica los datos de algún modo, introduciendo un error que es imposible de reducir a cero, por muy perfectos que sean nuestros instrumentos.

Esta descripción cualitativa del principio, sin ser totalmente incorrecta, es engañosa en tanto que omite el principal aspecto del principio de incertidumbre: el principio de incertidumbre establece el límite más allá del cuál los conceptos de la física clásica no pueden ser empleados. La física clásica concibe sistemas físicos descritos por medio de variables perfectamente definidas en el tiempo (velocidad, posición,...) y que en principio pueden conocerse con la precisión que se desee. Aunque en la práctica resultara imposible determinar la posición de una partícula con una precisión infinitesimal, la física clásica concibe tal precisión como alcanzable: es posible y perfectamente concebible afirmar que tal o cual partícula, en el instante de tiempo exacto $2s$, estaba en la posición exacta $1,57m$. En cambio, el principio de incertidumbre, al afirmar que existe un límite fundamental a la precisión de la medida, en realidad está indicando que si un sistema físico real se describe en términos de la física clásica, entonces se está haciendo una aproximación, y la relación de incertidumbre nos indica la calidad de esa aproximación.

[Enciclopedia on-line] http://es.wikipedia.org/wiki/Principio_de_incetidumbre [Consultado 16/12/2011]

[V]

> Hambre más allá de apetito. El apetito nos ayuda a regular la ingesta de alimentos. Sin el apetito el hambre *campa* descontrolada. El hambre se vuelve insaciable y nuestra capacidad de asimilación y consumo de lo ingerido se ve, en cierto modo, atrofiada y atrofiante. El hambre por si misma causa más hambre. Para profundizar en esta cuestión deberíamos de considerar los principios psicológicos que a través del proyecto de investigación de esta tesis tratan de aproximar la relación entre producción de sentido, angustia y ansiedad.

«Fisiológicamente, el hambre está producida por los grandes estímulos que ejercen ciertas sustancias sobre nuestro cerebro. Así, por ejemplo, la hipoglucemia, estimula al hipotálamo lateral y produce estímulos vagares que nos obligan a comer, mientras que los ácidos grasos, la colesterolina y la serotonina estimulan al hipotálamo ventromedial y nos producen la sensación contraria del hambre: la saciedad.

En esta situación, se activan los procesos necesarios para la consecución de alimento: Actividad del sistema dopaminérgico, dota al sistema nervioso central de una claridad en el pensamiento y en la percepción del medio (similar a la que la estimulación por drogas pueda causar), aumentando la neuroactividad. Cuando la fuente de alimento está localizada, entran en funcionamiento las catecolaminas (en concreto la adrenalina), que dotará al organismo de energías de reserva para poder conseguir la fuente de energía necesaria».

[Enciclopedia on-line] <http://es.wikipedia.org/wiki/Hambre> [Consultado 14/12/2011]

[VI]

> Gas cósmico en tanto que origen prístino no contaminado por el peso del *tiempo* que deriva en compresión y combustión y en la transformación de la energía en mineralidad absoluta. El sentido es que siendo polvo de estrellas como poetizaba, y así es, Sagan, aún ante hemos sido gas cósmico, cierta idea o sugerencia de paraíso, para acabar a través de los procesos cósmicos y bilógicos volviendo a ser polvo y por tanto retornando al mundo mineral que exhalaba José Luís Brea en su texto casi póstumo al que se hace referencia en la introducción de esta tesis.

«11 noviembre 2011. Astrónomos estadounidenses han observado cúmulos de gas primordial formados en los primeros minutos de la formación del cosmos. La investigación, que confirma las predicciones de la teoría del Big Bang, supone la primera detección de este gas que no contiene trazas de los elementos más pesados que se forjan en las estrellas.

Dos nubes gigantes de gas que solo contienen elementos ligeros –los únicos que existían antes de la formación de las estrellas– han sido observadas por primera vez. “Hasta ahora

1.2. Germinaciones [fuscum sub nigrum]

solo se había teorizado sobre la existencia de estas nubes primigenias”, afirma a SINC John M. O’Meara, investigador del Saint Michael’s College de Colchester (EE UU) que participa en estudio.

En el Big Bang se crearon los elementos más ligeros, como hidrógeno y helio. Millones de años después, cuando el gas primordial se condensó y formó los primeros astros se forjaron los elementos pesados como el carbono o el oxígeno. Estos componentes llamados ‘metales’ han contaminado todas las mediciones realizadas por los astrónomos hasta ahora.

“En todos los lugares observados del universo se han detectado elementos pesados en alguna forma, pero en estas nubes no. Esto significa que el gas ha permanecido totalmente prístino desde que se creó, minutos después del Big Bang”, asegura O’Meara. .

Además, la cantidad de hidrógeno y de su isótopo Deuterio que han encontrado los investigadores se ajusta totalmente a las predicciones de la Teoría del Big Bang. “Interpretamos estos resultados como una exitosa comprobación de la cosmología del Big Bang”, subraya O’Meara.»

M. Fumagalli, X. Prochaska, J.M. O’Meara. “Detection of Pristine Gas Two Billion Years after the Big Bang”. Science, 10 de noviembre de 2011.

[Texto on-line] <http://www.agenciasinc.es/Noticias/Remotas-nubes-de-gas-reflejan-el-origen-del-universo> [Consultado: 09/12/2011]

[VII]

> La reflexión en torno al discurso corriente lacaniano tiene como referencia el texto sobre la función de lo escrito, recogido en Seminario 20. Aun. La función de lo escrito. Pag 44. Paidós. 1992.

(fr. disque-ourcourant). Es un neologismo de J. Lacan que designa el discurso común, en el que el inconsciente no se hace oír [alude también a la moneda de curso corriente, la moneda gastada, y al ruido cacofónico de las palabras repetidas ordinarias]. A partir de 1972, Lacan designará con el término disque-ourcourant todo discurso que ignora su propia causa, es decir, lo imposible (o lo Real) a partir de lo cual se construye. Este imposible es el de la relación sexual. Lo que equivale a decir que esta noción [de discurso corriente] supone la de «discurso analítico» (véase discurso), a la que se opone. El neologismo de Lacan está en cambio construido según los procedimientos del inconsciente, puesto que hace valer en un solo significante el giro en redondo, el ritornelo de los discursos que, por un lado, circulan en las familias y las generaciones que las componen, y, por otro lado, corren en las instituciones, los medios y las calles. Se puede oír también en este neologismo el «currucucú» [roucoutement: arrullo] narcisista e ignorante de quien lo profiere. El discurso de lo imaginario.

[Texto on-line] (<http://www.tuanalista.com>) [Consultado: 08/12/2011]

[VIII]

> Este es el primer trabajo que realizó Stevie Wonder para la creación de una banda sonora. Se trata del documental "La Vida Secreta de las Plantas", basado en un libro del mismo nombre. Un álbum doble que sale tres años después del enorme éxito del disco anterior y que no es bien acogido por la crítica. El disco era en buena parte instrumental y muy poco ortodoxo en el aspecto comercial. A pesar de eso y de que el documental no fue exhibido al público en general, consiguió un disco de platino y ser nº 4 en las listas Pop y R&B de USA.

El viaje de Stevie Wonder a través de la vida secreta de las plantas empleaba combinaciones poco usuales del sintetizador, incluyendo el primer uso de un sintetizador digital de muestreo y es una de las primeras grabaciones digitales. En este disco Stevie Wonder se ha acreditado la primera grabación New Age y sus grabaciones digitales fueron influencias para el sonido digital que llegaría en la música de los 80.

[Texto on- line] <http://steviewondersoul.blogspot.com.es/2008/11/1979-secret-life-of-plants.html> [Consultado: 06/11/2011]

No puedo concebir el significado de todo
Comienza dentro de unas diminutas semillas
Y lo que nosotros pensamos insignificante
proporciona el más puro aire que respiramos

Pero es a través de estos pequeños descubrimientos
encontramos dentro la vida secreta de las plantas
encontramos dentro la vida secreta de las plantas

Especies más pequeñas que lo que el ojo puede ver
O más grandes que la mayoría de las cosas vivientes
Y con todo disponemos de eso sin consentimiento
Ya sea como refugio, alimento, o vestimenta

Pero quien soy yo para dudar o preguntar de la verdad del ser?
Pero es a través de estos pequeños descubrimientos
encontramos dentro la vida secreta de las plantas

Pero muchos solo les ofrecen a cambio
Pisotones, destrozos, las ahogan o queman
Como si no fueran nada
Pero si te preguntas donde estarías
Sin ellas tu descubrirás que no serías nada

1.2. Germinaciones [fuscum sub nigrum]

Y algunos creen que las antenas hacen brotar sus hojas
Eso llega más allá de nuestra galaxia
Han sido, son, y probablemente serán
Quien es la mediocridad?

Pero quien soy yo para dudar o preguntar de la verdad del ser?
Pero es a través de estos pequeños descubrimientos
encontramos dentro la vida secreta de las plantas
Pero es a través de estos pequeños descubrimientos
encontramos dentro la vida secreta de las plantas

[IX]

>Si se establece un patrón medida es posible pensar que el patrón de desmedida sería similar pero de signo opuesto (carga negativa). En este caso el sentido es mostrar cómo son los efectos y la totalidad de los hechos (acontecimientos) los que dan la medida o la desmedida y no los patrones establecidos, que son, más acá de lo cuántico, mera pretensión de finitud ante la tendencia de transfinitud de todo complejo posible.

Una unidad de medida es una cantidad útil pensada a raíz de algo que tiene fuerza, como comparación equivalente a las demás de su especie, siendo que es la estimada como principal por ser manifiesta con mayor frecuencia que el resto. ¹

¹. Composición realizada a raíz de las definiciones expuestas en el RAE.

Unidad: Cantidad que se toma por medida o término de comparación de las demás de su especie.

Fundamento: Raíz, principio y origen en que estriba y tiene su mayor fuerza algo no material. estribar: Dicho de una cosa: Descansar en otra sólida y firme.

Principal: Dicho de una persona o de una cosa; que tiene el primer lugar en estimación o importancia y se antepone y prefiere a otras.

[X]

> Uno de los objetivos de esta tesis es establecer un marco de aproximación al concepto de verosimilitud. Se considera que tal concepto sólo es posible por aproximación y en tanto que una lógica de los efectos y por tanto del sentido. El proyecto de tesis, por tanto, dista de lo verosímil y tiende a mantenerse lejos de suceder como acabamiento.

fig. Que no es verosímil, o está muy distante de suceder.

[XI]

> La aproximación de Roland Barthes al concepto de transmisión (oral o escrita) en tanto segunda memoria abre la construcción del concepto de *lo trans* y de transmisión de esta tesis.

“Como bien ha señalado Roland Barthes la escritura ha significado una revolución en el lenguaje y en el psiquismo y, con ello, en la misma evolución humana, ya que es una "segunda memoria" para el ser humano —además de la biológica ubicada en el cerebro—. Esto es tan evidente que se distingue la prehistoria de la historia porque en la primera se carecía de escritura y sólo existía la tradición oral.

La lengua oral constituida por una "sustancia fónica" tiene en tal sustancia un soporte efímero y requiere que el emisor y el receptor coincidan en el tiempo (y antes de la invención de las telecomunicaciones, también era necesaria la coincidencia en el lugar), en cambio con la lengua escrita siempre es posible establecer una comunicación con mensajes diferidos, la praxis escritural hace que el mensaje pueda ser realizado *in absentia* del receptor y conservado a través del tiempo.

Los estudiosos de la semiótica y los lingüistas mayormente consideran que la escritura es posterior al habla, aunque algunos semiólogos a fines de s. XX llegaron a suponer que las escrituras son previas al lenguaje verbal articulado ya que existe un (usando términos bartheanos) placer por parte del sujeto humano en dejar rastro de sí en diversos soportes (huellas de manos, muescas, rayas, representaciones más o menos figurativas tal cual se observa en el Magdalenense), pero tales "*protoescrituras*" no parecen ser indicios de que los textos escritos se anticiparon al habla; en todo caso, con la escritura como "*memoria segunda*" el habla fue reforzada por los escritos, más aún la escritura permite una reflexión adicional y esto hace que el lenguaje escrito pueda tener una clara estrategia de la cual carece el lenguaje oral ágrafo.”

[Enciclopedia on-line] <http://es.wikipedia.org/wiki/Escritura> [Consultado 11/11/2011]

[XII]

> Esta tesis se sitúa en un territorio límite entre las ciencias naturales y su método científico y las ciencias humanas, o como aquí denomino con intención de generar tensión, ciencias in_naturales (aun dada su naturaleza).

Ciencias naturales, ciencias de la naturaleza, ciencias físico-naturales o ciencias experimentales son aquellas ciencias que tienen por objeto el estudio de la naturaleza siguiendo la modalidad del método científico conocida como método experimental. Estudian los aspectos físicos, y no los aspectos humanos del mundo. Así, como grupo, las ciencias naturales se distinguen de las ciencias sociales o ciencias humanas (cuya identificación o diferenciación de las humanidades y artes y de otro tipo de saberes es un problema epistemológico diferente). Las ciencias naturales, por su parte, se apoyan en el razonamiento lógico y el aparato metodológico de las ciencias formales, especialmente de

1.2. Germinaciones [fuscum sub nigrum]

las matemáticas, cuya relación con la realidad de la naturaleza es menos directa (o incluso inexistente).

>A diferencia de las ciencias aplicadas, las ciencias naturales son parte de la ciencia básica, pero tienen en ellas sus desarrollos prácticos, e interactúan con ellas y con el sistema productivo en los sistemas denominados de *investigación y desarrollo* o *investigación, desarrollo e innovación* (I+D e I+D+I).

No deben confundirse con el concepto más restringido de ciencias de la tierra o geociencias.

[Enciclopedia on-line] http://es.wikipedia.org/wiki/Ciencias_naturales [Consultado 11/11/2011]

[XIII]

Yo soñé que vi caballeros armados
comentando acerca de una reina,
había campesinos cantando
y arqueros partiendo leña,
había una fanfarria en el sol
que en el aire andaba suelta,
vive la naturaleza en el sol
en los años del setenta.
Vive la naturaleza en el sol
en los años del setenta.

Yo estaba tirado en un sitio quemado
con la luna en mis pupilas,
esperaba que me cambien
con el sol en el cielo arriba.
Había una banda en mi cabeza
y sentí que yo subía,
yo pensaba en lo que un amigo dijo
esperando que sea mentira.
Yo pensaba en lo que un amigo dijo
esperando que sea mentira.

Yo soñé que vi cohetes de plata
en la dorada bruma del sol,
había niños llorando y colores volando
todo, todo alrededor.
Todo en un sueño, todo un sueño,
el viaje comenzó
llevaban volando la semilla de plata

a una nueva casa en el sol.
Llevaban volando la semilla de plata
a una nueva casa en el sol.

En 1970 *After the Gold Rush* cogió a Neil Young a medio camino. Viene de hacer rock crujiente con Crazy Horse en *Everybody Knows This Is Nowhere*, y se dirige hacia su primer gran álbum acústico, *Harvest*, con una sonoridad casi obligada por unos terribles dolores de espalda que le impiden tocar la guitarra eléctrica. Young acaba de hacer un paréntesis como cuarto miembro de Crosby, Stills & Nash, puede rozar el éxito como solista con la punta de los dedos, y recoge todas esas influencias en *After the Gold Rush*. En 1980 yo me tuve que forzar a que me gustara Neil Young. Era demasiado rasposo, demasiado árido. Me encontraba más interesado en las recompensas inmediatas que me podía ofrecer música más liviana, pero tuve que hacerle un hueco intrigado por las continuas excelencias que leía sobre su obra. Entonces tampoco me fijaba mucho en las chicas. En realidad no me fijaba nada. Mi mundo de fantasía poblado por mosqueteros, piratas, vikingos y pistoleros, y alimentado por un puñado de tebeos, a menudo de segunda mano, era mucho más satisfactorio que las aventuras (también de fantasía, lo sé ahora) que me contaban mis compañeros de curso, más atractivos y más desarrollados que yo. Mi temperatura era todavía la de un niño que era feliz de serlo.

[texto on-line] <http://littleslumberland.blogspot.com> [Consultado 11/11/2011]

> Recomiendo leer la entrada entera en el blog de Fran G. Lara (Little slumberland).

[XIV]

> juego de palabras entre la conceptualización de aquello que no se puede decir (por razones varias: lógicas, íntimas (psicológicas), etc....), lo indecible, y por tanto su indecibilidad, y la imbecilidad que puede conllevar este proceso de indecibilidad. Sólo convergen en la acción misma y no en la sustantivación o adjetivación de los conceptos implicados en el juego. Es en la acción donde converge el juego (de palabras / ideas)

imbecilidad.

(Del lat. *imbecillitas*, *-ātis*).

1. f. Alelamiento, escasez de razón, perturbación del sentido.
2. f. Acción o dicho que se considera improcedente, sin sentido, y que molesta.
3. f. *Med.* Minusvalía intelectual originada por ciertas disfunciones hormonales.
4. f. p. us. Flaqueza, debilidad.

La palabra indecibilidad no está en el diccionario de la real academia.

1.2. Germinaciones [fuscum sub nigrum]

[XV]

> Es proyecto estético de investigación en tanto que aquello que da origen y lugar a esta tesis doctoral es una reflexión realizada a partir de una investigación fundada en lo visual, en la propia visualidad y en la interacción y trans penetración de un pensar fundado en la expresión plástica y visual. De esa práctica se pasa a la que ahora ocupa estas páginas.

No se trata de complementar. El interés se funda en el prefijo trans, e lo trans y en el análisis de una manera de experimentar, vivir y construir el lenguaje y los problemas de sentido y expresión derivados de la práctica visual.

Considero que el matiz es pertinente aunque no necesario. No se pretende realizar una investigación de carácter estético sino considerar lo estético como modo de la investigación (científica y no científica)

[XVI]

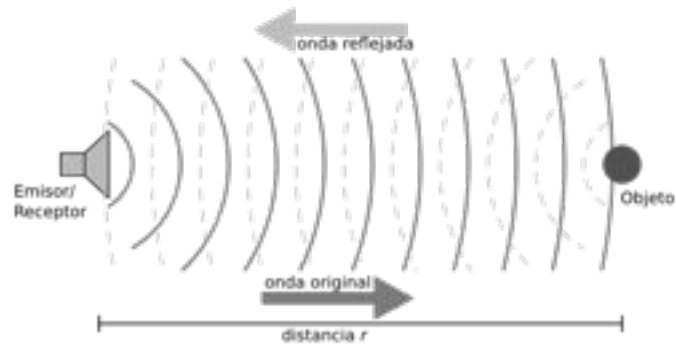
El unísono es un intervalo musical de proporción 1:1 y ningún semitono ni cent (En acústica musical, el cent es la menor unidad usual que se emplea para medir intervalos musicales. Equivale a una centésima de semitono temperado. En acústica, todas las divisiones de intervalos se hacen de forma logarítmica). Se considera que dos tonos al unísono tienen la misma altura, pero son perceptibles como si vinieran de fuentes separadas. El unísono es considerado el intervalo más consonante mientras que el semitono es considerado el más disonante. También es el intervalo más fácil de afinar.

En los sintetizadores, el unísono es un término usado para describir dos o más osciladores que están ligeramente desafinados uno respecto al otro, lo que hace el sonido más gordo. Esta técnica es tan popular que algunos sintetizadores analógicos tienen un tipo de oscilador especial llamado "super saw" o "hyper saw" que genera varias ondas en diente de sierra desafinadas simultáneamente. Es un método usado en la música techno y trance.

[Enciclopedia on-line] <http://es.wikipedia.org/wiki/Unisono> [Consultado 11/11/2011]

[XVII]

> "... la música que sonaba y nos hacía sonar" [(o soñar)] la idea que pretendo transmitir es que el sistema se constituía como una especie de *so(´)nar* social: el *so(´)nar de lo social*. No se trata tanto de que hiciéramos ruido más o menos organizado, la cuestión es que participábamos como un elemento dentro del sistema de sonido... ruido, jaleo [disturbio].



«El sónar activo usa un emisor de sonido y un receptor. Cuando los dos están en el mismo lugar se habla de funcionamiento monoestático. Cuando el emisor y el receptor están separados, de funcionamiento biestático. Cuando se usan más emisores o receptores espacialmente separados, de funcionamiento multiestático. La mayoría de los equipos de sonar son monoestático, usándose la misma matriz para emisión y recepción, aunque cuando la plataforma está en movimiento puede ser necesario considerar que esta disposición funciona biestáticamente. Los campos de sonoboyas activas pueden funcionar multiestáticamente.

El sónar activo crea un pulso electromagnético de sonido, llamado a menudo un «ping», y entonces oye la reflexión (eco) del mismo. Este pulso de sonido suele crearse electrónicamente usando un proyecto sonar formado por un generador de señal, un amplificador de potencia y un transductor o matriz electroacústica, posiblemente un conformador de haces. Sin embargo, puede crearse por otros medios, como por ejemplo químicamente, usando explosivos, o térmicamente mediante fuentes de calor. También puede crearse mediante el infrasonido.»

[Enciclopedia on-line] <http://es.wikipedia.org/wiki/Sonar> [Consultado 11/11/2011]

1.3 Actualidad de la investigación

Si aprendo a nadar, o a bailar, es preciso que mis movimientos y mis pausas, mis velocidades y mis lentitudes adquieran un ritmo común con los del mar, o de la pareja, siguiendo un ajuste más o menos duradero. La estructura posee siempre varios cuerpos en común, y remite a un concepto de objeto, es decir a una noción común. La estructura o el objeto está formado por dos cuerpos cuanto menos, cada uno de ellos formado por dos o más cuerpos hasta el infinito, que se unen en el otro sentido en cuerpos cada vez más amplios y compuestos, hasta el objeto único de la Naturaleza entera, estructura infinitamente transformable y deformable, ritmo universal, *Facies totius Naturae*, modo infinito.¹

Las prácticas artísticas actuales son resultado de toda una serie de acontecimientos que se han venido desarrollando de manera especialmente intensa a lo largo de los seis últimos siglos². No podemos pensar la propia práctica artística si no es a la luz, o la sombra (en un sentido spinozista), ésta es una cuestión óptico-

¹ Gilles Deleuze. *Crítica y Clínica*. Anagrama. Barcelona. 1966. Pág. 224

² Es a partir del Renacimiento, movimiento y época donde se retorna al estudio e imitación de la literatura, del arte y la filosofía de la antigüedad clásica griega y romana, que el interés por la generación y construcción de códigos semióticos se intensifica y comienza el desarrollo de modelos complejos de expresión.

Un ejemplo es la anatomía del ser humano que fue objeto de un minucioso estudio por parte de científicos, que dibujaban ordenadamente sus descubrimientos, involucrándose con frecuencia el rol del científico con el del pintor. Un pintor convenía de tener profundos conocimientos de teología, historia y mitología para estar autorizado en la representación de la historia que debería de narrar.

Véase entrevista con Elena Asins "Elena Asins o la belleza del algoritmo" [texto on-line] http://elpais.com/diario/2011/10/19/cultura/1318975202_850215.html [Consultado 14/12/2011]

geométrica de carácter térmico¹, de acontecimientos que han venido marcando la deriva semiológica² y semiótica de todos los procesos constitutivos de los lenguajes artísticos pretéritos, contemporáneos o futuros.

187

El hecho de que el lenguaje de la comunicación se ha perdido, he aquí lo que expresa positivamente el movimiento de descomposición moderna de todo arte, su aniquilación formal. Lo que este movimiento expresa negativamente es el hecho de que debe reencontrarse un lenguaje común -no ya en la conclusión unilateral que, para el arte de la sociedad histórica, llegaba siempre demasiado tarde, hablando a otros de lo que ha sido vivido sin diálogo real, y admitiendo esta deficiencia de la vida-, pero que debe ser reencontrado en la praxis, que reúne en sí misma la actividad directa y su lenguaje. Se trata de poseer efectivamente la comunidad del diálogo y el juego con el tiempo que han sido representados por la obra poético-artística.³

La *inter(des)composición*⁴ de los lenguajes de las diferentes disciplinas o *campos* de lo poético, lo estético, han supuesto contaminaciones, hibridaciones y mutaciones; en definitiva,

¹ La óptica geométrica parte de las leyes fenomenológicas de Snell (o Descartes según otras fuentes) de la reflexión y la refracción. [Enciclopedia on-line] [Consultado 12/12/2011] http://es.wikipedia.org/wiki/Optica_geometrica

² "Semiología es un término usualmente intercambiable con el de semiótica, éste último preferido por los anglosajones; el primero, por los europeos continentales y por los latinoamericanos. De hecho, Charles Sanders Peirce fue, al parecer, el primero en usar el término *semiotic*, aunque fue otro estadounidense -Charles William Morris- quien realizó el primer proyecto completo para una semiótica".

[Enciclopedia on-line] <http://es.wikipedia.org/wiki/Semiologia> [Consultado 17/12/2011]

³ Guy Debord. *La sociedad del espectáculo* / #187. Pág. 154 [texto on-line] [Consultado: 11/12/2011] <http://www.observacionesfilosoficas.net/sociedadespectaculo.htm>

⁴ "La descomposición es un proceso común en biología y química. En biología, el término descomposición refiere a la reducción del cuerpo de un organismo vivo a formas más simples de materia. En química, se refiere a la ruptura de moléculas largas formando así moléculas más pequeñas o átomos y se le denomina descomposición química".

[Enciclopedia on-line] <http://es.wikipedia.org/wiki/Descomposicion> [Consultado: 17/12/2011]

alteraciones críticas y todo un largo etcétera de procesos e interacciones en el propio sistema de los objetos, de lo social, de lo mediático e incluso en el sistema y discurso de lo político y de las relaciones *transhumanas*⁵ (ya casi Post-humanas) y de poder, es decir, en los usos y costumbres que del lenguaje designaron, nos enseñaron, y aprendimos (recordemos las tres tipologías de sociedad que Deleuze destaca en su conferencia sobre el acto creativo: sociedades de soberanía, vigilancia o control)⁶ .

Modos de lo estético tan esenciales como la música, la escultura, la pintura o el dibujo, en tanto supuestos epítomes de la acción plástica y poética del ser humano y sus artes -la arquitectura es otra *copla*-, han requerido de nuevas formulaciones para poder mantener ciertos niveles relacionales con los diferentes discursos; formulaciones que han resultado *suficientes y acordes* con las exigencias y demandas de flujos intensos de conocimiento y mercancía.

Nos dice Luckács, citado por Debord en su *Sociedad del Espectáculo justo* en su comenzar:

La mercancía no puede ser comprendida en su esencia auténtica sino como categoría universal del ser social total. Solo en este contexto la reificación surgida de la relación mercantil adquiere una significación decisiva, tanto para la evolución objetiva de la sociedad como para la actitud de los hombres hacia ella, para la sumisión de su conciencia a

⁵ "Posthumano o post-humano es un concepto notablemente originado en los campos de la ciencia ficción, futurología, arte contemporáneo, y filosofía. Esos múltiples orígenes interactuantes han contribuido a la profunda confusión en torno a las similitudes y diferencias entre el posthumano del "posmodernismo" y el posthumano del «transhumanismo»".

[Enciclopedia on-line] <http://es.wikipedia.org/wiki/Posthumanismo> [Consultado 14/12/2011]

⁶ Gilles Deleuze. ¿Qué es el acto creativo? Conferencia pronunciada en la Escuela Superior de Oficios de Imagen y Sonido en 1987 [audio on-line] http://www.ivoox.com/que-es-acto-creativo-gilles-deleuze_md_296924_1.mp3?source=REFERER_DOWNLOAD [Consultado 12/12/2011]

las formas en que esa reificación se expresa...Esta sumisión se acrecienta aún por el hecho de que cuanto más aumentan la racionalización y mecanización del proceso de trabajo, más pierde la actividad del trabajador su carácter de actividad, para convertirse en actitud contemplativa.⁷

A lo que Debord, comenta (adenda y adeuda), en la misma obra:

35

En ese movimiento esencial del espectáculo, que consiste en incorporarse todo lo que en la actividad humana existía en estado fluido para poseerlo en estado coagulado como cosas que han llegado a tener un valor exclusivo por su formulación en negativo del valor vivido, reconocemos a nuestra vieja enemiga, que tan bien sabe presentarse al primer golpe de vista como algo trivial que se comprende por sí mismo, cuando es por el contrario tan compleja y está tan llena de sutilezas metafísicas, la mercancía.

36

Éste es el principio del fetichismo de la mercancía, la dominación de la sociedad por "cosas suprasensibles aunque sensibles" que se cumple de modo absoluto en el espectáculo, donde el mundo sensible se encuentra reemplazado por una selección de imágenes que existe por encima de él y que al mismo tiempo se ha hecho reconocer como lo sensible por excelencia.⁸

⁷ Georg Luckács. *Historia y conciencia de clase*. Pág. 113 [texto on-line] [Consultado: 19/12/2011]
http://www.upv.es/laboluz/leer/books/Georg_Lukacs_Historia_y_conciencia_de_clase.pdf

⁸ Guy Debord. *La sociedad del espectáculo*. Op cit. Pág. 9

Pintar o esculpir, dibujar o proyectar, componer, perdían la inmediatez de su capacidad sencilla, casi simple, de evocación del afuera reconstituido en la mirada del artista, aún no *otra*, para someterse a las exigencias de una audiencia, público, versado o no, industria y mercado, que esperaban un grado de complejidad e implicación con las cuestiones esenciales del conocer humano mayor, más *coagulado* y menos *fluido*.

No es que obras realizadas en el pasado careciesen de una implicación estética menor y por tanto de una complejidad lingüística más superficial, la cuestión estriba en la casi nula interconectividad de las diferentes disciplinas estéticas. El pintor pintaba... y cumplía los encargos y sólo en momentos de desconocido ocio intelectual, lejos de una actitud contemplativa, dedicaba tiempo a disquisiciones estéticas o lingüísticas. Se trabajaba para el otro y por lo *otro*, sin más: los logros lo eran del inconsciente (del artista y / o de las sociedades, de lo colectivo). Todavía hoy es una manera de actuar muy extendida, quizá la más extendida: *detritus* aún por conocer.

Sin embargo las cosas, el orden de las cosas y su circulación, han cambiado de manera radical.

El pintor (y todos los demás del gremio de lo llamado artístico)... ya no sólo pinta (el artista construye y constituye imágenes); además piensa lo que hace en *términos diferentes*.⁹

⁹ “La última incoherencia que encontramos en la película se refiere a las ambiguas condiciones de la liberación de la humanidad que anuncia Neo en la última escena. Como resultado de su intervención se produce un ERROR de SISTEMA de Matrix; al mismo tiempo Neo se dirige a las personas que aún se hallan atrapadas en Matrix como el Salvador que les enseñará cómo liberarse de las represiones de Matrix - podrán romper las leyes físicas, doblar metales, volar por el aire. Sin embargo, el problema es que todos estos «milagros» sólo serán posibles mientras continuemos DENTRO de la realidad virtual que mantiene Matrix, rompiendo o alterando sus normas: nuestra condición «real» es aún ser esclavos de Matrix. En cierto modo estamos simplemente haciéndonos con poder

Nos encontramos ante nuevas vías y modos de expresión artística que reclaman una mirada nueva sobre el quehacer del discurso estético. De cómo nos pensamos y de su *a través* de qué nos pensamos. Pensar(se)¹⁰ es un ejercicio de consciencia que requiere estrategias creativas complejas, transmediáticas y transdisciplinares¹¹.

Los artistas, si es que tal denominación pueda ser hoy por hoy todavía útil o necesaria, hemos de afrontar retos cada vez mayores referidos a complejidades sociales y lingüísticas también mayores. Aunque sea en la superficie de las cosas, de cualquier

adicional para alterar las normas de nuestra prisión mental. ¿Qué pasa con la opción de salir de Matrix y adentrarnos en la «auténtica realidad» en la que somos criaturas miserables viviendo en la faz de una tierra asolada?"

Para comprender la referencia acerca de *términos diferentes* léase Slavoj Žižek. *The Matrix o las dos caras de la perversión*. [texto on-line] [Consultado 11/12/2011] <http://accpar.org/numero5/matrix.htm>

¹⁰ "El pensamiento no es nada sin algo que fuerce a pensar, sin algo que lo violente. Mucho más importante que el pensamiento es "lo que da a pensar"; mucho más importante que el filósofo, el poeta (...) El poeta aprende que lo esencial está fuera del pensamiento, está en lo que fuerza a pensar».

Gilles Deleuze. *Proust y los signos*. Editora nacional. Madrid. 2002. Pág. 146.

¹¹ En los contextos científicos el término transdisciplinariedad es usado de varias maneras. En los países de habla alemana el término suele referirse a las formas de investigación integradoras (Mittelstrass 2003). Esta acepción contrasta con la comprensión de la transdisciplinariedad como un principio de unidad del conocimiento más allá de las disciplinas (Nicolescu 2002, véase más abajo). En cuanto a principio de formas integradoras de investigación, la transdisciplinariedad comprende una familia de métodos para relacionar el conocimiento científico, la experiencia extracientífica y la práctica de la resolución de problemas. En esta comprensión la investigación transdisciplinar se orienta hacia los aspectos del mundo real, más que a aquellos que tienen origen y relevancia sólo en el debate científico. Una cuestión de mayor importancia en la investigación transdisciplinar es hasta qué punto se consigue la integración de las distintas perspectivas científicas. Este aspecto es a menudo usado para distinguir entre trans-, inter- y multidisciplinariedad. El campo de la investigación transdisciplinar es difícil de estructurar dados estos diferentes y de algún modo inconsistentes conceptos y terminologías. En la investigación en lengua alemana, un congreso de 2003 llevado a cabo en Gotinga hizo el intento de mostrar el amplio abanico de las diferentes comprensiones de la multi-, inter- y transdisciplinariedad e hizo sugerencias para hacerlas converger sin eliminar los usos presentes (véase Brand/Schaller/Völker 2004). Para una panorámica sobre la terminología véase también Pohl & Hirsch Hadorn (2007), quienes también proponen un uso más sistemático de los términos clave.

[Enciclopedia on-line] <http://es.wikipedia.org/wiki/Transdisciplinariedad> [Consultado 09/12/2011]

cosa¹², el terreno de juego se constituye intrincado, y, además, el juego no está exento de riesgo y peligros de índole varia.

El problema del lenguaje, cualquiera que sea lo que se piense al respecto, nunca fue por cierto un problema entre otros. Empero nunca como en la actualidad ocupó como tal el horizonte mundial de las investigaciones más diversas y de los discursos más heterogéneos por su intención, su método y su ideología. Lo prueba la misma devaluación de la palabra "lenguaje", todo aquello que, por el crédito que se le concede, denuncia la cobardía del vocabulario, la tentación de seducir sin esfuerzo, el pasivo abandono a la moda, la conciencia de vanguardia, vale decir la ignorancia. Esta inflación del signo "lenguaje" es la inflación del signo mismo, la inflación absoluta, la inflación como tal. No obstante, por medio de una cara o de una sombra de sí misma, funciona aún como signo; esta crisis también es un síntoma. Indica, como a pesar suyo, que una época histórico-metafísica debe determinar finalmente como lenguaje la totalidad de su horizonte problemático. Debe hacerlo no sólo porque todo lo que el deseo había querido arrancar al juego del lenguaje se encuentra retomado en él, sino también porque simultáneamente el lenguaje se halla amenazado en su propia vida, desamparado, desamarrado por no tener ya límites, remitido a su propia finitud en el preciso momento en que sus límites parecen borrarse, en el momento en que deja de estar afirmado sobre sí mismo, contenido y delimitado por el significado infinito que parecía excederlo.¹³

¹² *kekchose** que los teóricos del inconsciente llaman inconsciente. Se le podrían dar otros nombres.

* Escritura fonética de "Quelque chose", en español "Una cosa, algo, cualquier cosa".

¹³ Jacques Derrida. *De la gramatología*. Siglo XXI. México, 2005, Pág. 11.

Es posible que la actividad poética, estética, no pueda ser referida por *términos* como los que acabo de emplear. Quizá hablar de una teoría Transestética¹⁴ o de una transpoética¹⁵ de las cosas (ya transcosas¹⁶ y transhechos¹⁷) resulte más adecuado para los efectos inevitables de transmisión, transposición, transliteración, transcontaminación¹⁸ y transparencia^I en los que nos vemos inmersos.

La sociedades, una vez supuestamente acabada la historia^{II}, no son pensables en tanto que dinamismos resultantes de una

¹⁴ "Vemos proliferar el Arte por todas partes, y más rápidamente aún el discurso sobre el Arte. Pero en lo que sería su genio propio, su aventura, su poder de ilusión, su capacidad de denegación de lo real y de oponer a lo real otro escenario en el que las-cosas obedecieran a una regla de juego superior; una figura trascendente en la que los seres, a imagen de las líneas y colores en una tela, pudieran perder su sentido, superar su propio final y, en un impulso de seducción, alcanzar su forma ideal, aunque fuera la de su propia destrucción, en esos sentidos, digo, el Arte ha desaparecido. Ha desaparecido como pacto simbólico por el cual se diferencia de la pura y simple producción de valores estéticos que conocemos bajo el nombre de cultura: proliferación hacia el infinito de los signos, reciclaje de formas pasadas y actuales. Ya no existe regla fundamental, criterio de juicio ni de placer. Hoy, en el campo estético, ya no existe un Dios que reconozca a los suyos. O, según otra metáfora, ya no existe un patrón-oro del juicio y el placer estéticos. Le ocurre lo mismo que a las divisas: actualmente ya no pueden intercambiarse y cada una de ellas flota por sí misma, sin conversión posible en valor o en riqueza reales."

Jean Baudrillard. "Transestetica" en *La transparencia del mal*. Anagrama. Barcelona, 1991. Pág.20.

¹⁵ >Transpoética en el mismo sentido que en la nota 16 Baudrillard conceptualiza la estética.

¹⁶ >Transcosa considerando la definición de cosa en Freud y Lacan y el concepto de Transestetica planteado por Baudrillard. Véase Jacques Lacan. *El seminario 7. Clase 5, Das Ding*. Paidós 1996.

¹⁷ >Transhechos en tanto un modelo complejo que no permite distinguir claramente un hecho de otro, relativizando por tanto cada uno de ellos y potenciando sus efectos: efecto de no se sabe que hecho(s). Véase Jacques Lacan. *El seminario 20. Clase 2, A Jakobson*. Paidós. 1996.

¹⁸ >La transferencia de bacterias de un lugar a otro se conoce como transcontaminación. El caso más grave se da entre materias primas y alimentos cocinados, por lo que no deberían guardarse juntos ni prepararlos utilizando los mismos utensilios.

Este concepto desarrollado para las industrias alimentaria y sanitaria puede ser expandido para la industria cultural y para el sistema de la cultura en general. Se trataría por tanto de aplicar el concepto de transestética de Baudrillard que ya está influido por lo político y lo social. El concepto de transcontaminación se basa esencialmente en el mundo de las bacterias, si bien en el caso del sistema de la cultura la metáfora que funciona hace referencia al virus, lo viral. Es adecuado pensar que la metáfora bacteriana aportaría matices interesantes al desarrollo de la idea de contaminación que en sí misma es primordial para el desarrollo semiótico del lenguaje.

tensión espacio temporal pausada y lingüísticamente controlada y conscientemente manejada por el *sistema*.

La velocidad, cada vez mayor^{III}, la instantaneidad que ésta nos brinda, hace de todos los discursos y procesos del sistema social una cosa única y *transparente*; aprehensibles con gran dificultad en lo consciente; fácilmente instalables en lo inconsciente, y en el límite mismo de la exclusión y la *exclusividad* sociales llegado el caso. Las destrezas cada vez se tornan más conceptuales y en extremo sutiles. *El afuera es infinito^{casi}*, y es ahí donde habitamos (o contemplamos según Luckács).

Cuando nosotros nos concentramos en un objeto material, sea cual fuere su situación, al acto mismo de la atención puede provocar nuestra caída involuntaria en la historia de ese objeto. Los principiantes han de aprender a deslizarse apenas sobre la materia si quieren que la materia permanezca en el nivel exacto del momento. ¿Cosas transparentes, a través de las cuales brilla el pasado!¹⁹

Es por esto que es necesario considerar que pensar la actividad del llamado artista (en tanto que *transistor*. Más adelante se desarrollará este concepto) a través del análisis pormenorizado de las fórmulas y expresiones de sus modos y métodos de trabajo; de las vías y vínculos que se establecen para conocer la profundidad o *superficialidad* de las cosas, de los procesos constitutivos de la obra y de sus vías de inserción, transmisión, transcodificación, transmedialización y transmigración social y personal sea, ayer y hoy, objeto de investigación y análisis, para el propio artista y para las sociedades avanzadas que no han cumplido, por imposibilidad legal y política, el deseo

¹⁹ Vladimir Nabokov. *Cosas transparentes*. Versal. México. 1985. Pág. 9.

platónico de segregación de los artistas *imitativos*: por la puerta de la imitación conseguimos, hemos conseguido, llegar a un más allá del objeto representable y a un exceso y excedente del mismo: a su vaciamiento y a la dialéctica negativa²⁰ del mismo. Pero la imitación ya es cosa de otros tiempos aunque cierto pulso anacrónico siga detectándose en la médula misma de la cuestión como la punzada de un dolor de origen seminal²¹ o como *la marca del pecado original*²².

Y creo, amigo, que sobre todas estas cosas nuestro modo de pensar ha de ser el siguiente: cuando alguien nos anuncie que ha encontrado un hombre entendido en todos los oficios y en todos los asuntos que cada uno en particular conoce y que lo sabe todo más perfectamente que cualquier otro, hay que responder a ese tal que es un simple y que probablemente ha sido engañado al topar con algún charlatán o imitador que le ha parecido omnisciente por no ser él capaz de distinguir la ciencia, la ignorancia y la imitación. -Es la pura verdad -dijo.²³

Tras tantos siglos el debate la tensión y la resistencia del y al discurso sigue abierta. La vigencia y pertinencia de la

²⁰ Véase Theodor Adorno. *Dialéctica negativa. La jerga de la autenticidad*. Akal. Madrid. 2005.

²¹ >“... de origen seminal” hace referencia a un dolor radicado en el órgano mismo encargado de participar en la procreación aportando el semen o cualquier otra substancia que genere *creación o re-creación*.

²² “La teología escolástica distingue entre el pecado original originante (*peccatum originale originans*), el acto concreto de desobediencia cometido por Adán y Eva, y el pecado original originado (*peccatum originale originatum*), las consecuencias que el mismo provocaría sobre la constitución de la especie humana. En virtud del *peccatum originale originatum*, no sólo se perderían los dones preternaturales de la inmortalidad y la exención del sufrimiento, sino que las capacidades del espíritu humano —tanto las morales como las intelectuales— carecerían de su vigor natural, sometiendo la voluntad a las pasiones y el intelecto al error”. [Enciclopedia on-line] [Consultado 16/12/2011] http://es.wikipedia.org/wiki/Pecado_original

²³ Platón. *La república*. Libro X.

investigación estética es para el (sub)sistema^{IV} del arte inexcusable.

Somos los artistas (transistores) quienes debemos poner a disposición del público en general y de los investigadores en particular nuestra manera de pensar, proceder y colisionar la realidad (hadrones)^V, incluso de hacer (*dictum*).

[I]

Generalmente, se dice que un material es transparente cuando es transparente a la luz visible. Para aplicaciones técnicas, se estudia la transparencia u opacidad a la radiación infrarroja, a la luz ultravioleta, a los rayos X, a los rayos gamma u otros tipos de radiación.

Según la mecánica cuántica, un material será transparente a cierta longitud de onda cuando en su esquema de niveles de energía no haya ninguna diferencia de energía que corresponda con esa longitud de onda. Así, el aire y el vidrio son transparentes, porque en sus esquemas de niveles de energía (o bandas de energía, respectivamente) no cabe ninguna diferencia de energía del orden de la luz visible. Sin embargo, sí que pueden absorber, por ejemplo, parte de la radiación infrarroja (las moléculas de agua y de dióxido de carbono absorben en el infrarrojo) o del ultravioleta (el vidrio bloquea parte del espectro ultravioleta).

[Enciclopedia on-line] <http://es.wikipedia.org/wiki/Opacidad> [Consultado: 16/7/2011]

[II]

"El fin de la historia significaría el fin de las guerras y las revoluciones sangrientas, los hombres satisfacen sus necesidades a través de la actividad económica sin tener que arriesgar sus vidas en ese tipo de batallas"

"Inspirándose en Hegel y en alguno de sus exegetas del siglo XX, como Alexandre Kojève, afirma que el motor de la historia, que es el deseo de reconocimiento, el thimos, se ha paralizado en la actualidad con el fracaso del régimen comunista, que demuestra que la única opción viable es la democracia liberal tanto en lo económico como en lo político. Se constituye así en el llamado pensamiento único: las ideologías ya no son necesarias y han sido sustituidas por la economía. Estados Unidos, es por así decirlo, la única realización posible del sueño marxista de una sociedad sin clases."

[Enciclopedia on-line] http://es.wikipedia.org/wiki/El_fin_de_la_Historia_y_el_ultimo_hombre [Consultado 20/12/2011]

Véase, Francis Fukuyama. *El fin de la historia y el último hombre*. Editorial Planeta. 1992.

[III]

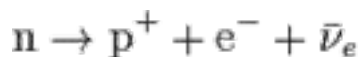
> Mayor hasta rebasar el límite marcado por Einstein en referencia a la velocidad de la luz. Hasta ahora nada era más veloz que la luz. Los neutrinos han roto, de momento y a falta de más verificaciones, el límite de velocidad universal y por tanto cierto tipo de patrón medida del espacio tiempo. [NdI]

“Los neutrinos son partículas subatómicas de tipo fermiónico, sin carga y espín 1/2. Desde hace unos años se sabe, en contra de lo que se pensaba, que estas partículas tienen masa, pero muy pequeña, y es muy difícil medirla. Hoy en día (2011), se cree que la masa de los neutrinos es inferior a unos 5,5 [eV/c²] lo que significa menos de una milmillonésima de la masa de un átomo de hidrógeno. Su conclusión se basa en el análisis de la distribución de galaxias en el universo y es, según afirman estos científicos, la medida más precisa hasta ahora de la masa del neutrino. Además, su interacción con las demás partículas es mínima por lo que pasan a través de la materia ordinaria sin apenas perturbarla.

La masa del neutrino tiene importantes consecuencias en el modelo estándar de física de partículas ya que implicaría la posibilidad de transformaciones entre los tres tipos de neutrinos existentes en un fenómeno conocido como oscilación de neutrinos.

En todo caso, los neutrinos no se ven afectados por las fuerzas electromagnética o nuclear fuerte, pero sí por la fuerza nuclear débil y la gravitatoria.

La existencia del neutrino fue propuesta en 1930 por el físico Wolfgang Pauli para compensar la aparente pérdida de energía y momento lineal en la desintegración β de los neutrones según la siguiente ecuación:



Pauli interpretó que tanto la masa como la energía serían conservadas si una partícula hipotética denominada «neutrino» participase en la desintegración incorporando las cantidades perdidas. Desafortunadamente, la partícula prevista había de ser sin masa, ni carga, ni interacción fuerte, por lo que con los medios de la época no podía ser detectada. Esto era el resultado de una sección eficaz muy reducida ($\sigma_p \sim 10^{-44} \text{cm}^2$). Durante 25 años, la idea de la existencia de esta partícula solo se estableció en forma teórica.

De hecho, la posibilidad de que un neutrino interactúe con la materia es muy pequeña, ya que según los cálculos de física cuántica sería necesario un bloque de plomo de una longitud de un año luz (9,46 billones de kilómetros) para detener la mitad de los neutrinos que lo atravesasen.

En 1956 Clyde Cowan y Frederick Reines demostraron su existencia experimentalmente. Lo hicieron bombardeando agua pura con un haz de 10^{18} neutrones por segundo.

1.3 Actualidad de la investigación

Observaron la emisión de fotones subsiguiente y así quedó determinada su existencia. A este ensayo, se le denomina experimento del neutrino.

En 1987 Leon Max Lederman, Melvin Schwartz y Jack Steinberger descubrieron los dos restantes tipos de neutrinos: tauónicos y muónicos.

En septiembre de 2011, la colaboración OPERA anunció que el análisis de las medidas para la velocidad de los neutrinos en su experimento arrojaba valores súper lumínicos. En particular, la velocidad de una cierta clase de neutrino podría ser un 0,002 % mayor que la de la luz, lo que aparentemente contradiría la teoría de la relatividad.

Sin embargo, en los días posteriores al anuncio (que tuvo una espectacular difusión internacional), a través del británico Institute of Physics se hicieron patentes algunos desacuerdos entre miembros del equipo internacional sobre la necesidad de efectuar más pruebas, y de publicar los resultados en revistas con peer review, antes de dar más publicidad a estos primeros resultados.

Más recientemente, el 10 de noviembre de 2011, el director del C.E.R.N., Sergio Bertolucci, ha declarado a la prensa que "el experimento está siendo repetido por nosotros y por otros científicos en Estados Unidos, Japón e Italia", y que "lo más probable es que se demuestre que hubo un error en el experimento inicial y que el límite sigue siendo la velocidad de la luz". Un nuevo experimento en el CERN (Organización Europea para la Investigación Nuclear) ha arrojado el mismo resultado que el estudio del pasado mes de septiembre, no obstante Fernando Ferroni, presidente del INFN, afirmó: «El resultado positivo del experimento nos hace confiar más en el resultado, aunque habrá que esperar a ver los resultados de otros experimentos análogos en otras partes del mundo antes de decir la última palabra».

[Enciclopedia on-line] <http://es.wikipedia.org/wiki/Neutrino> [Consultado 19/12/2011]

[IV]

Definición de subsistema.

En todas las aplicaciones, salvo en las más pequeñas, el primer paso para diseñar un sistema consiste en dividir el sistema en un pequeño número de componentes. Cada uno de los componentes principales de un sistema se llama subsistema. Cada subsistema abarca aspectos del sistema que comparten alguna propiedad común.

Un subsistema no es ni una función ni un objeto, sino un paquete de clases, asociaciones, operaciones, sucesos y restricciones interrelacionados, y que tienen una interfaz razonablemente bien definida y pequeña con los demás subsistemas. Normalmente, un subsistema se identifica por los servicios que proporciona.

Un servicio es un grupo de funciones relacionadas que comparten algún propósito común, tal como el procesamiento de entrada-salida, dibujar imágenes o efectuar cálculos

aritméticos. Un subsistema define una forma coherente de examinar un aspecto del problema.

Cada subsistema posee una interfaz bien definida con el resto del sistema. Ésta especifica la forma de todas las interacciones y el flujo de información entre los límites de subsistemas, pero no especifica cómo está implementado internamente el subsistema. Cada subsistema se puede diseñar, entonces, independientemente, sin afectar a los demás.

Los subsistemas deberían definirse de tal manera que la mayoría de las interacciones se produzcan dentro de y no entre los límites de distintos subsistemas, con objeto de reducir las dependencias existentes entre ellos. Todo sistema debería dividirse en un pequeño número de subsistemas. Cada subsistema, a su vez, debe descomponerse en subsistemas propios aún más pequeños. Los subsistemas de más bajo nivel se denominan módulos.

La relación entre dos subsistemas puede ser cliente-proveedor o punto a punto. En las primeras, el cliente debe conocer la interfaz del proveedor, pero éste no necesita conocer las interfaces de aquellos porque todas las interacciones son iniciadas por los clientes, empleando la interfaz del proveedor. En una relación entre pares, cada subsistema puede llamar a los demás. Una comunicación desde un subsistema hacia otro no va necesariamente seguida por una respuesta inmediata. Las interacciones entre pares son más complejas porque los subsistemas deben conocer las interfaces del otro. Hay ciclos de comunicaciones que son difíciles de entender y proclives a sutiles errores de diseño. Hay que buscar descomposiciones cliente-proveedor siempre que sea posible, porque una interacción monodireccional es mucho más fácil de construir, comprender y modificar que una interacción bidireccional.

[Texto on-line] <http://www.monografias.com/trabajos14/disenio-sistemas/disenio-sistemas.shtml> [Consultado: 21/12/2011]

[V]

No sólo es posible hacer colisionar aquello que tiene masa física, también es posible hacer colisionar conceptos e ideas. Podemos hacer colisionar el lenguaje –lo hacemos en lo cotidiano-. En el sub_sistema del arte las partículas estéticas colisionan como lo hacen los hadrones y como lo harán los neutrinos a pesar de su infinitesimal masa.

“Un **hadrón** (del griego ἄδρός, *hadrós*, "denso") es una partícula subatómica que experimenta la interacción nuclear fuerte. Puede ser una partícula elemental o una partícula compuesta. Los neutrones y protones son ejemplos de hadrones.

Como todas las partículas subatómicas, los hadrones tienen números cuánticos correspondientes a las representaciones del grupo de Poincaré: $J^{PC}(m)$, donde J es el espín, P la paridad, C la paridad C , y m la masa. Además pueden llevar números cuánticos de sabor como el isoespín, extrañeza, etc.

1.3 Actualidad de la investigación

Los hadrones se pueden subdividir en dos clases:

Bariones

Son fermiones y siempre llevan un número cuántico conservado llamado número bariónico (B) que es igual a 1 para los nucleones.

Mesones

Son bosones con $B = 0$.

La mayor parte de los hadrones pueden ser clasificados por el modelo de quarks, que postula que todos los números cuánticos de los bariones se derivan de aquellos de los *quarks de valencia*. Para un barión estos son tres quarks, y para un mesón estos son un par quark-antiquark.

Cada quark es entonces un fermión con $B = 1/3$. Los estados excitados bariónicos o mesónicos son conocidos como resonancias. Cada estado fundamental hadrónico puede tener muchos estados excitados, y cientos han sido observados en experimentos con partículas. Las resonancias decaen extremadamente rápido (aproximadamente en 10^{-24} s) por las interacciones fuertes.

Los mesones que se encuentran fuera de la clasificación según el modelo de quarks se denominan mesones exóticos. Estos incluyen glueballs (bolas de pegamento), mesones híbridos y tetraquarks. Los únicos bariones que están fuera del modelo de quarks a la fecha son los pentaquarks, pero la evidencia de su existencia es poco clara desde 2005.

Todos los hadrones son excitaciones de una partícula de la teoría básica de la interacción fuerte, llamada cromodinámica cuántica. Debido a una propiedad llamada confinamiento que esta teoría experimenta a energías por debajo de la escala QCD, estas excitaciones no son quarks y gluones, que son los campos básicos, sino los hadrones que son compuestos, y no llevan carga de color.

En otras fases de materia QCD los hadrones pueden desaparecer. Por ejemplo, a temperatura y presión muy altas, a menos que haya suficiente cantidad de sabores muy masivos de quarks, la teoría QCD predice que los quarks y gluones van a interactuar débilmente y ya no estarán confinados. Esta propiedad, que se conoce como libertad asintótica, ha sido experimentalmente confirmada a las escalas de energía de entre un GeV y un TeV. Pero esta teoría pronto se pondrá a prueba ya que el 10 de septiembre de 2008 se puso en funcionamiento un acelerador de partículas o hadrones (el LHC, gran colisionador de hadrones, por sus iniciales en inglés), que mide 27 km de circunferencia, situado en el límite entre Francia y Suiza, cerca de la ciudad de Ginebra, y ha costado 3.700 millones de Euros (unos 6.000 millones de dólares según algunas fuentes)".

[Enciclopedia on-line] <http://es.wikipedia.org/wiki/Hadron> [Consultado: 19/12/2011]

1.4 Estrategia

En un viejo chiste de la ya extinta República Democrática Alemana, un trabajador alemán consigue un empleo en Siberia; consciente de que su correo será leído por los censores, les dice a sus amigos: establezcamos un código: si la carta que os envíe está escrita con tinta azul, lo que en ella os diga será verdad; si está escrita con tinta roja, será falso. Un mes más tarde, sus amigos reciben una primera carta, escrita con tinta azul: "Aquí todo es maravilloso: la tiendas están llenas, la comida es abundante, los apartamentos son amplios y tienen buena calefacción, en los cines ponen películas occidentales, hay un montón de chicas dispuestas a tener una aventura... Lo único que no se puede conseguir es tinta roja».

La estructura del chiste es más refinada de lo que podría parecer: aunque el trabajador no puede indicar que lo que está diciendo es falso de la forma preestablecida, aún así consigue transmitir su mensaje. ¿Cómo! incluyendo una referencia al propio código en el mensaje codificado, como uno de sus elementos. Por supuesto, nos encontramos ante el clásico problema de la autorreferencialidad: puesto que la carta está escrita con tinta azul, ¿no puede considerarse verdadero todo su contenido? La respuesta es que el hecho de que se mencione la falta de tinta roja indica que debería haber estado escrita con tinta roja. Lo interesante es que la mención a la falta de tinta roja produce el efecto de verdad independientemente de su propia verdad literal: incluso en el caso de que se pudiera conseguir tinta roja, la mentira de que es imposible hacerlo sería la única forma de conseguir que el autentico mensaje pasara la censura.¹

¹ Slavoj Zizek. *Bienvenidos al desierto de lo real*. Akal. Madrid. 2005. Pág. 7

Incluir referencias y comentarios al propio código en el mensaje codificado. Esta es la estrategia para poder ir *deconstruyendo* paso a paso (*festina lente*)² las diferentes cuestiones que se analizarán en la presente tesis.

Se entiende que existe una tendencia del arte y de los artistas a *constituir su propio lenguaje*, pero también se da, abre, un espacio para la recepción³ y la crítica, nuevamente el *comentario*, de la obra artística.

El objetivo final, el pretendido intento *deconstructivo*, sin embargo, nos habrá de dejar perdidos en la selva de la significancia que abre el proceso de alegoresis⁴ que trataré de emplear para mostrar *el propio carácter alegórico* de buena parte de la producción estética personal a lo largo de un amplio periodo de tiempo de creación de sentido propia e impropia.

² >Festina lente es una locución latina, en forma de oxímoron, cuya traducción literal es: "Apresúrate lentamente". Palabras atribuidas a Augusto, según Suetonio (*Augusto*, 25): "Caminad lentamente si queréis llegar más pronto a un trabajo bien hecho". Corresponde al refrán castellano "Vísteme despacio, que tengo prisa". También puede ser traducida por "paso a paso".

[Enciclopedia on-line] http://es.wikipedia.org/wiki/Festina_lente [Consultado: 18/11/2011]

³ La estética de la recepción es una de las distintas teorías literarias que analizan la respuesta del lector ante los textos literarios; En esta escuela se hace especial hincapié en el modo de recepción de los lectores, concebidos como un colectivo histórico. El teórico principal es Hans Robert Jauss, quien escribe desde finales de los años 1960, junto con Wolfgang Iser y Harald Weinrich. La teoría de la recepción ejerció una gran influencia hasta mediados de los años 1980, sobre todo en Alemania y la Europa Occidental. Es paralela a los estudios sobre el "lector modelo" de Umberto Eco y a la teoría literaria inglesa del "reader's response criticism".

[Enciclopedia on-line] http://es.wikipedia.org/wiki/Estetica_de_la_recepcion [Consultado: 20/11/2011]

⁴ "Es muy interesante la oposición que plantea Benjamín entre el símbolo congelado y unívoco y el trabajo de la alegoresis. La praxis de la alegoresis alude a un concepto de praxis con un sentido más cercano a arte y supone un arqueólogo creativo que parte de las ruinas de un sentido no para recuperar el edificio o reconstruirlo, sino para construir otro habitable por el sujeto. Alegoría alude a "otro discurso" que puede convertirse en "discurso del Otro", "de otra manera"; de este modo queda planteada la alteridad y los significantes remitiendo a otros significados, además de a su sentido propio".

Cristina Dayeh. "¿De qué simbolización hablamos?" [texto on-line] [Consultado: 20/11/2011] <http://www.colegiodepsicoanalistas.com/biblioteca-leer.asp?id=8>

El código⁵, como veremos más adelante, está constituido, a día de hoy, y en lo que se refiere a los elementos más conscientes y meditados del mismo, de un importante número de referencias procedentes de diferentes campos de producción estética: literatura, música, cine, internet, redes sociales, política, publicidad, diseño y la actividad varia de los medios de masas en la época actual.

Será este, el código -tesoro del significante-, no mero signo⁶ que habrá de *designar* elementos de un imaginario simbólico, sino ideas, conceptos... *imágenes* que pretenden significar, son casi significados, aún extirpados de su realidad y *contexto*.

Código que es imagen confiscada o prestada (robada también), no inventada, sí fabricada y construida. Reclamada por su estatus culturalmente significativo y *emplazada* nuevamente (*re-emplazada*) a través de la idea del artista como *transistor*.

El código nos servirá para que la imagen diga otra cosa que será alegoría de la lectura del propio código utilizado / *re-utilizado* como otro (allos = otro + agorenei = hablar) hablar.

⁵ Lacan reemplazara código por "tesoro del significante" anotado con la letra A; este pasaje de notación (a la letra A) implica y permite una serie de operaciones que no atañen a una simple cuestión terminológica. Por ahora digamos que se trata de un sitio pensado como el lugar desde donde parte el mensaje, se dirige el mensaje y donde es sancionado como tal, vale decir, leído.

Marchili D'Angelo (et. all). *Una introducción a Lacan*. Lugar editorial. Buenos Aires, 2008.

⁶ "El signo lingüístico es la combinación de un concepto (significado) y de una imagen acústica (significante), que componen en conjunto una entidad lingüística de dos caras interdependientes. Es una construcción social que funciona dentro de un sistema lingüístico y que pone un "elemento" en lugar de otro. Como sistema, tiene la capacidad de aplicarse a sí mismo y de explicar los demás sistemas de signos; pero es importante advertir que en la lingüística y en la semiótica la teoría define al objeto, y por lo tanto el signo es consecuencia de una perspectiva teórica."

[Enciclopedia on-line] http://es.wikipedia.org/wiki/Signo_linguistico [Consultado: 20/11/2011]

Es posible que resulte fácil, en unos casos más que en otros, reconocer esos elementos, piezas del código, que permiten aplicar estrategias de construcción alegórica en las obras analizadas, en aquellas que son referencia de las propias y en las que siendo propias requieren de los diversos mecanismos que dan a lo alegórico razón de ser, estar y tener un *valor de circulante*⁷.

Código que debe responder al inevitable proceso de intertextualidad y transtextualidad al que se ven sometidas las producciones de cualquier tipo en las sociedades avanzadas de hoy y que requieren de un corpus reflexivo y de análisis importante para poder constituirse como objetos dentro de la narración de lo social y la evolución de la narración misma.

Los márgenes cada vez son más estrechos y los discursos al margen tienden a integrarse a través de estrategias de ilegibilidad, de la ilegibilidad misma, en el sistema de los objetos. Los códigos ayudan a crear zonas de interés, puntos relevantes⁸,

⁷ "Se trata de la suma de las materias primas, recursos financieros líquidos más el importe de las deudas de los clientes menos el importe de las deudas que mantiene la empresa con los proveedores. Desde otra perspectiva es el "fondo de maniobra" de la empresa". Es aplicable a la semiótica y a la lingüística en tanto se intercambian valores.

Definición de Capital circulante, [texto on-line] <http://www.abanfin.com/?tit=capital-circulante-formulario-economico-financiero&name=Manuales&fid=ee0bcaj#Definici%C3%B3n> [Consultado: 20/11/2011]

⁸ "Es preciso que hable de dos libros que considero grandes entre los grandes: *Diferencia y repetición* y *Lógica del sentido*. Tan grandes que sin duda es difícil hablar de ellos y muy pocos así lo han hecho. Durante mucho tiempo creo que esta obra girará por encima de nuestras cabezas, en resonancia enigmática con la de Klossovski, otro signo mayor y excesivo. Pero tal vez un día el siglo será deleuziano.

Una tras otra, me gustaría probar varias vías de acceso al corazón de esta obra temible. La metáfora no vale nada, Deleuze me dice: no hay corazón, no hay corazón, sino un problema, es decir, una distribución de puntos relevantes; ningún centro, pero siempre descentramientos, series con, de una a otra, la claudicación de una presencia y una ausencia —de un exceso y un defecto. Hay que abandonar el círculo, mal principio de retorno, abandonar la organización esférica del todo: es por la derecha que todo vuelve, la línea derecha y laberíntica. Fibrillas y bifurcación."

Michel Foucault y Gilles Deleuze, *Theatrum Philosophicum; seguido de Repetición y diferencia*. Anagrama. Barcelona. 1995. Pág. 7.

rizomas⁹ dentro de un entramado general compuesto y tejido¹⁰ por los diferentes acontecimientos y los discursos o radiaciones¹¹ de los mismos.

Pensar y asumir una *estética de la recepción* se impone para hacer frente a la creciente intertextualidad¹². El autor, o lo que de él queda y se acepta, debe asumir en buena medida que *la obra la acaban, por así expresarlo, los demás*, como decía Marcel Duchamp de manera plenamente consciente; y que los demás, -más o menos próximos al acto creativo^I, ratificaban o no, de manera más o menos entendida o más o menos consciente, es decir, insisto, según su criterio o gusto estético o común. ¡La comunidad demanda la comunidad! ¡La comunidad demanda la actitud contemplativa! ¡Contemplemos!

El artista deviene receptor de su propia obra, *de su propio decir en imágenes, textos o sonidos* (Benavente¹³). El artista deviene transistor^{II}, insistiré a lo largo de la tesis en este concepto, al igual que en el prefijo trans-, dado que la figura, el

⁹ "Rizoma es un concepto filosófico desarrollado por Gilles Deleuze y Félix Guattari en su proyecto *Capitalismo y Esquizofrenia* (1972, 1980). Es lo que Deleuze llama una "imagen de pensamiento", basada en el rizoma botánico, que aprehende las multiplicidades".

[Enciclopedia on-line] [http://es.wikipedia.org/wiki/Rizoma_\(filosofia\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Rizoma_(filosofia)) [Consultado: 24/11/2011]

¹⁰ > Siempre en referencia a "Tissu tu sues" (tejido tu sudas) de Marcel Duchamp. Marcel Duchamp. Notas. Tecnos. Madrid. 1989. Pág. 192.

¹¹ "La radiación propagada en forma de ondas electromagnéticas (rayos UV, rayos gamma, etc.) se llama radiación electromagnética, mientras que la radiación corpuscular es la radiación transmitida en forma de partículas subatómicas (partículas α , neutrones, etc.) que se mueven a gran velocidad en un medio o el vacío, con apreciable transporte de energía (Rayos X)".

[Enciclopedia on-line] <http://es.wikipedia.org/wiki/Radiacion> [Consultado: 24/11/2011]

¹² "Se entiende por intertextualidad, en sentido amplio, el conjunto de relaciones que acercan un texto determinado a otros textos de varia procedencia: del mismo autor o más comúnmente de otros, de la misma época o de épocas anteriores, con una referencia explícita (literal o alusiva, o no) o la apelación a un género, a un arquetipo textual o a una fórmula imprecisa o anónima".

[Enciclopedia on-line] <http://es.wikipedia.org/wiki/Intertextualidad> [Consultado: 24/11/2011]

¹³ > "oigo cintas que he grabado con mi voz", del tema *Autosuficiencia*, Autores: Eduardo Benavente e Ignacio Canut, interpretado por Parálisis Permanente.

rol, del artista deviene dispositivo *semiconductor*¹⁴ de amplificación, oscilador, conmutador o rectificador del desarrollo de la producción de sentido y que es considerable con la función de *resistencia*^{III} *de transferencia* (transistor= contracción en inglés de Transfer resistor "resistencia de transferencia") tal y como piensan la misma autores, referentes o piezas de código como Lacan, Derrida, Deleuze o Brea entre otros.

La siguiente definición de transistor podría ser trasladada sin *dificultad*, de hecho lo está siendo, a un tratado de estética o a una investigación de carácter estético:

El transistor es un dispositivo electrónico semiconductor que cumple funciones de amplificador, oscilador, conmutador o rectificador. El término "transistor" es la contracción en inglés de transfer resistor ("resistencia de transferencia"). Actualmente se encuentran prácticamente en todos los aparatos domésticos de uso diario: radios, televisores, grabadoras, reproductores de audio y vídeo, hornos de microondas, lavadoras, automóviles, equipos de refrigeración, alarmas, relojes de cuarzo, ordenadores, calculadoras, impresoras, lámparas fluorescentes, equipos de rayos X, tomógrafos, ecógrafos, reproductores mp3, etc.¹⁵

La estrategia es pues un mostrar lo que puede haber y aquello con lo que se fabrica tal posibilidad con la intención de

¹⁴ "Un semiconductor es un elemento que se comporta como un conductor o como asistente dependiendo de diversos factores, como por ejemplo el campo eléctrico o magnético, la presión, la radiación que le incide, o la temperatura del ambiente en el que se encuentre. Los elementos químicos semiconductores de la tabla periódica .

"El elemento semiconductor más usado es el silicio, el segundo el germanio, aunque idéntico comportamiento presentan las combinaciones de elementos de los grupos 12 y 13 con los de los grupos 14 y 15 respectivamente (AsGa, PIn, AsGaAl, TeCd, SeCd y SCd). Posteriormente se ha comenzado a emplear también el azufre. La característica común a todos ellos es que son tetravalentes, teniendo el silicio una configuración electrónica s^2p^2 ."

[Enciclopedia on-line] <http://es.wikipedia.org/wiki/Semiconductor> [Consultado: 14/11/2011]

¹⁵ [Enciclopedia on-line] <http://es.wikipedia.org/wiki/Transistor> [Consultado: 14/11/2011]

producir un efecto de verdad¹⁶ en la obra, independientemente de su propia verdad literal, la de la obra, a través de la mención de lo que falta: su legibilidad¹⁷. Es desear decir la verdad de la obra (lo uno) sin lo (él) Otro: la imposibilidad¹⁸.

Un elemento importante de la estrategia general de esta tesis se apoya en la utilización del prefijo - TRANS - y el concepto de *Lo Trans*¹⁹, para mostrar diversos procesos de carácter conceptual que afectan poderosamente a la constitución tanto de objetos e ideas y a los propios conceptos en sí. Se trata de pensar a través de este *pre-fijar* nuevos atributos de la cosa que afectan a cómo podemos pensar la cosa misma y el acontecimiento. Quizá este *pre-fijar* sea *pre-escindible*, pero en algunos momentos de la investigación permitirán realizar una aproximación al objeto de reflexión menos prolija en definiciones y matizaciones atributivas y distributivas.

¹⁶ "Como Foucault afirmó en su entrevista de 1977 "Verdad y poder", "el problema no está en hacer la partición entre lo que en un discurso evidencia la cientificidad y la verdad y lo que evidencia otra cosa, sino ver históricamente cómo se producen los efectos de verdad en el interior de los discursos que no son en sí mismos ni verdaderos ni falsos"

Martin Jay. "¿Parresía visual? Foucault y la verdad de la mirada". [texto on-line] http://estudiosvisuales.net/revista/pdf/num4/jay_4_completo.pdf [Consultado: 06/11/2011]

¹⁷ "Para entender este sorprendente giro hacia la Gramatología conviene recordar la metáfora del libro de la naturaleza o del libro del mundo, que remite a un libro de Dios, que es difícil de leer, pero que es posible descifrar trabajosamente. Derrida cita una frase de Jaspers: «El mundo es el manuscrito de otro mundo, nunca por entero legible; sólo la existencia lo descifra»"

Jürgen Habermas. *El discurso filosófico de la modernidad*. Taurus. Madrid. 1991. Pág. 182.

¹⁸ "La imposibilidad de concebir el lenguaje como un código, puesto que el código es la condición que hace posible una explicación; y la imposibilidad de concebir la palabra como la comunicación de una información: ordenar, interrogar, prometer, afirmar no es informar de un mandato, de una duda, de un compromiso, de una acción, sino efectuar esos actos específicos inmanentes, necesariamente implícito."

Gilles Deleuze y Félix Guattari. *Mil mesetas*. Pretextos. Valencia, 1994. Pág. 83.

¹⁹ "En lo trans Belausteguigoitia reconoce un nuevo campo epistemológico. Para la autora lo trans es la palabra importante que hay que entender. Lo trans no es un inter (entre territorios), sino un "más allá de". Con lo trans se genera otro territorio. No se pasa una frontera sino que se transgrede".

[texto on-line] [Consultado 16/11/2011]

http://www.lai.fu-berlin.de/es/e-learning/projekte/frauen_konzepte/projektseiten/konzeptebereich/be_trans/contexto.html

Los estados y procesos que pretende indicar el prefijo – TRANS – son entre otros, transparencia particular o general de cosas o conceptos, visibilidad panóptica, intersección de factores generales o particulares, interpenetración física, psíquica y/o poética a través de los procesos de transparencia de cosas y conceptos, acontecimientos y discursos; transposición de características generales o atributos a partir de los procesos de transparencia y transpenetración, y finalmente, transmigración o traslación de los potenciales de designación y significancia y, por supuesto, la transitividad propia de las ideas, conceptos y acontecimientos resultantes de la cualificación *pre-fijada* trans^x de todos los procesos o estados anteriormente indicados. Es decir: transgredir el término o la linde.

En diferentes momentos de la presente tesis estos factores o procesos servirán de palanca para matizar un estado particular del discurso en relación con el objeto de análisis y los acontecimientos relacionados.

Tanto la idea, *metáfora*, del artista como transistor como el concepto de un devenir *transX* de la cosa o del acontecimiento de análisis y trabajo son importantes para el desarrollo de esta tesis.

Todo devendrá, en cierto modo, elementos de código, explícitos e implícitos y análisis de los mismos; re-construcción del código en base al error de copia²⁰ y a la angustia de aquello que influye²¹ y fluye²². El flujo y no el coágulo.

²⁰ “No es la distinción del Modelo y la copia, sino de las copias y los simulacros. El puro devenir, lo ilimitado, es la materia del simulacro en tanto que esquivo la acción de la Idea, en tanto que impugna a la vez el modelo y la copia.”

Gilles Deleuze. *Lógica del sentido*. Del puro devenir. Paidós. Barcelona. 1989. Pág. 7.

²¹ Véase Harold Bloom. *La angustia de las influencias*. Monte Ávila editores. Caracas. 1991.

NOTAS FINAL

[1]

>La aproximación a la creación de una idea del acto creativo en y de Marcel Duchamp es capital para el desarrollo de esta tesis. Es por esta razón que se incluye de manera integra la presentación que hizo en el año 1957.

Marcel Duchamp

1. El acto creativo.

Consideremos dos factores importantes, los dos polos de la creación de arte: el artista por un lado, y en el otro el espectador, que después se convierte en la posteridad.

Para todas las apariencias, el artista actúa como un ser/médium que, desde el laberinto más allá del tiempo y el espacio, busca la manera de salir hacia un descampado.

Si le damos los atributos del médium al artista, entonces debemos negarle el estado de conciencia en el plano estético, sobre lo que está haciendo o porqué lo está haciendo. Todas sus decisiones en la ejecución artística de la obra descansan en la pura intuición y no pueden traducirse en un autoanálisis, hablado o por escrito, o incluso pensado.

T.S. Eliot, en su ensayo sobre "La tradición y el talento individual," escribe: "Mientras más perfecto el artista, más completamente separado en él se encontrará la mujer o el hombre que sufre y la mente que crea; y de manera más perfecta la mente digerirá y transmutará las pasiones que son su materia."

Millones de artistas crean; sólo unos cuantos miles son discutidos o aceptados por el espectador y muchos menos serán consagrados a la posteridad.

En el último análisis, el artista podrá gritar desde todos los tejados que es un genio; tendrá que esperar el veredicto del espectador para que sus declaraciones tengan un valor social y para que, finalmente, la posteridad lo incluya en los anales de la Historia del Arte.

Yo sé que esta declaración no será aprobada por muchos artistas que rechazan este rol "mediumístico", e insisten en la validez de sus conciencias en el acto creativo, no obstante, la historia del arte ha decidido consistentemente las virtudes de una obra de

²² El flujo es el estado mental operativo en el cual la persona está completamente inmersa en la actividad que está ejecutando. Se caracteriza por un sentimiento de enfocar la energía, de total implicación con la tarea, y de éxito en la realización de la actividad. Esta sensación se experimenta mientras la actividad está en curso. El concepto de flujo fue propuesto por el psicólogo Mihály Csíkszentmihályi en 1975 y, a partir de entonces, se ha difundido extensamente en diferentes campos.

1.4. Estrategia

arte, por medio de consideraciones completamente ajenas a las explicaciones racionalizadas del artista.

Si el artista, como ser humano, lleno de las mejores intenciones en torno a sí mismo y la totalidad del mundo, no juega ni un solo papel en el juicio de su propia obra, ¿cómo puede uno describir el fenómeno que lleva al espectador a reaccionar críticamente frente a una obra de arte? En otras palabras, ¿cómo es que surge esta reacción?

Dicho fenómeno es comparable a una transferencia del artista al espectador bajo la forma de una ósmosis estética que surge a través de la materia inerte, tales como el pigmento, el piano o el mármol.

Pero antes de que prosigamos, quiero clarificar nuestro entendimiento de la palabra "arte", para estar seguros, sin intentar una definición.

Lo que tengo en mente es que el arte puede ser malo, bueno o indiferente, pero, sin importar el adjetivo que se use, debemos llamarlo arte, y el arte malo sigue siendo arte del mismo modo que una mal sentimiento sigue siendo un sentimiento.

Por lo tanto, cuando me refiero a un "coeficiente de arte", deberá entenderse que me refiero no sólo a gran arte, pero estoy tratando de describir el mecanismo subjetivo que produce arte en su estado bruto, malo, bueno o indiferente.

En el acto creativo, el artista pasa de la intención a la realización, a través de una cadena de reacciones completamente subjetivas. Su lucha en torno a la realización es una serie de esfuerzos, estragos, satisfacciones, rechazos, decisiones, que tampoco pueden y no deben ser totalmente autoconscientes, por lo menos en el plano estético.

El resultado de esta lucha es una diferencia entre la intención y su realización, una diferencia de la cual el artista no está consciente.

Por lo tanto, en la cadena de reacciones que acompañan al acto creativo, existe un eslabón perdido. Esta brecha representa la inhabilidad del artista para expresar completamente su intención; esta diferencia entre lo que intentó realizar y lo que realizó, es el "coeficiente de arte" personal, contenido en la obra.

En otras palabras, el "coeficiente de arte" personal es como una relación aritmética entre lo inexpresivo pero intentado y lo no intencionalmente expresado.

Para evitar un malentendido, debemos recordar que este "coeficiente de arte" es una expresión del arte en su estado bruto, esto es, que aún se encuentra en un estado bruto, que deberá ser "refinado", como el azúcar pura de la melaza, por el espectador; el dígito de este coeficiente no tiene relación alguna con su veredicto. El acto creativo toma otro aspecto cuando el espectador experimenta el fenómeno de transmutación; por medio del cambio de materia inerte a obra de arte, surge una verdadera transustanciación, y el papel del espectador es el de determinar el peso de la obra en la escala estética.

En general, el acto creativo no es ejecutado por el artista solo; el espectador lleva la obra al contacto con el mundo externo, al descifrar e interpretar sus cualidades internas, de esta manera añadiendo su contribución al acto creativo. Esto se vuelve más obvio cuando la posteridad nos da su veredicto final y algunas veces rehabilita a artistas olvidados.

Fuente: <http://barrachunky.wordpress.com/2011/09/22/el-acto-creativo-por-marcel-duchamp/>

[II]

>Nótese el matiz en la definición de transistor al adjetivarlo como bipolar.

“El transistor bipolar fue inventado en los Laboratorios Bell de EE. UU. en diciembre de 1947 por John Bardeen, Walter Houser Brattain y William Bradford Shockley, quienes fueron galardonados con el Premio Nobel de Física en 1956. Fue el sustituto de la válvula termoiónica de tres electrodos o triodo.

El transistor de efecto de campo fue descubierto antes que el transistor (1930), pero no se encontró una aplicación útil ni se disponía de la tecnología necesaria para fabricarlos masivamente.

Es por ello que al principio se usaron transistores bipolares y luego los denominados transistores de efecto de campo (FET). En los últimos, la corriente entre el surtidor o fuente (source) y el drenaje (drain) se controla mediante el campo eléctrico establecido en el canal. Por último, apareció el MOSFET (transistor FET de tipo Metal-Óxido-Semiconductor). Los MOSFET permitieron un diseño extremadamente compacto, necesario para los circuitos altamente integrados (CI).

Hoy la mayoría de los circuitos se construyen con tecnología CMOS. La tecnología CMOS (Complementary MOS ó MOS Complementario) es un diseño con dos diferentes MOSFET (MOSFET de canal n y p), que se complementan mutuamente y consumen muy poca corriente en un funcionamiento sin carga.

El transistor consta de un sustrato (usualmente silicio) y tres partes dopadas artificialmente (contaminadas con materiales específicos en cantidades específicas) que forman dos uniones bipolares, el emisor que emite portadores, el colector que los recibe o recolecta y la tercera, que está intercalada entre las dos primeras, modula el paso de dichos portadores (base). A diferencia de las válvulas, el transistor es un dispositivo controlado por corriente y del que se obtiene corriente amplificada. En el diseño de circuitos a los transistores se les considera un elemento activo, a diferencia de los resistores, condensadores e inductores que son elementos pasivos. Su funcionamiento sólo puede explicarse mediante mecánica cuántica.

De manera simplificada, la corriente que circula por el "colector" es función amplificada de la que se inyecta en el "emisor", pero el transistor sólo gradúa la corriente que

1.4. Estrategia

circula a través de sí mismo, si desde una fuente de corriente continua se alimenta la "base" para que circule la carga por el "colector", según el tipo de circuito que se utilice. El factor de amplificación o ganancia logrado entre corriente de colector y corriente de base, se denomina Beta del transistor. Otros parámetros a tener en cuenta y que son particulares de cada tipo de transistor son: Tensiones de ruptura de Colector Emisor, de Base Emisor, de Colector Base, Potencia Máxima, disipación de calor, frecuencia de trabajo, y varias tablas donde se grafican los distintos parámetros tales como corriente de base, tensión Colector Emisor, tensión Base Emisor, corriente de Emisor, etc. Los tres tipos de esquemas (configuraciones) básicos para utilización analógica de los transistores son emisor común, colector común y base común.

Modelos posteriores al transistor descrito, el transistor bipolar (transistores FET, MOSFET, JFET, CMOS, VMOS, etc.) no utilizan la corriente que se inyecta en el terminal de "base" para modular la corriente de emisor o colector, sino la tensión presente en el terminal de puerta o reja de control (graduador) y gradúa la conductancia del canal entre los terminales de Fuente y Drenaje. Cuando la conductancia es nula y el canal se encuentra estrangulado, por efecto de la tensión aplicada entre Compuerta y Fuente, es el campo eléctrico presente en el canal el responsable de impulsar los electrones desde la fuente al drenaje. De este modo, la corriente de salida en la carga conectada al Drenaje (D) será función amplificada de la Tensión presente entre la Compuerta (Gate) y Fuente (Source). Su funcionamiento es análogo al del triodo, con la salvedad que en el triodo los equivalentes a Compuerta, Drenador y Fuente son Reja (o Grilla Control), Placa y Cátodo.

Los transistores de efecto de campo son los que han permitido la integración a gran escala disponible hoy en día; para tener una idea aproximada pueden fabricarse varios cientos de miles de transistores interconectados, por centímetro cuadrado y en varias capas superpuestas."

[Enciclopedia on-line] <http://es.wikipedia.org/wiki/Transistor> [Consultado: 20/12/2011]

[III]

Nótese, mézclese e interactúese con estas dos definiciones de resistencia, la eléctrica y la psicológica.

"La resistencia eléctrica de un objeto es una medida de su oposición al paso de corriente.

Descubierta por Georg Ohm en 1827, la resistencia eléctrica tiene un parecido conceptual a la fricción en la física mecánica. La unidad de la resistencia en el Sistema Internacional de Unidades es el ohmio (Ω). Para su medición en la práctica existen diversos métodos, entre los que se encuentra el uso de un ohmímetro. Además, su cantidad recíproca es la conductancia, medida en Siemens.

Para una gran cantidad de materiales y condiciones, la resistencia eléctrica depende de la corriente eléctrica que pasa a través de un objeto y de la tensión en los terminales de este. Esto significa que, dada una temperatura y un material, la resistencia es un valor que se mantendrá constante. Además, de acuerdo con la ley de Ohm la resistencia de un material puede definirse como la razón de la tensión y la corriente, así :

$$R = \frac{V}{I}$$

Según sea la magnitud de esta medida, los materiales se pueden clasificar en conductores, aislantes y semiconductor. Existen además ciertos materiales en los que, en determinadas condiciones de temperatura, aparece un fenómeno denominado superconductividad, en el que el valor de la resistencia es prácticamente nulo".

[Enciclopedia on-line] http://es.wikipedia.org/wiki/Resistencia_electrica [Consultado: 21/12/2011]

"En psicoanálisis y en la terapia psicodinámica, se llama resistencia a todo acto o palabra de oposición a que aparezcan en el análisis contenidos que revelen deseos inconscientes. Freud distinguió cinco tipos de resistencia: la represión, la resistencia de transferencia, el beneficio secundario de la enfermedad, la resistencia del inconsciente y la del superyó.

La resistencia, desde el punto de vista de la teoría psicoanalítica, es un proceso mental o acción dirigida por el inconsciente hacia no hacer consciente ciertos contenidos reprimidos los que desde el exterior están estimulados a brotar a la conciencia, para una mejor lectura de los mismos. Fuerzas que se oponen al tratamiento, parte de la mente se opone porque es doloroso o difícil el conocimiento de algunas partes de nosotros mismos, actúa como sensor en los sueños, la censura proviene del Yo. "La fuerza en sí misma tiende a la descarga" En el neurótico todo lo que se da en análisis es fantasía y en el psicótico esta fantasía se vive como algo real y en el neurótico éste se da cuenta de que es irreal, es decir, que para ambos existen tratamientos distintos. El paciente "se resiste" a saber de algunos hechos o impulsos.

Clases de resistencia

- Resistencia de represión: puede ser consciente o inconsciente y los mecanismos de defensa que sirven a ésta vienen de la parte inconsciente del Yo por eso no podemos saber de ellos. Es inherente a la estructura psíquica del individuo (no querer saber de cosas que pueden ser dolorosas).
- Resistencia de transferencia: Lucha contra los impulsos infantiles relacionados con el análisis (en lugar de recordar, repetimos) "posibilidad" de repetir para

1.4. Estrategia

cambiar la historia(repetición con diferencia) o sólo repetir sin cambiar y estancarse(repetición sin diferencia).

- Resistencia por ganancia secundaria: se obtiene "algo" con la enfermedad(síntoma.- compromiso entre deseo y defensas) y hay que tratar de ver qué significa el síntoma y hay dos tipos de síntomas: Egodistónico.- de acuerdo con el Yo y Egodistónico.- en conflicto con el Yo.
- Resistencia del ello: hay resistencias que vienen del ello. Toma como "mala" la vida pulsional.
- Resistencia del superyó: produce "culpa". alguien puede tener deseos masoquistas. Sentimiento inconsciente de culpa.- lo que lleva a querer estar enfermos pero no puede haber un sentimiento inconsciente de culpa porque no hay sentimientos inconscientes, así que se le llama "Necesidad por el castigo". El Superyó tiene como "castigo" la culpa. Culpa persecutoria.-le hago algo a alguien y temo que se vengue. Culpa reparatoria.- le hago algo a alguien y trato de repararlo, por ejemplo, pedir disculpas. Esta resistencia tiene que ver con la resistencia de represión. También la resistencia del Superyó es característica del obsesivo y la represiva es característica de la histérica. A mayor resistencia, mayor distorsión.

> Además de estas clases de resistencia propuestos por Freud, se han agregado otros dos: Resistencia del temor a la cura y Resistencia del carácter ("Así soy yo, y no voy a cambiar").

El silencio y la resistencia.

El silencio puede o no ser una forma de resistencia, y por tanto puede o no ser interpretable, dependiendo de la particular estructura de la comunicación:

Silencio depresivo: No hay que interpretar sino acompañar.

Silencio paranoide: No habla porque cree que todo lo que diga será usado en su contra.

Silencio resistencial: Éste es interpretable".

[Enciclopedia on-line] http://es.wikipedia.org/wiki/Resistencia_%28psicologia%29

[Consultado: 21/12/2011]

1.5 Metodología y modelo de trabajo.

Por lo que se refiere al procedimiento de producción, Bürger diferencia las actitudes e intenciones del artista clásico frente al vanguardista. Mientras el primero maneja su material como algo vivo, respetando su significado aparecido en cada situación concreta, para el vanguardista “el material solo es material; su actividad no consiste principalmente en otra cosa más que en acabar con la “vida” de los materiales, arrancándolos del contexto donde realizan su función y reciben su significado”²⁰⁷. Mientras el artista clásico se enfrenta al material como portador de significado, el artista vanguardista se acerca a él como signo vacío, siendo su gesto el que imprimirá significado: “de este modo —añade— el clasicista maneja su material como una totalidad, mientras que el vanguardista separa el suyo de la totalidad de la vida, lo aísla. Consecuentemente, esta diversidad de modos en cuanto al procedimiento reflejará así mismo una diversidad en cuanto a las intenciones respecto a la constitución de la obra. Mientras el artista clásico “quiere dar con su obra un retrato vivo de la totalidad”, el vanguardista “reúne fragmentos con la intención de fijar un sentido (con lo cual el sentido podría ser muy bien la advertencia de que no hay un sentido). La obra ya no es producida como un todo orgánico, sino *montada* [la cursiva es nuestra, nuevamente] sobre fragmentos”. Este carácter de *montaje* establecido a partir de una previa *fragmentación* se revelará entonces, para la teoría de la vanguardia bürgeriana, el rasgo y carácter fundamental del procedimiento alegórico.¹

¹ José Luis Brea. *Noli me legere*. Op. Cit. Pág. 74

1.5.1 INVESTIGACIÓN

... para el [artista] vanguardista “el material solo es material; su actividad no consiste principalmente en otra cosa más que en acabar con la “vida” de los materiales, arrancándolos del contexto donde realizan su función y reciben su significado” dice Peter Bürger², en la invocación de José Luis Brea, y es posible pensar que una tesis, como acaba de quedar indicado en el apartado estratégico de esta que se desarrolla ahora, también es material, y solo material, susceptible de ser “inertizado”³ (vaciado) o desorganizado (terminado o acabado y puesto a disposición), arrancado del contexto donde realiza su función, la universidad (lo universitario), para ser *transportado* a un contexto otro como pudiera ser el de la investigación desde la propia práctica estética o la experiencia artística y *estética del común*. Sin embargo, aquí estamos (en ello), y es difícil pensar que lo que de método tiene aquello que a continuación se dejará por escrito pudiera *exceder* del objeto clásico, y científico tal vez, *de lo que una tesis da de sí por sí misma*.

La metodología, por tanto, estará basada en detallar todos los *objetos culturales* que considero han sido sensibles de ser usados de manera consciente, o inconsciente, en una *recepción*

² Véase Peter Bürger. *Teoría de la vanguardia*. Península. Barcelona. 1987. Pág. 133.

³ “La inertización es un término técnico que significa “dejar quieto”, “dejar inactivo”, se aplica en la ingeniería ambiental para indicar un proceso de tratamiento de residuos catalogados como residuo peligroso, sean líquidos o sólidos, para inactivar o minimizar su potencial naturaleza química y su posterior disposición final”. [Enciclopedia on-line] <http://es.wikipedia.org/wiki/Inertizacion> [Consultado 20/03/2012]

*secundaria*⁴, como elementos de un código que estructuraba / amontonaba en un cuerpo sin órganos (CsO)⁵ dichos materiales a través de un proceso de descontextualización, recontextualización y finalmente transcontextualización o alegoresis y *puesta a disposición*.

El carácter de investigación epistemológica es la base del método a seguir y por tanto el juego será establecer y disfrutar del difícil equilibrio entre verdades, creencias y conocimiento resultante. Si es que el fruto de semejante intersección fuera este y no un otro más extravagante y excitante.

El material conceptual esencial^{casi_6} será presentado en base a bloques de contenido que tratarán de introducir una serie de ideas y conceptos que son importantes para el desarrollo del trabajo de investigación.

Estos materiales, que sin embargo parecen sencillos, sufrirán una transformación importante a través de las relaciones que pretendo establecer entre ellos y las *derivadas*⁷ que en los mismos se han detectado, a lo largo de los dos últimos siglos, a partir del texto de Walter Benjamin sobre el barroco alemán⁸ o las aportaciones de autores como Jacques Lacan, desde las áreas de conocimiento psicológico y psiquiátrico, o Jacques Derrida, Gilles Deleuze y Harold

⁴ Véase Nicole Everaert-Desmedt. "¿Qué hace una obra de arte?: Un modelo peirceano de la creatividad artística" en *Utopía y Praxis Latinoamericana*. Vol.13, nº 40. Marzo 2008.

⁵ Gilles Deleuze, Félix Guattari. *Mil mesetas*. Op. Cit. (Véase nota 27 del capítulo Germinaciones). Cuando Deleuze emplea la expresión "Cuerpo sin Órganos" (CsO), acuñada por Artaud, nos presenta una práctica que se opone a la organización más que a los órganos.

⁶ > Casi en tanto que valor potencial y exponencial de la esencia en devenir.

⁷ > En matemáticas, la derivada de una función es una medida de la rapidez con la que cambia el valor de dicha función según cambie el valor de su variable independiente.

⁸ Véase Walter Benjamin. *El origen del drama barroco alemán*. Taurus. Madrid. 1990.

Bloom desde la filosofía y la lingüística, o Ilya Prigogine y René Thom desde el campo de la ciencia entre otros muchos.

Un texto que es de vital importancia en el desarrollo de la presente tesis es el análisis de la alegoría que realizó José Luis Brea en su importante trabajo titulado *Noli me legere*⁹.

Estos materiales conceptuales básicos tratarán de mostrar qué es considerado como idea para el desarrollo de la tesis, cuáles y cómo son los conceptos asociados implicados en el proyecto a partir de la idea en sí y cuál es el tema central del trabajo de investigación y de la *estética investigadora*¹⁰ en particular. Los puntos de vista que han de crear complejidad en los materiales conceptuales tienen un origen, por tanto, diverso y extenso.

Lingüística como base sobre la que trabajar, pensamiento estético y psicología como herramientas para ir desbrozando y *explosionando* los modelos fonologocéntrico, teológico y ontológico y de asignación simbólica que fundamentan, aún hoy, buena parte del sistema de la cultura y el mundo de las relaciones políticas, sociales y económicas.

El modelo geométrico (matemático) que servirá para relacionar todos los materiales y su incierta clasificación (*incertae sedis*¹¹) estará basado en el extenso y denso recorrido teórico de

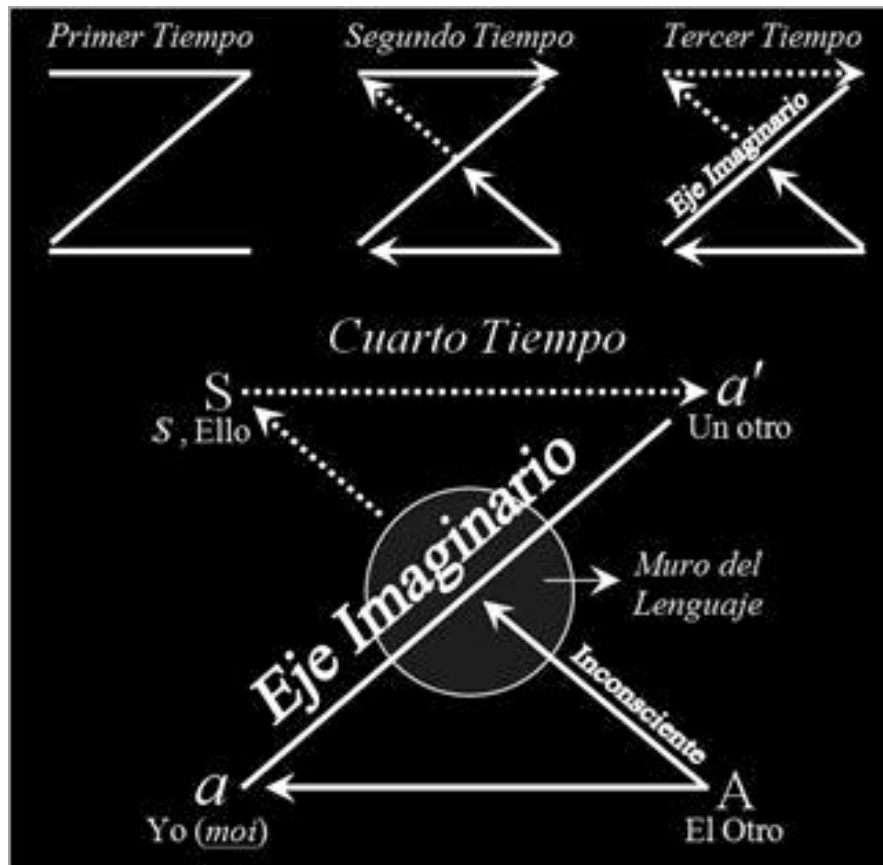
⁹ José Luis Brea. *Noli me legere*. Op. Cit. Pág. 74

¹⁰ > Me refiero a investigar a partir de lo estético analizado como si se tratase de lo real indicado por la Secundidad peirceana. Véanse nota 4 y nota 29 de esta sección.

¹¹ "La expresión latina *Incertae sedis* se usa en taxonomía para señalar la incapacidad para ubicar exactamente un taxón (por ejemplo una especie o género) dentro de la clasificación. Se abrevia comúnmente como *inc. Sed.* Su necesidad refleja la parcialidad del conocimiento sistemático, y detrás de su uso hay lo más a menudo una falta de acuerdo entre los especialistas, no carencia de información ni de hipótesis acerca del parentesco. Su uso debe considerarse provisional y dura tanto como se tarda en reunir las

Lacan para abordar el tema de la constitución de la identidad, siempre incompleta, y la psicosis.

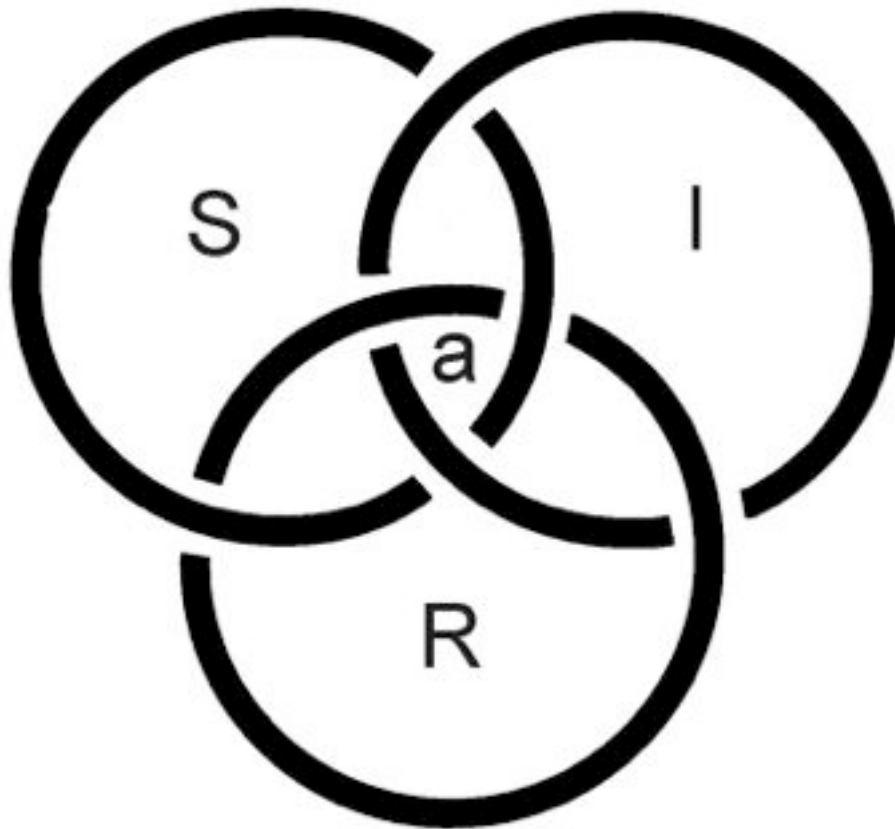
Lacan buscó recursos gráficos y topológicos entre los que quiero destacar el Esquema (L)¹²...



pruebas de las relaciones del taxón". [Enciclopedia on-line] [Consultado: 23/03/2012]
http://es.wikipedia.org/wiki/Incertae_sedis

¹² En el curso 1954-55, dentro del seminario *El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica*, y más concretamente en la clase XIX, Lacan, para esclarecer la posición del "yo" propone un *casi* gráfico que llegó a ocupar un lugar privilegiado en sus enseñanzas, y al que da el nombre de "esquema L" (sobre este punto y denominación hay serias discusiones) debido a que la forma que muestra recuerda a la letra "lambda" del alfabeto griego: la discusión sobre la denominación es que "lecteur Lambda" es cualquier lector (común) en francés. Se supone que la denominación puede ser un *invento terminológico* argentino.

... y el nudo borromeo¹³.



[nudo borromeo: donde (a)¹⁴ es el objeto, S es el registro de lo simbólico, I es el registro de lo imaginario y R es el registro de lo real]

¹³ "Se llama nudo borromeo o nudo Borromi al constituido por tres aros enlazados de tal forma que, al separar uno cualquiera de los tres, se liberan los otros dos. Pero estrictamente hablando es un enlace.

Por esta característica resulta interesante para la topología combinatoria y para la Teoría de nudos. La denominación tiene origen en que la familia nobiliaria italiana apellidada Borromi adoptó los tres círculos unidos en un nudo como principal emblema heráldico de su blasón.

En psicoanálisis, a partir de la enseñanza de Lacan se utiliza el nudo borromeo para graficar la relación entre los tres registros psíquicos característicos del ser hablante: el registro de Lo Real, el registro de Lo Imaginario y el registro de Lo Simbólico, articulados en torno al objeto a, «objeto causa del deseo». Se trata de un desarrollo complejo que se presenta en el seminario 23 de Jacques Lacan (1975-76).

Representado con tres lazos circulares de iguales dimensiones ha sido utilizado por la cristiandad -al igual que el triángulo equilátero- como alegoría de la Santísima Trinidad.

Registro de Lo Imaginario y el registro de Lo Simbólico, articulados en torno al objeto a, «objeto causa del deseo». Se trata de un desarrollo complejo que se presenta en el seminario 23 de Jacques Lacan (1975-76)". [Enciclopedia on-line] [Consultado: 23/03/2012] http://es.wikipedia.org/wiki/Nudo_borromeo

Modelos que intento y pretendo seguir para estructurar y diferenciar los distintos momentos y estados del análisis del código (desciframiento^{casi}) del tema central de la obra realizada por mi en tanto el desvelamiento que ha supuesto la presente investigación.

Lacan partió inicialmente de una dialéctica entre el Sujeto y el Otro, donde este último tiene todo el poder y es garante del Sujeto:

“...el Otro del significante es controlado por el Otro de la Ley (Nombre-del-Padre). El Otro del Otro”¹⁵.

Lacan observa, y así lo hará notar, que no es suficiente ese Otro, añadiendo que hay un resto, objeto (a)¹⁶, plus de gozar que escapa al significante. Este (a) no es un elemento del Otro. Estamos ante la axiomática del goce y posiblemente ante el objeto en sí de este proyecto de investigación y del corazón mismo de la alegoresis derivada a/ goce del sujeto (estética de la recepción y sublimación de la mercancía se dan la mano)¹⁷

¹⁴ El objeto *a* es uno de los conceptos mayores del psicoanálisis lacaniano y abordar su historia, tal como acontece en todo sistema de saber, incluso en toda ciencia, requiere tener en cuenta lo que Foucault llamó genealogía: "Llamamos genealogía al acoplamiento de los conocimientos eruditos y de las memorias locales que permite la constitución de un saber histórico de la lucha y la utilización de ese saber en las tácticas actuales".

Véase Michel Foucault: "Conferencia 7 de enero de 1976". [Texto on-line]
<http://www.geocities.com/gabylogo99/foucault.html> [consultado: 20/09/2011]

¹⁵ Lacan, Cfr. I. Rebollo. "Nudos borromeos y psicosis"

[Texto on-line] [Consultado 20/09/2012]
http://www.irebollo.net/index.php?view=article&catid=6%3Ael-psicoanalisis-temas&id=19%3Anudos-borromeos-y-psicosis&tmpl=component&print=1&page=&option=com_content&Itemid=5#_ftnref2

¹⁶ "El Objeto *a* es un concepto del psicoanálisis según Jacques Lacan, y significa el objeto de deseo inalcanzable, denominado también objeto metonímico: «objeto causa del deseo»". [Enciclopedia on-line] http://es.wikipedia.org/wiki/Objeto_a [Consultado 20/09/2012] Véase nota 14.

¹⁷ > Me refiero a la respuesta teórica del lector (extractor) en intimidad con la respuesta de <inversor> (que también lee): Hans Robert Jaus + Guy Debord (como teoría crítica ambos).

Así, el Otro se organiza en torno a un goce, goce éste que se aloja en el Otro pero es externo a él (*extimo*)¹⁸. El Otro tendrá un falta central y es allí donde Lacan sitúa al significante.

Significante que como tal, dirá Lacan, no se refiere a nada que no sea un discurso (discurrir / pensar/ transitar), es decir, "un modelo de funcionamiento, de utilización de lenguaje como vínculo"¹⁹.

Pero este vínculo tiene una dimensión relativa (y específica) referida al ser:

Toda dimensión del ser se produce en la corriente del discurso del amo, de aquel que, al proferir el significante, espera de él lo que es uno de sus efectos de vínculo, que no hay que descuidar, y que depende del hecho de que el significante manda. El significante es ante todo imperativo²⁰.

... y que además abre la dimensión de lo escrito. Nos introduce y sitúa, también nos emplaza.

Como quizá ya saben —lo saben en todo caso si han leído lo que escribo— el significante y el significado, no es sólo que la lingüística los haya distinguido. Quizá les parezca que es obvio. Pero justamente por considerar que las cosas

¹⁸ "Quizá lo que describimos como ese lugar central, esa exterioridad íntima, esa extimidad, que es la Cosa, esclarecerá la pregunta que aún subsiste, el misterio incluso que representa para quienes se interesan en el arte prehistórico -a saber, precisamente, su emplazamiento"

Jacques Lacan "Clase II. El amor cortés en anamorfosis" en *Seminario 7. La ética del psicoanálisis*. Pág. 75.

[Texto on-line] [Consultado 24/04/2012]

http://www.upv.es/laboluz/leer/books/Lacan_seminario7.pdf

¹⁹ Jacques Lacan "Clase 3. La función de lo escrito" en *Seminario 20. Aún*. Pág. 3. [Texto on-line] [Consultado 24/04/2012] http://www.upv.es/laboluz/leer/books/Lacan_seminario20.pdf

²⁰ *Ibidem*. Pág. 6.

son obvias no se ve nada de lo que, sin embargo, se tiene ante los ojos, ante los ojos en lo tocante a lo escrito. La lingüística no sólo distinguió uno del otro el significante y el significado. Si algo puede introducirnos en la dimensión de lo escrito como tal, es el percatarnos de que el significado no tiene nada que ver con los oídos, sino sólo con la lectura, la lectura de lo que uno escucha de significante. El significado no es lo que se escucha. Lo que se escucha es el significante. El significado es el efecto del significante²¹

Lacan remacha, citando a Joyce, los efectos de vínculo y significado del significante y su relación con la función de lo escrito:

Admito que Joyce no es legible; ciertamente no se le puede traducir al chino. ¿Qué ocurre en Joyce? Que el significante viene a rellenar como picadillo al significado. Los significantes encajan unos con otros, se combinan, se aglomeran, se entrechocan —lean *Finnegan's Wake*— y se produce así algo que, como significado, puede parecer enigmático, pero es realmente lo más cercano a lo que nosotros los analistas, gracias al discurso analítico, tenemos que leer: el lapsus. Es como lapsus que significa algo, es decir, que puede leerse de una infinidad de maneras distintas. Y precisamente por eso se lee mal, o a trasmano, o no se lee. Sin embargo, esta dimensión del *leerse*, ¿acaso no basta para demostrar que estamos en el registro del discurso analítico? En el discurso analítico, se trata siempre de lo siguiente: a lo que se enuncia como significante se le da una lectura diferente de lo que significa²².

Volviendo, después de esta necesaria digresión que nos ayuda a situar de alguna manera la noción de significante y

²¹ Jacques Lacan. "Clase 3. La función de lo escrito" en *Seminario 20. Aún*. Op. Cit. Pág. 6.

²² *Ibidem*. Pág. 8.

escritura, lo escrito, en el discurso analítico, al modelo de los nudos borromeo lacanianos, diré que siguiendo en parte este modelo matemático (geométrico) crearemos derivadas que implicarán a otros autores, reflexiones y modelos, como el de Lacan es modelo, en torno al *objeto arte (a)* y la producción de sentido ético y estético en la sociedad contemporánea.

Esta aparece solo con Leibniz (la idea de función): al propio Leibniz se deben también, de hecho, las definiciones generales de las nociones de variable, de argumento de una función y también de parámetro.

Esto muestra con claridad que se ha cometido un error al infravalorar el papel de la imaginación en el desarrollo de las ciencias. Yo, por el contrario, mantengo que todos los progresos de la ciencia, por lo menos los decisivos, van siempre ligados a mejores posibilidades de creación de modelos, a una mayor capacidad de simulación interna de los fenómenos²³.

Esta cita de René Thom intenta introducir de manera consecuente la idea de modelo para que puedan ser comprendidos los diferentes discursos y métodos que deberían *transactuar* en el modelo y estructura de esta tesis.

Tramado con el modelo laciano encontraremos el modelo cabalístico²⁴ brillantemente sintetizado por Harold Bloom en su intenso y breve *La Cábala y la Crítica*²⁵, y con la triada, todos los modelos empleados están fundados en base 3 (tres), postulada

²³ René Thom. *Parábolas y catástrofes*. Tusquets. Barcelona. 1985. Pág. 72.

²⁴ "La Cábala o *Qabbaláh* (del hebreo קַבְּלָה *qabbalah* 'recibir') es una sabiduría ancestral que se remonta a la época de Adam Harishon (el primer hombre) y es anterior al judaísmo y a otras religiones. La base estructural de este estudio consistió primordialmente en un libro, luego un maestro y luego un grupo. Ha habido una evolución a través de la historia, en la lectura de libros sagrados tales como análisis del Árbol de la Vida, el Talmud de las 10 Sefirot, el Zohar, el prefacio de la Sabiduría de la Cabalá, entre otros".

[Texto on-line] <http://es.wikipedia.org/wiki/Cabala> [consultado: 23/04/2012]

²⁵ Véase Harold Bloom. *La Cábala y la Crítica*. Monte Ávila. Caracas. 1992.

por Isaac Luria²⁶ de un proceso, según el análisis de Bloom, altamente regresivo: *Tzimtzum*²⁷, *sevirah akelim*, *tikkum* (la contracción, la fragmentación de los recipientes, la restitución). Es reseñable como al final de la cita la idea de *Tzimtzum* desarrollada por Luria pasa de la *retención del aliento* a un adentrarse en *Sí Mismo*.

El vacío cuántico es anunciado (a(e)nunciación) tiempo a.

En Luria, la creación es un proceso asombrosamente regresivo, en que el abismo puede separar a cualquier etapa de otra etapa y en que la catástrofe es siempre un acontecimiento principal. La realidad, para Luria, consiste siempre en un tripe ritmo de contracción ruptura y enmienda, ritmo que está constantemente presente en el tiempo casi desde que primero puntualizara la eternidad.

[...]

Tzimzum, originalmente, parece haber significado una retención del aliento, pero Luria transformó la palabra en una idea de la limitación, del ocultamiento de Dios con respecto a Sí Mismo o, más bien, del acto de adentrarse en Sí Mismo²⁸.

En cierto modo nos encontramos aquí con la división de las ideas en 3 clases que postuló el pensador norteamericano Charles

²⁶ "Rabi Isaac Luria Ashkenazi (Jerusalén 1534- Safed 1572), rabino y cabalista, está considerado como el pensador más profundo del misticismo judío de entre los más grandes y célebres, y el fundador de la escuela cabalística de Safed". [Enciclopedia on-line] http://es.wikipedia.org/wiki/Isaac_Luria [Consultado 23/04/2012]

²⁷ "Tzimtzum (Hebrew צמצום *ṣimṣūm* "contraction" or "constriction") is a term used in the Lurianic Kabbalah teaching of Isaac Luria, explaining his concept that God began the process of creation by "contracting" his infinite light in order to allow for a "conceptual space" in which a finite and seemingly independent world could exist. This contraction, forming an "empty space" (הפנוי הלל) in which creation could begin, is known as the *Tzimtzum*". [Enciclopedia on-line] <http://en.wikipedia.org/wiki/Tzimtzum> [Consultado 24/03/2012]

²⁸ Harold Bloom. *La Cábala y la Crítica*. Op. Cit. Pág. 39.

Santiago Sanders Peirce de Primeridad, de Secundidad y de Terceridad:

La Primeridad es el modo de ser de aquello que es tal como es, positivamente y sin referencia de ninguna otra cosa.

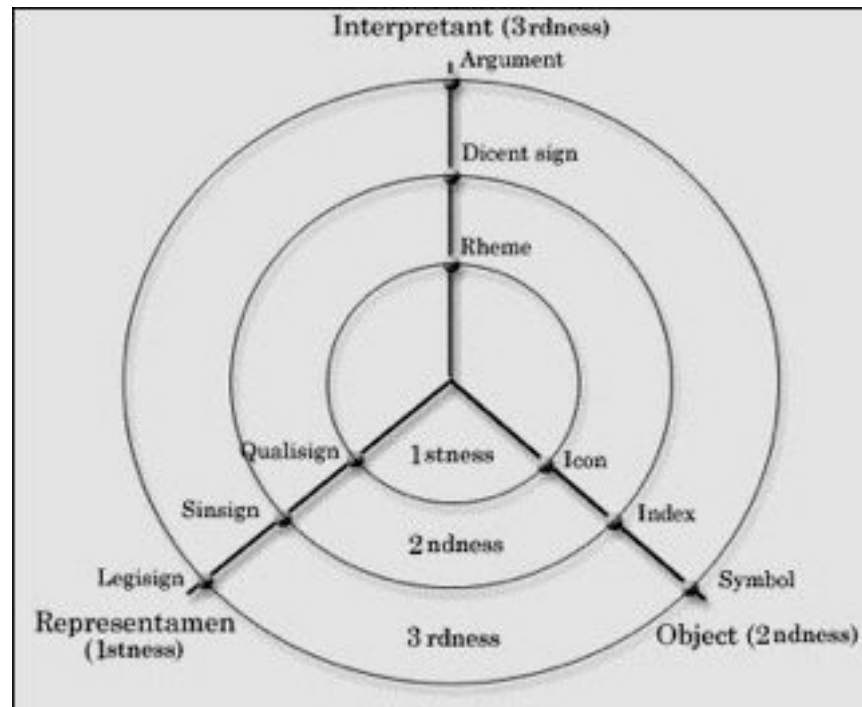
La Secundidad es el modo de ser de aquello que es tal como es, con respecto a un segundo, pero sin consideración de un tercero.

La Terceridad es el modo de ser de aquello que es tal como es, al relacionar entre si a un segundo y a un tercero²⁹.

También es importante considerar lo que se deduce de esta división en tres clases de ideas de Pierce: una postulación del signo como relación triádica (9 signos) que se compone, no dual como en el caso de Saussure, de: objeto / signo primario / interpretante.

Esta concepción es importante para dar la dimensión necesaria al objeto que tratamos de comprender.

²⁹ Charles Santiago Sanders Peirce. *Cfr.* por Victorino Zecchetto. "La teoría semiótica" en *Seis semiólogos en busca de un lector 1. Saussure/Peirce/Barthes*. Abya-Yala/UPS. Quito, 2000. Págs. 44-45.

[diagrama de las partes de un signo de Peirce³⁰]

Otro proceso que claramente participa en la generación del modelo experimental que estoy tratando de configurar es la triada que Prigogine propone en *La lectura de lo complejo* para enlazar

³⁰ “El signo se produce en un ámbito semiótico que es la condición lógica de su existencia. Así, la estructura teórica en la que puede fundamentarse la investigación semiológica requiere la elaboración y el ajuste lógico de tal ámbito semiótico, en cuya interioridad, el signo es la estructura estructuran te en cuanto unidad mínima de análisis: no hay signo en tanto no se establece el ámbito semiótico que lo genera; pero cuando se ha logrado determinar un ámbito semiótico correctamente acotado, se puede reconocer, simultáneamente, el pertinente signo particular .

Poniendo en relación el esquema (D) con el esquema (A) puede comprenderse la riqueza inherente al carácter *afásico* de la definición que formula Peirce del signo. Esta debe contener la posibilidad de relación en los tres aspectos que requiere su existencia: el "por algo", el "para alguien" y el "en alguna relación". Mediante el primero, el signo captará lo que de conocimiento (fundamento) le interesa del objeto; mediante el segundo, se instituirá a sí mismo como forma perceptual y soporte sustitutivo (representamen) de tal intervención; y, mediante el tercero, proporcionará la posibilidad de modificación que, en un determinado sistema (interpretante), afecta al conocimiento o desconocimiento (pero no, no-conocimiento) acerca de dicho objeto. Es suficiente, en esta aproximación a los fundamentos de la semiología, con esta interpretación directamente semiótica de los conceptos de *primeridad*, *segundidad* y *terceridad* propuestos por Peirce; han dado lugar a excesivas y excesivamente gratuitas especulaciones metafísicas acerca de su carácter apriorístico y a escasas reflexiones epistemológicas respecto al aporte de racionalidad de que provee a la teoría del signo”.

Juan Magariños de Moretín. “Charles Sanders Peirce. Sus aportes a la problemática actual de la semiótica”. [texto on-line] <http://www.magarin.com.ar/PEIRCE.html> [consultado: 23/04/2012]

(tejer / cohesionar) las ciencias físicas con las ciencias sociales y humanas :

Examinemos, por ejemplo, el trinomio flujo / función / estructura.



La insensibilidad a las ligaduras externas que permiten las reacciones no lineales, los efectos de historicidad introducidos por el fenómeno de bifurcaciones en cascada y, finalmente, el papel que desempeñan las fluctuaciones en el análisis de la estabilidad, confieren a los sistemas de este tipo un comportamiento de retroalimentación (*feed-back*) evolutivo: los flujos externos pueden pasar a la estructura interna de un estado a otro, incluso modificar las reacciones activas; y, a su vez, el sistema puede a continuación ser sensible a ligaduras externas a las que antes era ajeno. Este trinomio nos procura un magnífico acceso al puente que une estas problemáticas físicas con las de las ciencias sociales y humanas.

Resulta evidente que una sociedad es un sistema no lineal en el que lo que hace cada individuo repercute y se amplifica por efecto del *socius*³¹.

³¹ Ilya Prigogine. *Tan solo una ilusión. La lectura de lo complejo*. Tusquest. Barcelona. 1993. Pág. 54-55.

O la visión de René Thom, que es una metáfora perfecta del tejer (*transtejer*):

He aquí un caso bastante típico. La mayor parte de los animales presenta una embriología "triblástica": el desarrollo se produce a partir de tres tejidos fundamentales: endodermo, mesodermo y exodermo. El endodermo da lugar a la mucosa intestinal y a diversas glándulas digestivas, como el hígado; el mesodermo constituye huesos, músculos, sangre, corazón, sistema vascular y órganos de secreción; el exodermo da origen a la piel a los órganos sensoriales y al sistema nervioso. Estoy tentado de identificar esta estructura ternaria de la embriología, que se da en particular en los vertebrados, con la estructura ternaria – sujeto, verbo, objeto – de la frase transitiva, del tipo "el gato se come el ratón".

Ya que el mesodermo constituye huesos y músculos, su identificación con la categoría gramatical del verbo es inmediata; se mantiene, sin embargo, una cierta ambigüedad en lo que respecta a la correspondencia entre sujeto y objeto y endodermo / exodermo, pero me parece legítimo hacer del endodermo el sujeto, asimilando toda acción a una depredación: es la mucosa intestinal de origen endodérmico, la que asimila la presa después de la digestión. Por otra parte, la asociación objeto (presa) - exodermo queda justificada por el hecho que de que es el exodermo el que fabrica el tejido nervioso; ahora bien, en los vertebrados, el sistema nervioso es un órgano que, por así decirlo, simula la situación del mundo exterior y contiene, como moldes, las formas de las presas³².

³² René Thom. *Parábolas y Catástrofes*. Op. Cit. Pág. 141.

El modelo que pretendo emplear se habrá de elaborar partiendo de triadas de carácter científico, hasta donde las ciencias lo son o están unidas por una sola lengua o diferentes escrituras, y que queda representado en el siguiente diagrama que deviene clase de MÁQUINA *superreal* de *transposición*, desplazamiento, suspensión, fractura de la representación, negación del significante y aproximación indiferenciada a los mundos de vida³³ en base a, alimentándose de, múltiples códigos y toda clase de realidades, materiales o discursos (si se me permite la expresión, una máquina de picar carne, o los rodillos del molino de chocolate de Marcel Duchamp³⁴ transmigrados en *Deus es Machina*³⁵ o en *stop making sense > Girlfriend is better*³⁶).

En este (ese) momento sonaba (suena)(sonará)...

[**Talking Heads.** *Girl friend is better.* Speaking in tongues. 1983]

³³ > Como tanto gustaba de expresar y decir a José Luis Brea.

³⁴ > En esta obra (más tarde incluida dentro como elemento *constelante* del *gran vidrio*, Marcel Duchamp recurrió al dibujo técnico con el fin de lograr exactitud, tratando de eliminar toda intervención sentimental o emocional en la obra. En este tipo de trabajos Duchamp muestra su interés por la física y la química. Duchamp plantea la presencia de la oscilación entre las densidades, así como de la inversión de la sexualidad como motor modificador del tiempo. También se acerco al estudio de la Cuarta dimensión tratando de entenderla y atraparla para sus trabajos.

³⁵ "Deus ex machina es una expresión latina que significa «dios surgido de la máquina», traducción de la expresión griega «ἀπὸ μηχανῆς θεός» (apò mēchanḗs theós). Se origina en el teatro griego y romano, cuando una grúa (machina) introduce una deidad (deus) proveniente de fuera del escenario para resolver una situación". [Enciclopedia on-line] http://es.wikipedia.org/wiki/Deus_ex_machina [Consultado 25/04/2012]

³⁶ *Girlfriend Is Better* es una canción de la banda musical new wave americana Talking Heads de su quinto álbum *Speaking in Tongues* grabado en 1983. Véase nota 35 capítulo Germinaciones.

Un modelo que como se indica en el pie de imagen o manual de funcionamiento y empleo de la misma, se mueve, genera fuerzas y trata de controlar y usar energías que, en tanto que de esencia y origen semiótico, son altamente inestables y poderosamente radiactivas (en un sentido no tan figurado -la escritura y la imagen son de alguna manera armas letales, y sus efectos, directos, indirectos y colaterales, pueden llegar a ser devastadores y desertizantes)

La MÁQUINA es también un laboratorio de experimentación semiótica de bolsillo. Un papel doblado que puede ser de *cierta* utilidad una vez *desplegado* (René Thom, Deleuze) para aplicar las diferentes funciones que sobre él se re_esbozan. *Las funciones*³⁷, así se podría denominar la relación entre los diferentes elementos, variables y constantes, que son un catálogo inicial que trata de mostrar la idea de *feed-back* enunciada por Prigogine en su triada, pero tanto la MÁQUINA como las funciones que contempla en el presente modelo son, insisto, un modelo tentativo que nos puede ser útil para comprender la transitividad de la experiencia estética y la dificultad de obtener un resultado certero y exacto de aquello que se pretende decir o mostrar a través de la construcción de *objetos estéticos de pensamiento y expresión*.

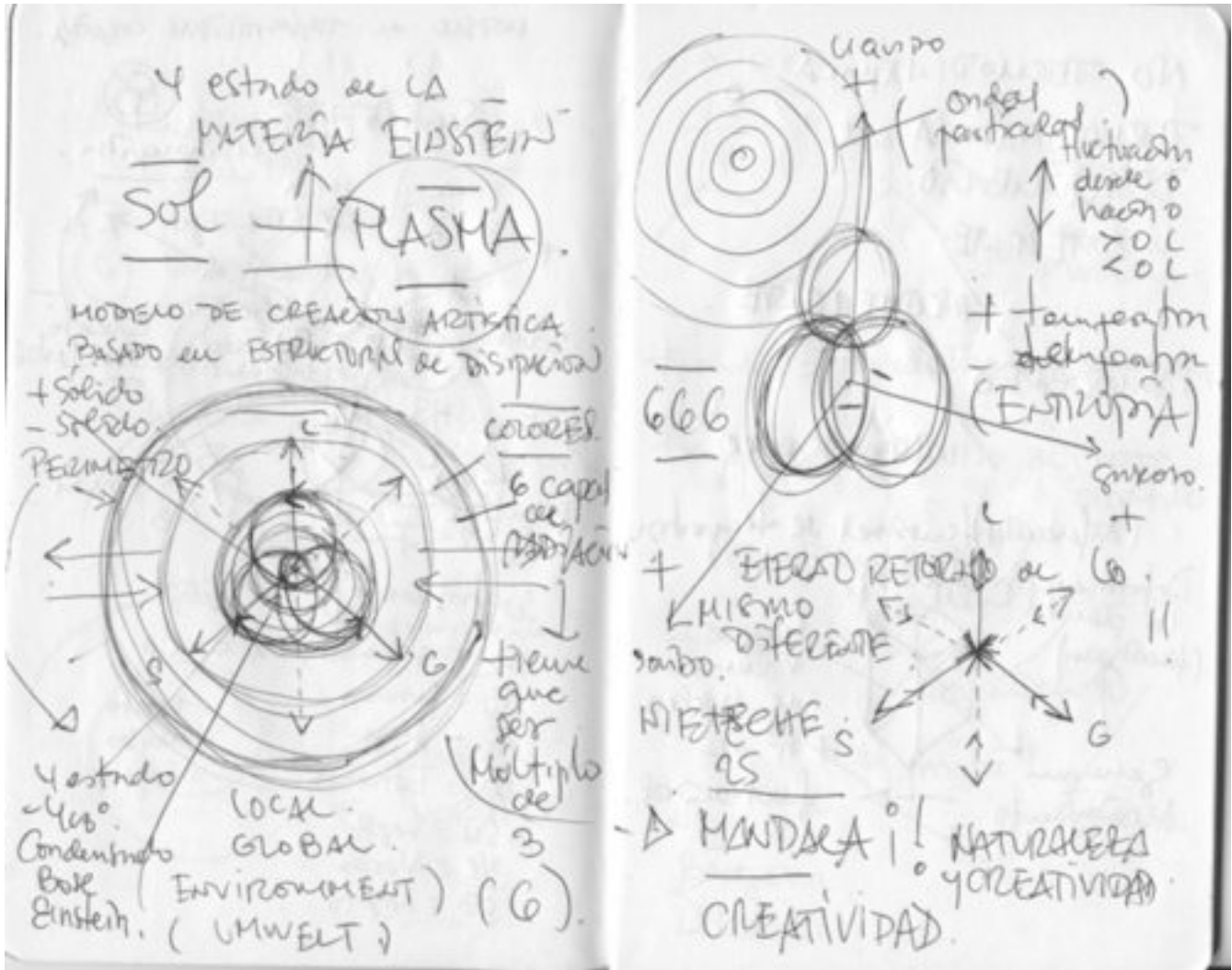
Es, por tanto, una máquina tentativa que requiere ajustes constantes y una progresiva simplificación del modelo, también la presencia de un *maquinista o maquinador (alguien que (se) la(s) sepa ingeniar)*

³⁷ “El concepto general de función, *aplicación o mapeo*, se refiere en matemáticas a una regla que asigna a cada elemento de un primer conjunto un único elemento de un segundo conjunto. Por ejemplo, cada número entero posee un único cuadrado, que resulta ser un número natural (incluyendo el cero)”. [Enciclopedia on-line] [Consultado 22/04/2012] http://es.wikipedia.org/wiki/Funcion_matematica

1.5. Metodología y modelo de trabajo

Está claro que, dada cualquier fenomenología, siempre se puede dar un modelo que la describa. En otros términos: si se utilizan los suficiente parámetros, funciones de grado suficientemente elevado, siempre se puede construir un modelo matemático de lo que sea. Pero el auténtico problema no es evidentemente éste, sino que reside en una construcción de un modelo que no recurra a “demasiados” entes matemáticos. Por lo tanto se plantea un problema entre la adhesión rigurosa del dato empírico, es decir aquello que los anglosajones llaman fit, y la cantidad de parámetros que comparecen en el modelo: si se introducen muchos parámetros, se da buen fit, pero se tiene un modelo complicado; y si se introducen pocos, el modelo es simple, pero el fit es malo. De manera que lo mejor será conseguir aquellos modelo que concilien, mediante un compromiso, pocos parámetros y un buen fit³⁸.

³⁸ René Thom. *Parábolas y Catástrofes*. Op. Cit. Pág. 111-112.



NO TERMODINÁMICA
 TERMODINÁMICA al
 Desequilibrio.
 COHERENTE /
 INCOHERENTE.

HOMOGÉNEO /
 INHOMOGÉNEO.

(diferencia) fluctuaciones de temperatura

Deforman los planos (heterogéneo)

Generan movimiento

Mayor Volumen de núcleo + nº de fluctuaciones.

Estados de la materia.

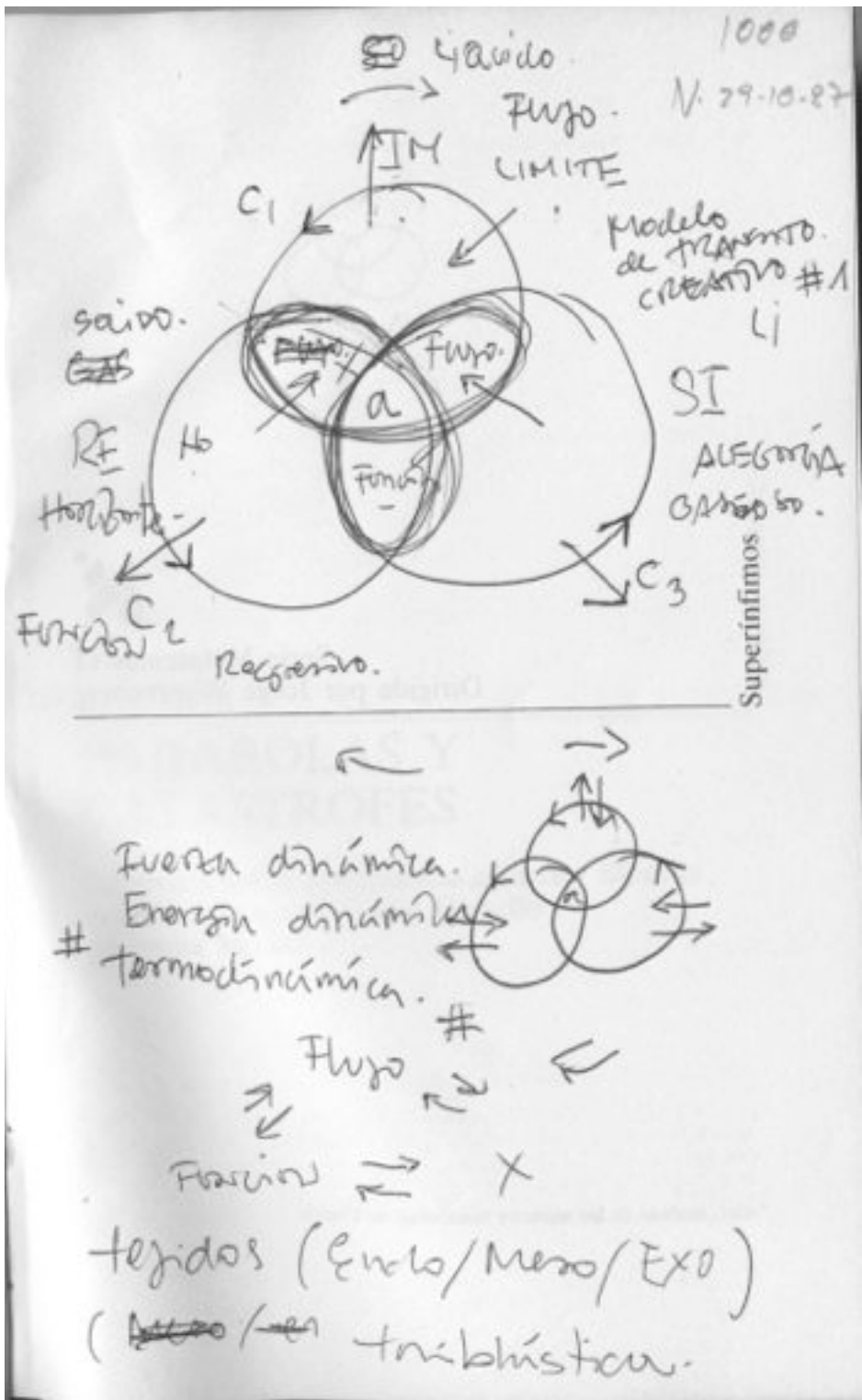
tiempo = parámetro de temperatura
 +
 tiempo = parámetro de ~~temperatura~~ ~~presión~~ ~~velocidad~~ ~~energía~~

3 tiempos ?
 temperatura / movimiento

¿Es posible??

avance
 Bergson,
 Deleuze.

Espacio.



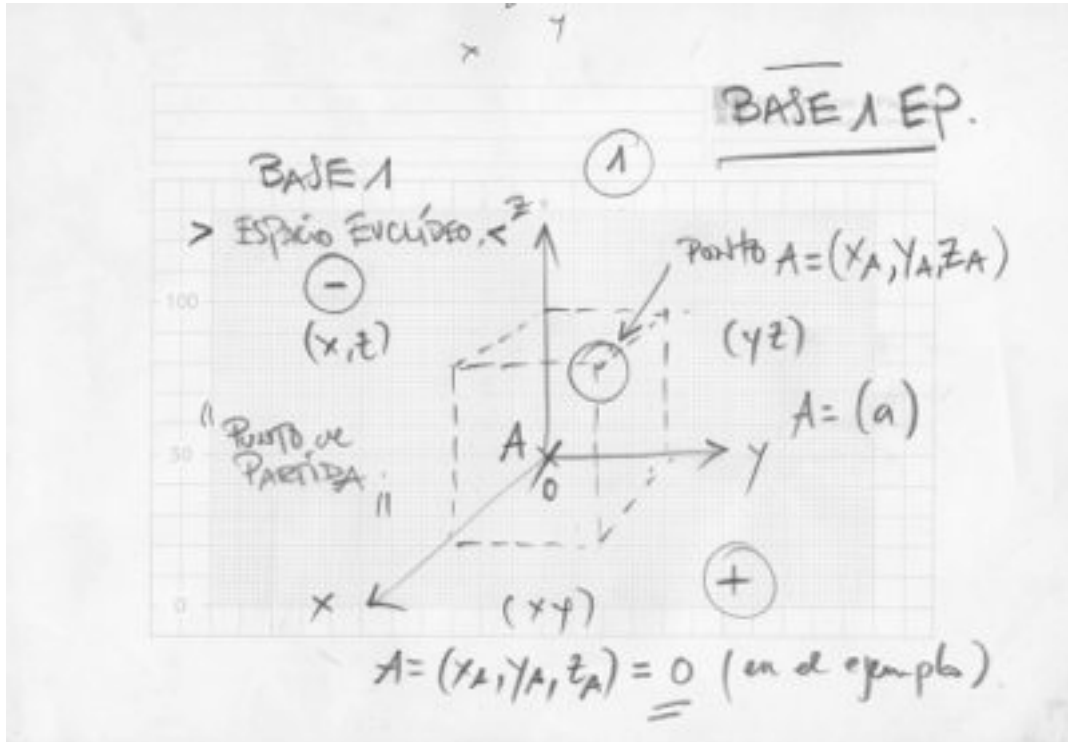


Figura 1

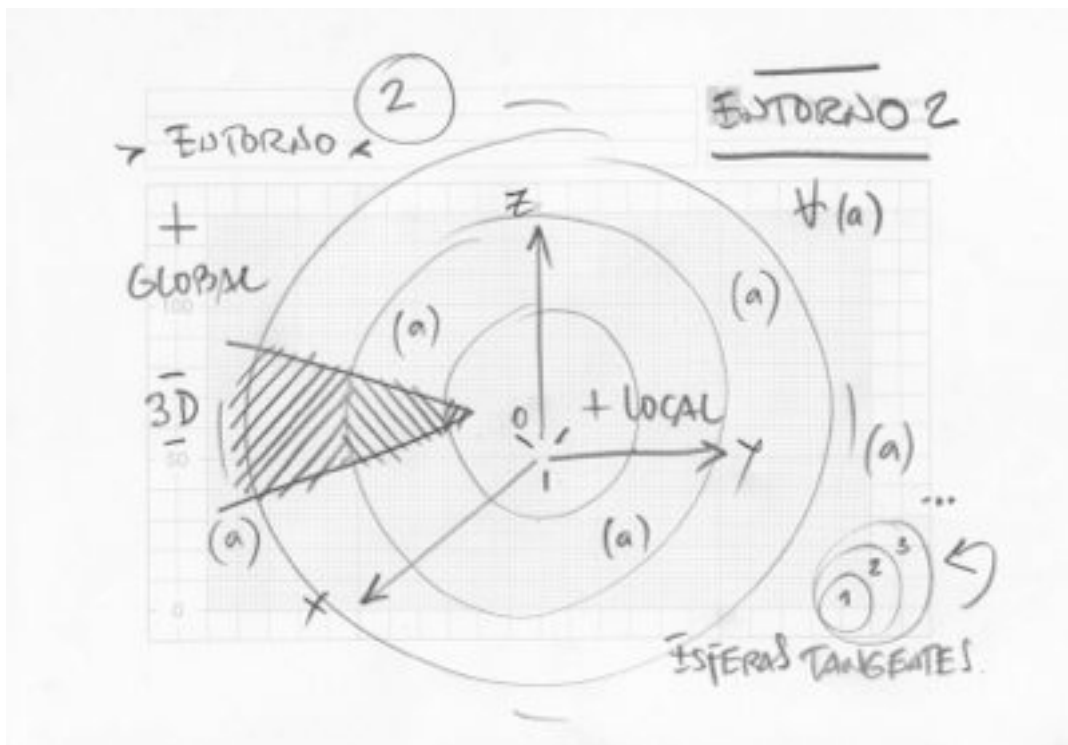


Figura 2

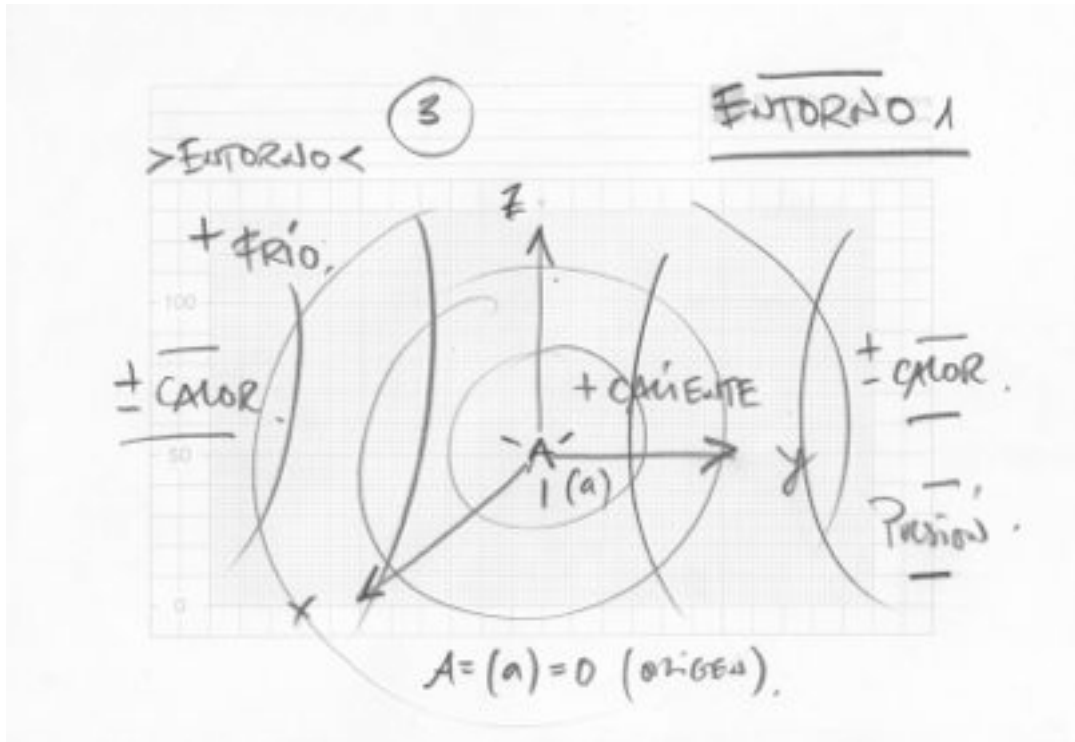


Figura 3



Figura 4

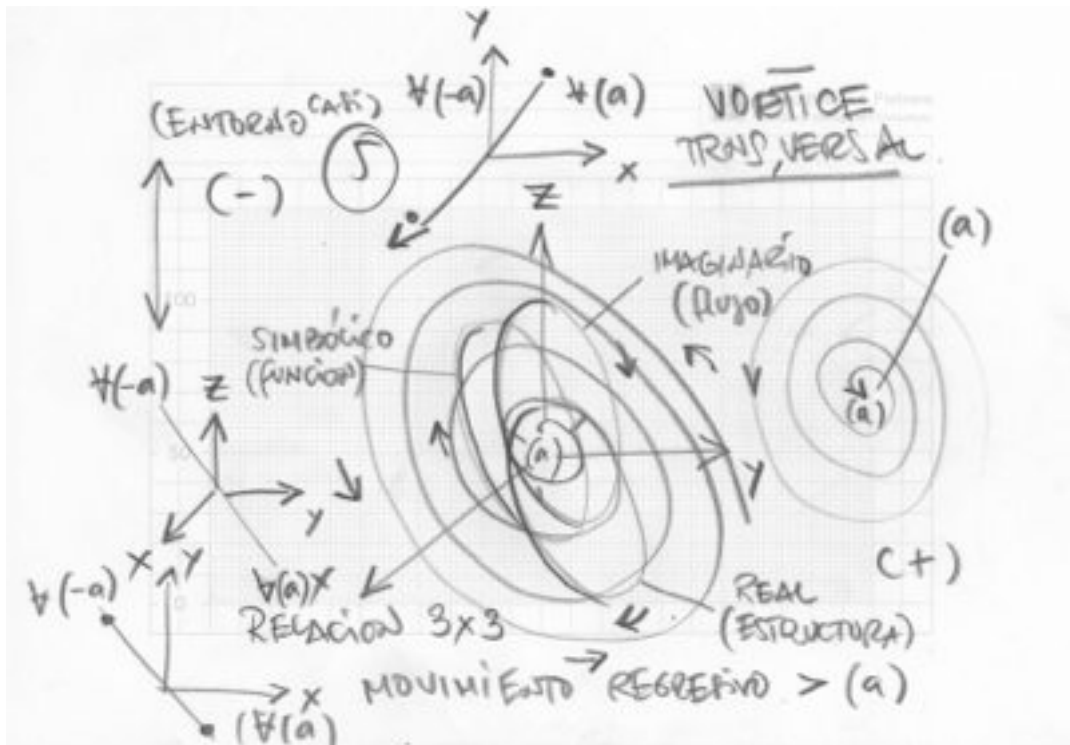


Figura 5

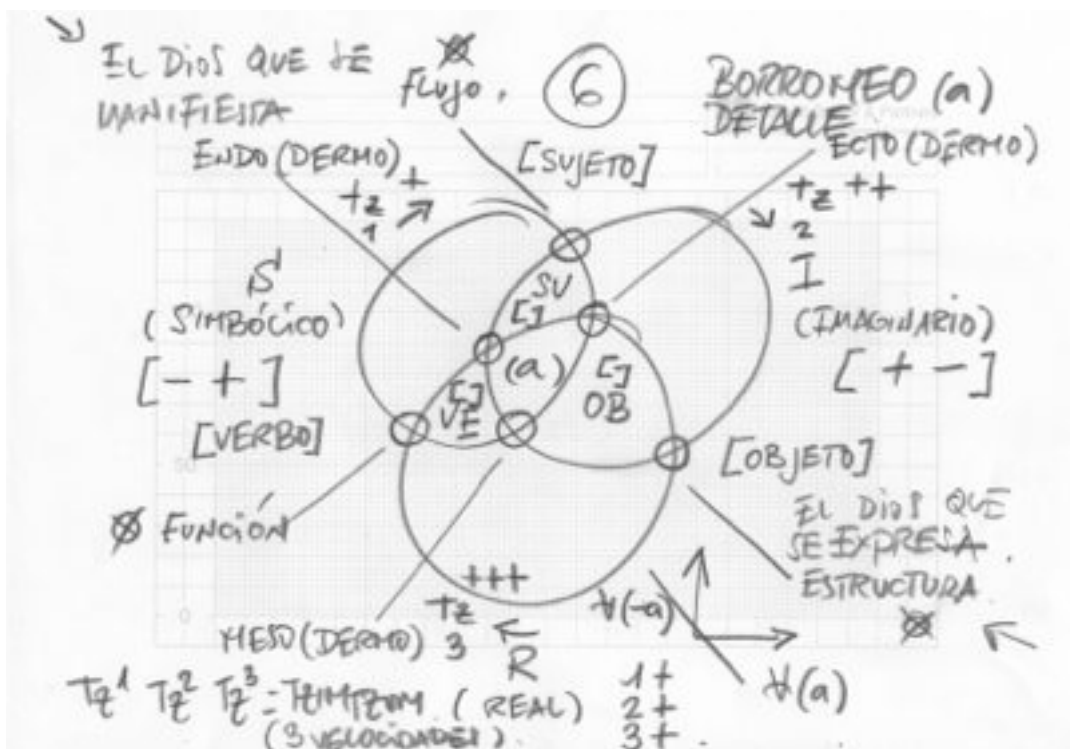


Figura 6

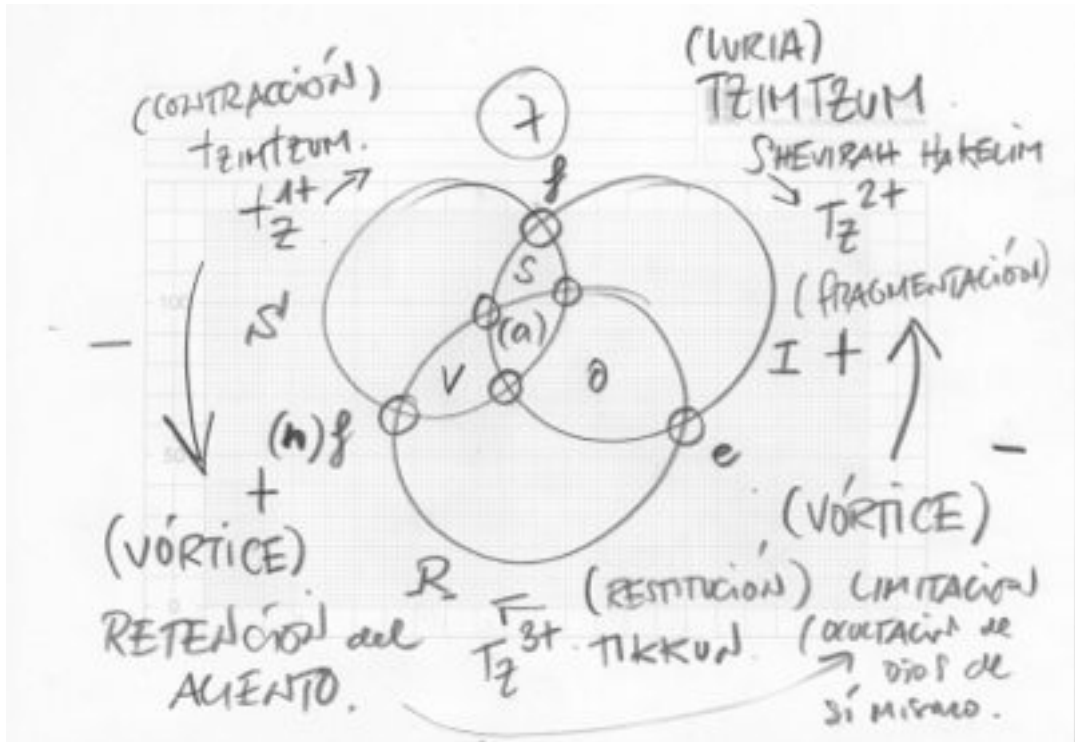


Figura 7

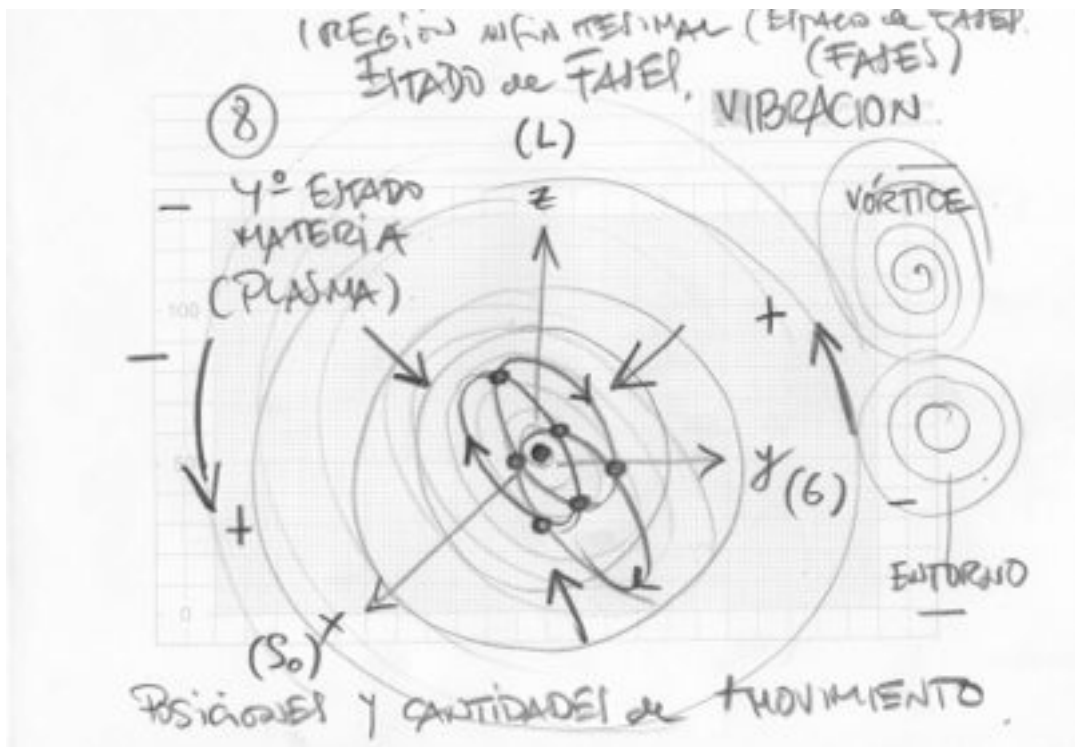


Figura 8

La MÁQUINA, ahora, quizá en este momento, carece de buen *fit* (me guío por René Thom).

Pero la MÁQUINA comienza a funcionar conceptualmente. La máquina deviene motor más allá de *plataforma*: se mueve... no para ni se aquieta. La parte por el todo dando servicio y viceversa^{casi}.

La MÁQUINA es transitiva y es^{ta} amparada por un pensar de carácter alegórico. Luego lo adecuado es pensar la MÁQUINA como aquello que podría ser *perpetuum mobile*³⁹ y estar a perpetuidad gracias al desgaste (es regenerativa y reenergizante)

Es necesario hacer un recorrido por esta *tentativa de máquina tentativa*.

Primero (figura 1) hemos de posicionar la Máquina en un cuasi^{espacio}, este será el espacio de coordenadas cartesiano, ejes de coordenadas X, Y, Z. Un espacio que insinúa un espacio otro negativo, tal vez. Un espacio que tomaremos como base. Un espacio donde A es igual a 0 y donde 0 es igual a (a), nuestro objeto apremiante y génesis de toda obstrucción, densificación, angostamiento y ansiedad. (a) como el *no lugar* de todas las tensiones y de todas las posibilidades del otro y del vínculo; de aquello que excede y deviene excéntrico (tropical y exótico).

A continuación (figura 2) habremos de situar una esfera y esferas tangentes partiendo del punto (a) o tal vez esferas

³⁹ “El móvil perpetuo (en latín, *perpetuum mobile*) es una máquina hipotética que sería capaz de continuar funcionando eternamente, después de un impulso inicial, sin necesidad de energía externa adicional. Su existencia violaría teóricamente la segunda ley de la termodinámica, por lo que se considera un objeto imposible.” [Enciclopedia on-line] http://es.wikipedia.org/wiki/Movil_perpetuo [Consultado: 17/05/2012]

concéntricas que emanan del punto 0 ó (a). De esta manera se puede establecer un contexto marcado por cierta polaridad de situación y localización: hacia el punto (a) todo es más *local*, pero toda las fuerzas tienden y se orientan hacia él (vectores). La energía parece actuar como una trampa. Lejos del punto (a) todo tiende a ser global. Se gravita en torno a puntos relevantes (todos los puntos (a) que pudieran darse o estar constituyéndose) Para todo (a) la polaridad local / global se piensa y se reorienta.

El entorno también es afectado por relaciones termodinámicas (figura 3) que impulsan la aparición de fenómenos que influyen y estimulan el pleno y perpetuo funcionamiento de la MÁQUINA.

Más frío o más calor para que la materia transite entre sus estados a través de cambios de fase sin pausa. El objeto (a) tiende a un estado de plasma⁴⁰ fluido (cuarto estado de la

⁴⁰ “En física y química, se denomina plasma al cuarto estado de agregación de la materia, un estado fluido similar al estado gaseoso pero en el que determinada proporción de sus partículas están cargadas eléctricamente y no poseen equilibrio electromagnético, por lo que es un buen conductor eléctrico y sus partículas responden fuertemente a las interacciones electromagnéticas de largo alcance.

El plasma presenta características propias que no se dan en los sólidos, líquidos o gases, por lo que es considerado otro estado de agregación de la materia. Como el gas, el plasma no tiene una forma definida o un volumen definido, a no ser que esté encerrado en un contenedor; pero a diferencia del gas en el que no existen efectos colectivos importantes, el plasma bajo la influencia de un campo magnético puede formar estructuras como filamentos, rayos y capas dobles. Los átomos de este estado se mueven libremente; cuanto más alta es la temperatura más rápido se mueven los átomos en el gas y en el momento de colisionar la velocidad es tan alta que se produce un desprendimiento de electrones.

Calentar un gas puede ionizar sus moléculas o átomos (reduciendo o incrementado su número de electrones para formar iones), convirtiéndolo en un plasma. La ionización también puede ser inducida por otros medios, como la aplicación de un fuerte campo electromagnético mediante un láser o un generador de microondas, y es acompañado por la disociación de los enlaces covalentes, si están presentes.

El plasma es el estado de agregación más abundante de la naturaleza, y la mayor parte de la materia en el Universo visible se encuentra en estado de plasma, la mayoría del cual es el enrarecido plasma intergaláctico (particularmente el medio del intra clúster) y en las estrellas”

[Enciclopedia on-line] [Consultado:17/05/2012]
[http://es.wikipedia.org/wiki/Plasma_\(estado_de_la_materia\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Plasma_(estado_de_la_materia))

materia) que potencia su capacidad transubstanciadora previa a todo colapso o coágulo.

En estas condiciones de contexto o entorno, que establece el discurso de las ciencias físicas y matemáticas situaremos los primeros elementos del discurso humanista o de las ciencias sociales: ciertos modos del sujeto y del lenguaje se hace presentes.

A través del nudo Borromeo se establece la ligazón entre las esferas o planos de lo imaginario, simbólico y real que se orientan en un plano oblicuo (como las columnas de rayos gamma del agujero negro poco activo en el centro de nuestra galaxia) del espacio euclídeo entre la zona negativa y la zona positiva del mismo (figura 4). El centro o gozne sobre el que pivota el plano oblicuo y transversal es el punto 0 que coincide, como quedo indicado, con el objeto (a) que es la intersección plena de los tres aros que el nudo Borromeo viene a unir o enlazar.

Hemos de considerar una dinámica de contexto que genera un movimiento orientado de izquierda a derecha (*a contra_reloj*) derivado de los cambios de temperatura y las fluctuaciones entre los diferentes cambios de fase. Este dinamismo es un flujo turbulento de rotación en espiral con trayectoria de corrientes cerradas, cuasi gravitacionales (disco de acreción)⁴¹ cuando se da

⁴¹ Un disco de acrecimiento o disco de acreción es una estructura en forma de disco alrededor de un objeto central masivo. El disco alimenta el cuerpo central siendo atraído por éste y contribuyendo a su aumento de masa. La dinámica de estos objetos astrofísicos está gobernada principalmente por la ley de conservación del momento angular. El disco puede ser extenso verticalmente dando lugar a una estructura de tipo toroidal. Los discos de acrecimiento pueden encontrarse alrededor de agujeros negros, núcleos de galaxias activos o AGN (Active Galactic Nuclei) o alrededor de estrellas muy jóvenes en proceso de formación.

[Texto on-line] http://es.wikipedia.org/wiki/disco_de_acrecimiento [Consultado 24/04/2012]

una escala cósmica, (figura 5) que actúan en el plano correspondiente a la localización de cada objeto (a) que pudiéramos detectar o establecer. Cada uno de los aros_argolla (magia)^{potagia} del nudo Borromeo gira sobre sí mismo en dirección contraria al vórtice de contexto generando un movimiento de resistencia de velocidad variable y diferente para cada uno de los aros_argolla. Este movimiento, el de cada uno de los aros_argolla lo podríamos denominar movimientos de carácter regresivo que se pueden relacionar con la realidad en términos de la cábala de Luria: un triple ritmo de contracción, ruptura y enmienda siempre regresivo y con velocidades (dis) pares.

De los diferentes puntos de intersección se puede establecer, en tanto que nueva hipótesis (hipótesis sobre hipótesis) que determina la posibilidad, en el caso de aquellos puntos de intersección que establece el área del objeto (a) (figura 6) como mesodermo, endodermo y ectodermo los tejidos que pudieran orientar y derivar el objeto (a) en un sentido^{ser} orgánico del mismo... más allá de su carácter de objeto^{ser}. Los puntos de intersección que se generan entre los diferentes aros_argolla en su perímetro podrían considerarse potenciales representamenes (*algos* que excede del signo) que sitúan una potencial triada función, flujo^{coágulo}, estructura. De esta manera quedan marcados todos los puntos de intersección del núcleo de la MÁQUINA (figura 6).

En las áreas de intersección pueden ser situados, contiguos al objeto (a), y junto a los puntos de cierto organicismo del objeto citado, aquellos conceptos que son generados desde la lengua: sujeto, objeto y verbo.

Todos los puntos y áreas de intersección son muy inestables, vibran unos, oscilan otros, en tanto la presencia del

vórtice (disco de acreción) que es generado desde el objeto (a) y debido al movimiento circular de resistencia sobre ellos mismos de los aros_argolla (figura 7). Todo el núcleo *vibra* a baja intensidad o discontinuamente. Cada uno de los movimientos de los aros_argolla, los denominados Tz^{1+} , Tz^{2+} y Tz^{3+} es decir, cada uno tiene su nombre >Tzimtzum (retención), Sevirah Hakelim (fragmentación) y Tikum (restitución)< son responsables de la alteración y transmutación de la *esencia* de las diferentes áreas de intersección referidas a los procesos relacionados con la terna lingüística.

Todos estos procesos y dinamismos establecen un modelo tentativo (figura 8), y aún muy germinal. Un esbozo de máquina de expresión alegórica transitiva que establece como núcleo de la misma el objeto (a) *derivado* del modelo lacaniano.

La MÁQUINA es el saber del esclavo⁴² (en parte).

A partir de esta metodología^{máquina} es como se pretende llegar a mostrar un sistema, en tanto que modelo de investigación estética^{casi} (pseudo), para el análisis de la construcción y constitución del objeto artístico (objeto de goce (a)) y obtener una serie de conclusiones que muestren y mapeen⁴³ (función) tanto la posibilidad⁴³ como la necesidad de los mecanismos alegóricos en la producción de sentido contemporánea y en los mecanismos de recepción y retroajuste de la práctica artística y crítica general.

⁴² Víctor Gómez Pin. *Filosofía, el saber del esclavo*. Anagrama. Madrid. 1989.

⁴³ > En tanto que las diferentes funciones (red de funciones) se han de constituir como unidades lógicas de la *maquina de expresión y sentido*. Las funciones ayudan a describir el proceso y a la vez forman parte del proceso: lo mapean doblemente (*Extimo*) véase nota 18.

1.5.2 REDACCIÓN

Entre las posibilidades para desarrollar la redacción de la tesis, y en tanto la estrategia general establecida en el apartado correspondiente y la metodología y el modelo funcional que se ha desarrollado para el proceso de análisis e investigación, es adecuado considerar una estructura de redacción que contemple una *generación* múltiple e intercruzada que *produzca* una sensación de no-linealidad o translectura: no se trata sólo de someterse al *código* idiomático de la lengua en la que está escrita la tesis, también es importante *entre-leer* al tiempo que se *entre-ve* una imagen y se intuye una nota que podemos, a su vez, también *entre-leer*; además estarán los *momentos musicales* que me permitirán crear, si lo considero necesario, en tanto los hábitos de lectura del potencial receptor, un fondo sonoro musical que debe ser considerado complemento de todo el proceso de lectura y lectura complementada en sí.

La página, las diferentes secciones y capítulos, por tanto, se nos ofrecerán como *paquetes de elementos* que se completarán, los unos a los otros, a lo largo de la lectura del capítulo o sección en la que se esté desarrollando la lectura, con la intención de dar una visión matizada y suplementada de los diferentes análisis, comentarios o notas correspondientes al asunto que se trata en ese momento.

La *coherencia* clásica sugiere, indica (*asigna*) la necesidad de no afectar la estructura básica de un trabajo de investigación, es decir, que la línea del discurso permanezca continua y con el

menor número de incidentes (derivadas inesperadas), pero resulta claro, atendiendo a los puntos previos de esta tesis, que pensar en sus diferentes partes y páginas sin considerar proposiciones y modelos que contemplen la discontinuidad, la no-linealidad, la fractura, el retroajuste, la ausencia y la alegoría entre otras figuras técnicas y tropos retóricos, no es posible ni adecuado (y sí absurdo!)

No es posible, y además no es adecuado. Esta tesis trata como veremos más adelante sobre cuestiones, enunciadas en cierto modo en la estrategia, la metodología y el modelo presupuesto para esta investigación, referidas a la intuición y la percepción de estructuras disipativas y modelos complejos semióticos.

La intención es, dentro de las posibilidades del discurso y sus propios *límites* (los pretensibles⁴⁴), más bien indeterminados, mantener un hilo de la investigación que permita al lector e investigador no perderlo.

Los distintos elementos configuradores de las páginas de esta tesis serán:

- *Citas de referencia* inmediata que permitan tramar el discurrir del texto de la tesis con las reflexiones de autores que han trabajado el tema o la materia que está en curso en ese preciso momento o pasaje del trabajo de investigación.
- *Imágenes o esquemas* (bocetos o borradores; notas o apuntes) de referencia sobre las que se trata o a las que se

⁴⁴ > Todo límite se pretende (al constituirse como tal por el -lo- *otro*) sensible para mantener sus cualidades y atributos que determinan su función y *status*. Entiendo la *pretensibilidad* como un concepto asociado al de tolerancia de un sistema a fallos con objeto de mantener su función: algo entra, o pasa -atraviesa-, y sale algo distinto.

refiere el texto en un preciso momento o pasaje del trabajo de investigación. Estas imágenes pueden ser de referencia o imágenes realizadas por el autor de la tesis doctoral.

- *Notas a pie de página* que contengan la información habitual en este tipo de notas y que permiten referenciar de manera rápida determinadas citas o indicaciones del texto sin perder el hilo de la lectura.
- *Notas al final del apartado* que serán las más extensas y que pretenden ampliar información de carácter relevante para la investigación. Estas notas incluirán imágenes, comentarios, citas o apuntes.

La diversidad de estas notas pretende *contrapuntear*, en muchas ocasiones, las reflexiones contenidas en el bloque central de la investigación con la intención de crear la sensación de elementos que se atraen para evitar una lectura carente de retroajuste y comentario.

Los nudos borromeo expresan y el salto a un espacio tiempo otro es pensable.

1.5.3 INFORMACIÓN

Vivimos inmersos en una sociedad llamada de la *comunicación* y esta circunstancia supone para nuestras vidas la exposición a cantidades ingentes de datos que nos vemos *obligados* (designados y asignados) a procesar para tratar de comprender que es lo que sucede, que está sucediendo, cual es el evento o el acontecimiento: *el plan es la asunción del hecho y su contemplación*.

Los procesos de flujo de datos no presuponen los potenciales dispositivos y las herramientas necesarias para filtrar, acomodar y ajustar los datos a las necesidades vitales, emocionales e intelectuales, de información de la persona, individuo o sujeto *afectado(s)*. Los procesos se imponen.

El momento parece intenso en lo que se refiere a cierta revolución epistemológica¹, a la presencia cada vez más intensa de la bioética² y el holismo ambientalista³ así como al desarrollo e

¹ > El *giro* epistemológico no deriva del objeto de conocimiento, sino del mismo método científico, y por lo tanto la tarea de la epistemología consistirá en reformular la pregunta que determina dicho método.

² “La bioética abarca las cuestiones éticas acerca de la vida que surgen en las relaciones entre biología, nutrición, medicina, química, política, derecho, filosofía, sociología, antropología, teología, etc. Existe un desacuerdo acerca del dominio apropiado para la aplicación de la ética en temas biológicos. Algunos bioéticos tienden a reducir el ámbito de la ética a lo relacionado con los tratamientos médicos o con la innovación tecnológica. Otros, sin embargo, opinan que la ética debe incluir lo relativo a todas las acciones que puedan ayudar o dañar organismos capaces de sentir miedo y dolor”. [Enciclopedia online] <http://es.wikipedia.org/wiki/Bioetica> [Consultado 24/04/2012]

³ “En ocasiones se confunde el holismo ambiental con la construcción de una sola ciencia, desde la cual se abarcaría la totalidad de los detalles de un sistema único. Es una falsa ilusión. La interdisciplina [trans] supone la existencia de diferentes ciencias y no solamente la distinción de diferentes acercamientos metodológicos. Como dijimos antes, la mayoría de los científicos acepta la distinción metodológica entre física y biología y reconoce, por tanto, dos estructuras distintas de comportamiento. Ello no quiere decir, sin

implementación de los estudios CTS⁴ y una mayor preocupación en torno a que supone la complejidad⁵ y como se transfunde en nosotros y desde nosotros.

La persona *vive la vida* expuesta a un entorno que despliega toda una serie de dispositivos desapercibidos (incluso camuflados u ocultados: desconocidos en cualquier caso) que tratan de valerse de los datos que genera el propio entorno para dirigir nuestra atención y capacidad de *reflexión* hacia objetos, naturales o no, que están *designados* por estructuras o maneras de pensar que de alguna manera nos preceden, determinan, amoldan, *transforman* y *encau(z)san* aun *desconociéndonos* (o, *con precisión, por ello mismo*).

Más allá de los llamados objetos naturales existen, hemos dado estar y ser a toda una serie, casi infinita, objetos que exceden de lo natural propio. Hemos sido capaces de dar existencia a una segunda y tercera naturalezas, siguiendo el modelo pierciano referido a las clases de ideas, que se constituyen como lo artificial más allá de lo artificial mismo. Son

embargo, que la vida venga de algún rincón misterioso y que no se construya con energía y materia. Significa solamente que, una vez constituido, el sistema vivo construye sus propias leyes de funcionamiento y, por lo tanto, que la biología tiene legitimidad como disciplina científica”.

Augusto Ángel Maya. *El retorno de Ícaro: Muerte y vida de la filosofía, una propuesta ambiental*. Instituto de estudios ambientales de la universidad de Colombia. Bogotá 2002. Pág. 157

⁴ “Los estudios sociales de la ciencia y la tecnología, también denominados estudios sobre ciencia, tecnología y sociedad o estudios de ciencia, tecnología y sociedad (CTS) tratan de cómo los valores sociales, políticos, y culturales afectan a la investigación científica y a la innovación tecnológica, y de cómo éstas, al mismo tiempo, afectan a la sociedad, a la política y a la cultura”. [Enciclopedia on-line] [Consultado 24/04/2012] http://es.wikipedia.org/wiki/Estudios_de_ciencia_tecnologia_y_sociedad

⁵ Desde un punto de vista etimológico, la palabra complejidad es de origen latino, proviene de complectere, cuya raíz plectere significa trenzar, enlazar. El agregado del prefijo “com” añade el sentido de la dualidad de dos elementos opuestos que se enlazan íntimamente, pero sin anular su dualidad. De allí que “complectere” se utilice tanto para referirse al combate entre dos guerreros, como al entrelazamiento de dos amantes. La complejidad y sus implicaciones son las bases del denominado pensamiento complejo de Edgar Morin. [Enciclopedia on-line] <http://es.wikipedia.org/wiki/Complejidad> [Consultado: 25/04/2012]

casi sobrenaturales emocional y racionalmente. Nos vemos lanzados a una nueva naturaleza ya *sobrehumana*: aún más allá. Arrojadlos, casi, a la *posthumanidad*, como si el miltoniano Lucifer⁶ se hubiera encarnado en nosotros.

La comunicación, es decir el flujo de datos y las *afecciones* y *afectos* que estos producen al ser procesados como información y asimilados a través de lo que entendemos como lo comunicado (asignado nuevamente) a nuestra propia composición (entendamos este componerse bajo el modo espinosista) y los procesos de retroajuste (*feed-back*) que tales procesos generan, en inevitable reciprocidad, con el propio entorno, y las nuevas funciones y derivadas generadas en tales procesos, hacen de la posible triada comunicativa - dato / información / comunicación - el entorno en el que toda opción de conocimiento se produce y por tanto el *biotopo* de toda *asignación* y de toda determinación y acabamiento.

Podríamos pensar que antes de cualquier asignación, de cualquier intención de relacionarnos con el signo más allá de nuestra sumisión al mismo, o no, pre-existe un proceso comunicativo en términos de biosemiotica, que ya excede en sí mismo cualquier proceso intelectual que podamos pretender aplicar a la comunicación.

La *legibilidad* reside en no *transigir* ante la dificultad que supone asumir el principio de *indeterminación*⁷. Es posible que

⁶ > Lucifer (del latín lux "luz" y fero "llevar": "portador de luz") es, en la mitología romana, el equivalente griego de Fósforo o Eósforo (Έωσφόρος) 'el portador de la Aurora'.

⁷ "En mecánica cuántica, la relación de indeterminación de Heisenberg o principio de incertidumbre establece la imposibilidad de que determinados pares de magnitudes físicas sean conocidas con precisión arbitraria. Sucintamente, afirma que no se puede determinar, en términos de la física clásica, simultáneamente y con precisión arbitraria, ciertos pares de variables físicas, como son, por ejemplo, la posición y el momento lineal (cantidad de movimiento) de un objeto dado. En otras palabras, cuanta mayor certeza se

este principio sea el que aún brinda misterio a nuestra existencia y el que nos permite avanzar con las *dosís* adecuadas de la terna retroajustativa - flujo / estructura / función -

Una segunda y tercera naturalezas que han permitido el descubrimiento de lo fascinante de la creatividad de la naturaleza y de nuestra posición en ella. El placer está en la mezcla.

Es por todo lo dicho que las fuentes de información de este trabajo o proyecto de investigación serán múltiples, diversas, exóticas y ante todo científicas^{casí}, pero de carácter, en muchos casos, no todo lo ortodoxo que en ciertos momentos de la misma hubieran sido requeridas. Son demasiados los campos que se abarcan de manera difusa, en general y en particular, y breve el espacio-tiempo de que dispongo para abrir las puertas a mi manera de pensar y trabajar en el taller / laboratorio; de desplegar mis intuiciones e impresiones; de bocetar e ir retroajustando la elaboración y constitución de mis obras y mi deseo de dificultad, lectura y *arte*.

Cuando comento que las fuentes de información serán diversas, exóticas y heterodoxas es porque mi actividad a lo largo de estos años así lo ha sido. La idea que tengo de lo que es la producción artística está íntimamente ligada a una profunda conmoción ante todo aquello que emana del entorno.

Me resulta imposible afrontar la producción de objetos artísticos desde un *discurso único* y designado que además, en

busca en determinar la posición de una partícula, menos se conoce su cantidad de movimiento lineal y, por tanto, su velocidad. Esto implica que las partículas, en su movimiento, no tienen asociada una trayectoria definida como lo tienen en la física newtoniana. Este principio fue enunciado por Werner Heisenberg en 1927."

[Enciclopedia on-line] [Consultado 25/04/2012]
http://es.wikipedia.org/wiki/Relacion_de_indeterminacion_de_Heisenberg

muchos casos, es endógeno y lacrimógeno al propio sistema del arte y se aleja de un intento de comprensión de la comunicación necesaria e inevitable con la naturaleza. Naturaleza que ya no es un estado dado, sino plena muestra de *entropía del desequilibrio* y de nuestra afortunada zozobra en el mismo.

Una parte de los textos y referencias que he manejado para documentar o investigar los procesos que son objeto de esta tesis son de carácter filosófico. Es posible que la mayor parte sean textos de pensadores franceses y alemanes. El postestructuralismo, y autores de *intersección* como Lacan o Barthes, han aportado la búsqueda de un nivel de metalenguaje expresivo a la vez que generalizable capaz de describir las configuraciones de elementos antropológicos, literarios, lingüísticos, históricos, psicoanalíticos y científicos variables para analizar *la posibilidad de la probabilidad* y viceversa y sus relaciones, sin dejarse atrapar, o caer, en cuestiones referidas únicamente a la identidad de estos elementos y su *razón de ser*.

Por otra parte, el postestructuralismo comparte una preocupación general por identificar y cuestionar las jerarquías implícitas en la identificación de oposiciones binarias que caracterizan no sólo al estructuralismo sino a la metafísica occidental en general. Si hay un punto en común entre las críticas postestructuralistas, es la *re_evaluación* de la interpretación estructuralista de Saussure acerca de la distinción entre el estudio del lenguaje a través del tiempo versus el estudio del lenguaje en un momento determinado (diacrónico vs. sincrónico).

Los estructuralistas afirman que el análisis estructural es generalmente sincrónico (en un momento determinado) y por tanto suprime el análisis diacrónico o histórico, el devenir y la catástrofe.

El postestructuralismo nos ayuda, también, a poner en valor y a mirar con atención a Bergson y su concepción del tiempo, así como a Peirce y la *abducción*⁸ como modo de inferencia principal (por encima de los modos deductivo e inductivo) y su pragmatismo *maniaco depresivo*⁹. El pragmatismo de Peirce es un método de experimentación conceptual, *hospitalario* para la formación de hipótesis explicativas, y propicio para el uso y mejora de la falsación.

Peirce es también considerado padre de la semiótica moderna: *la ciencia de los signos*. Más aún, su trabajo¹⁰ —a menudo pionero— fue relevante para muchas áreas del conocimiento, tales como astronomía, meteorología, geodesia, matemáticas, lógica, epistemología, psicología, lingüística y filosofía entre otras raíces, troncos, ramas y hojas varias del conocimiento.

⁸ La abducción no es una mera 'operación lógica', sino que desde un punto de vista semiótico es más bien aquella actividad espontánea de nuestro entendimiento que nos hace familiar lo extraño dando razón de lo que nos ha sorprendido. De los diversos tipos de abducción, Peirce tiene interés para explicar el fenómeno del lenguaje en la abducción que da cuenta de los hechos en virtud de la propia simplicidad y economía del modelo explicativo (Peirce 1976: 321). Para Peirce la conducta nominativa habitual tanto en niños como en adultos por medio de la que nos familiarizamos con las personas y con las cosas por complejas que sean es la conducta humana por antonomasia. Esta conducta puede ser entendida como una inferencia abductiva habitual por la que aunamos vivencialmente experiencias y significaciones en los nombres.

Véase Jaime Nubiola. *Walker Percy y Charles S. Peirce: Abducción y lenguaje*. Universidad de Navarra. En <http://www.unav.es/gep/AN/Nubiola.html> [Consultado: 24/04/2012]

⁹ "El pragmatismo es una escuela filosófica creada en los Estados Unidos a finales del siglo XIX por Charles Sanders Peirce, John Dewey y William James. Su concepción de base es que sólo es verdadero aquello que funciona, enfocándose así en el mundo real objetivo. Aquí trato de hacer converger y fundir el pragmatismo de Peirce con cierto carácter maniaco depresivo que su biógrafo han venido a indicar. El maniaco depresivo *tiende* a ser muy *práctico*". [Enciclopedia on-line] <http://es.wikipedia.org/wiki/Pragmatismo> [Consultado 25/04/2012]

¹⁰ > Los diferentes tratados y escritos de Peirce son muchos, diversos y extensos.

Véase la enciclopedia digital sobre el autor en: <http://www.digitalpeirce.fee.unicamp.br/>
También es importante visitar la página del grupo de estudios peirceanos de la Universidad de Navarra en: <http://www.unav.es/gep/>

Deleuze y su *Lógica del Sentido*, *El pliegue o Mil Mesetas*, así como Derrida y su *De la Gramatología* son muy importantes en el modelo de investigación elegido y en el modelo de máquina de sentido_expresión establecido en la parte de metodología; un exceso que, sin embargo, dada la *tentativa* de construir una máquina^{pseudo} de sentido_expresión, no he podido evitar para *comprender*, quizá, mi *labor* y exponer su *razón de estar*.

Los pensadores alemanes, Walter Benjamin a la cabeza, han contribuido con una concepción de la producción estética que trató de acercar el mundo al arte, y viceversa, a través de una reflexión crítica fundada en las posibilidades del análisis transversal de la retórica¹¹, estableciendo un vínculo que se ha mostrado estable y muy productivo hasta nuestros días: cierta concepción de lenguaje y los procesos de comunicación de complejidad creciente así como de reflexión alejados de la nociones de genio (y figura) o de naturaleza naturante¹².

Junto con Benjamin, Heidegger, es otra fuente esencial de la que beber.

Los textos científicos son empleados para establecer *analogías* que permitan mostrar cómo la complejidad es, en esencia, todo aquello que nos rodea, y cómo tratamos de reconocer el código en cada pequeño átomo o partícula que

¹¹ “La retórica es la disciplina transversal a distintos campos de conocimiento (ciencia de la literatura, ciencia política, publicidad, periodismo, etc.) que se ocupa de estudiar y de sistematizar procedimientos y técnicas de utilización del lenguaje, puestos al servicio de una finalidad persuasiva o estética del mismo, añadida a su finalidad comunicativa”.

[Enciclopedia on-line] <http://es.wikipedia.org/wiki/Retorica> [Consultado: 23/04/2012]

¹² > Naturaleza Naturante (Natura naturans) : Dios en tanto que sustancia infinita y causa libre. Spinoza concibe la Naturaleza Naturante como lo que es en sí y es concebido por sí; es decir, los atributos de la sustancia que expresan una esencia eterna e infinita, o sea, *Dios*, en cuanto se considera como causa libre.

vamos descubriendo en nuestra hasta ahora sin fin búsqueda de un codex(c)¹³ que lo abarque todo y que todo lo explique.

Son los científicos de la *catástrofe* y de la física cuántica los que servirán de palanca para tratar de ver más allá, a través de una naturaleza imaginativa, como ellos dicen, plena de acontecimientos y capaz de *actos creativos* insospechados.

Ilya Prigogine, René Thom, Heisenberg, Einstein o Schrödinger entre otros guiarán mis pasos por paisajes hasta hace no mucho desconocidos para todos. Una mística *extravagante* que abre las puertas a una teoría del todo y a la necesidad inquietante de una *teoría general* que ha hecho que la ciencia se plantease cuestiones que pueden transformar la comprensión del universo en la visión (audición /sensación) de una armonía vibrante a través de la *teoría de cuerdas*¹⁴ y de la *decima dimensión*¹⁵.

De su mano los puntos críticos devendrán, a su vez, puntos relevantes como sugería Deleuze.

¹³ El Codex Gigas (en latín significa "libro grande"), también conocido como Código Gigas o Código de Satanás, es un antiguo manuscrito medieval en pergamino creado a principios del siglo XIII y escrito en latín presuntamente por el monje Herman, recluso del monasterio de Podlažice (en Chrudim, centro de la actual República Checa). Fue considerado en su época como la "octava maravilla del mundo" debido a su impresionante tamaño (92 × 50,5 × 22 cm, el manuscrito medieval más grande conocido), su grosor de 624 páginas y su peso de 75 kg.1 Está iluminado con tintas roja, azul, amarilla, verde y oro, tanto en mayúsculas capitales como en otras páginas, en las que la miniatura puede ocupar la página completa. Se encuentra en un excelente estado de conservación"

[Enciclopedia on-line] http://es.wikipedia.org/wiki/Codex_Gigas [Consultado: 24/04/2012]

>...pero también en la búsqueda de un código con el que encriptar o con el que compartir. ;-)

¹⁴ > En referencia a La teoría de cuerdas como un modelo fundamental de la física que básicamente asume que las partículas materiales aparentemente puntuales son en realidad "estados vibracionales" de un objeto extendido más básico llamado "cuerda" o "filamento".

¹⁵ > Décima dimensión en tanto que parte de la teoría dimensional contemplada en la Teoría de Cuerdas.

Harold Bloom, los filólogos y lingüistas tienen una presencia notable en esta *indagación* estética. Bloom porque siempre despertó en mi la inquietud de conocer la cadena de acontecimientos y de creaciones que hacían de mi trabajo algo más que un meta texto o una cita a otros autores y a otras obras. Me ayudó, me ayuda, a entender un mecanismo de comprensión y desarrollo creativo que anula durante parte del proceso la idea de autor y que posteriormente la refuerza y potencia. Él también fue en parte responsable de mi interés por los textos de Jacques Lacan, la *Gramatología* de Derrida, o el asombroso trabajo de Peirce, así como de mi renovado interés por la Cábala¹⁶ y su importancia en la constitución del espíritu de la crítica y la estética de la recepción. Saussure o Pierce, como ya he citado, son, como no, fundamentales para comprender el devenir del signo y su lacaniana significancia *deseada y deseante*.

Fuentes de información de especial relevancia son, como he insistido a lo largo de estas páginas, las obras de otros artistas; sus vidas, en algunos casos, también. Artistas no solo visuales o plásticos, tampoco solo contemporáneos. Artistas que llegaron a mi desde la historia más lejana al conocer obras de autores más cercanos, al estudiar momentos históricos revisitados y reinterpretados por los ojos, bocas, oídos, narices y tacto de la filosofía o la lingüística, de la ciencia o de la cultura popular, y como no, re_inventados por los propios artistas a través de procesos de influencia, retroajuste y disipación: de puro *casi* desequilibrio.

Artistas muy presentes en esta tesis serán Bruce Nauman, Walter de Maria, Judd, Blinki Palermo, Matta-Clark, y los

¹⁶ > Ver nota 46 del apartado 1.5.1. Investigación.

imprescindibles Marcel Duchamp o Gerhardt Richter, que tantos *buenos ratos y ganas* de conocer me han *brindado y otorgado*. También afluirán *colegas* inmediatos y personajes desconocidos que han influido en mi obra de manera precisa e inquietante. Todos ellos, que no muchos, han plantado su *semilla plateada* en mi (algo licantrópico^{casi}).

Desde el mundo de la música podrían ser infinitas las fuentes de información y de sensibilización estética.... desde Los Clash, Sonic Youth, Matthew Herbert, Miles Davis, Kraftwerk, Nick Cave o Neil Young, de quien me he permitido coger (me siento acogido) el título para mi último proyecto en curso y de esta tesis, hasta autores como Stockhausen, Branca o Cage, desde una concepción renovada de la creación musical más compleja y elaborada.

Fuentes de información lo serán los Medios de Masas y el world wide web (*www*) que cada vez ocupan más y más y más espacio en el mundo real y virtual; también en nuestras vidas, y que recogen, aceptan, y transmigran las almas (las ideas, conceptos, temas y discursos) a través de su siempre fluyente río de datos, información y comunicación (imágenes, palabras, gestos, sonidos, devenires locos, disipaciones, perversiones, congratulaciones, revoluciones, etc...)

Buena parte de la información que se ha utilizado para esta tesis ha sido puesta a disposición de todos nosotros por abejas y arañas laboriosas que se han preocupado en subir a la red mucha información descatalogada, traducciones, vídeos, entrevistas, imágenes inclasificables y montones y montones de cosas y artículos que ya se habían dado por desaparecidos o que estaban olvidados en la *caja negra* del tiempo o guardados en lugares lejanos, ignotos... o simplemente cerrados hasta que fueron

abiertos o liberados por alguien o por algo (en sus derechos o de su clausura).

La labor del investigador hoy en día es de un *carácter otro*.

El tiempo se ha plegado gracias a la presión del espacio vacío¹⁷, generando una ola_turbina (tsunami¹⁸) de magnífica energía informativa, comunicativa y expresiva: una plena y poderosa estructura disipativa que todo lo *revuelve* en su fluir.

Surfearla no sólo es arriesgado, también resulta *gozo sobrecogedor* sin objeto propio^{casi}.

¹⁷ > Como veremos más adelante gracias al pensamiento cuántico.

¹⁸ "Tsunami es una palabra japonesa (*tsu* (津): 'puerto' o 'bahía', y *nami* (波): 'ola'; literalmente significa 'ola de puerto') que se refiere a maremoto² (del latín *mare* 'mar' y *motus* 'movimiento'). El uso de este vocablo en los medios de comunicación se generalizó cuando los corresponsales de habla inglesa emitían sus informes, precisamente acerca del maremoto que se produjo frente a las costas de Asia el 25 de diciembre de 2004 en el océano Índico. La razón es que en inglés no existe una palabra para referirse a este fenómeno, por lo cual los anglohablantes adoptaron *tsunami* como parte de su lenguaje pero, como se verá en las citas históricas que aparecen más adelante sobre maremotos, la denominación correcta en castellano no es *tsunami*.

Maremoto es un evento complejo que involucra un grupo de olas de gran energía y de tamaño variable que se producen cuando algún fenómeno extraordinario desplaza verticalmente una gran masa de agua. Este tipo de olas remueven una cantidad de agua muy superior a las olas superficiales producidas por el viento. Se calcula que el 90% de estos fenómenos son provocados por terremotos, en cuyo caso reciben el nombre más correcto y preciso de «maremotos tectónicos».

La energía de un maremoto depende de su altura (amplitud de la onda) y de su velocidad. La energía total descargada sobre una zona costera también dependerá de la cantidad de picos que lleve el tren de ondas (en el maremoto del océano Índico de 2004 hubo 7 picos enormes, gigantes y muy anchos). Es frecuente que un *tsunami* que viaja grandes distancias, disminuya la altura de sus olas, pero mantenga su velocidad, siendo una masa de agua de poca altura que arrasa con todo a su paso hacia el interior.

[Enciclopedia on-line] <http://es.wikipedia.org/wiki/Tsunami> [Consultado: 12/02/2012]

> El tsunami se corresponde con la substanciación de una estructura disipativa.

2. Materiales para una investigación

2.1 Ideas para un concepto: el tema

La filosofía quiere salvar el infinito dándole consistencia: ella traza un plano de inmanencia que lleva al infinito los acontecimientos o conceptos consistentes bajo la acción de personajes conceptuales. La ciencia, al contrario, renuncia desde este punto de vista al infinito para ganar la referencia: ella traza un plano de coordenadas que define cada vez estado de cosas, de funciones o de proposiciones referenciales, bajo la acción de observadores parciales. El arte quiere crear lo finito que vuelve a dar lo infinito: traza un plano de composición que lleva a su turno los monumentos o sensaciones compuestas a lo infinito, bajo la acción de figuras estéticas.¹

2.1.1. Idea

Una idea² (del griego εἶδος, de *eidon*, 'yo ví') es una imagen³ que existe o se halla adecuadamente ubicada en la mente. La capacidad humana de contemplar ideas, que es finita en el tiempo, está asociada a la capacidad de razonamiento,

¹ Gilles Deleuze. *¿Qué es la filosofía?* Anagrama. Madrid. 1993. Pág. 199.

² Para una definición precisa de idea véase *Diccionario de Filosofía contemporánea*. Ediciones Sígueme. Salamanca 1976 Págs. 213-216.

[Texto on-line] <http://www.filosofia.org/enc/dfc/idea.htm> [Consultado: 10/01/2012]

³ «No hablamos de tal o cual imagen del pensamiento, variable según los filósofos, sino de una sola Imagen en general que constituye el presupuesto subjetivo de la filosofía en su conjunto». Gilles Deleuze. *Diferencia y repetición*. Amorrortu. Buenos Aires. 2002. Pág. 205.

autorreflexión, la creatividad y la habilidad de adquirir y aplicar el potencial de desarrollo de nuestro cerebro.

Las ideas dan lugar a conceptos⁴, base esencial de nuestro *instinto* de conocer, tanto en y por la vía científica como a través de sus vertientes filosófica o *estética*⁵.

Sin embargo, en (un) sentido *común*⁶, una idea puede suscitarse incluso en ausencia de aparente reflexión, por ejemplo, al hablar de la idea de una persona o de un lugar: Los conceptos emergerán de manera inconsciente⁷, o no, para ir matizando nuestras apreciaciones y opiniones. La ausencia de reflexión es una facultad humana de difícil alcance. En el instante, dominio de la velocidad y el vértigo, es donde la ausencia de reflexión tiene su limitada oportunidad. La meditación *apacigua* todo vértigo... La contemplación lo neutraliza.

⁴ Para Deleuze la filosofía se enfrenta al caos construyendo conceptos. La filosofía sería el arte de construir conceptos. Son el producto de la filosofía. Los conceptos se caracterizan por ser consistentes. Serán consistentes interna y externamente (endoconsistencia y exoconsistencia). Deleuze concibe los conceptos como todos fragmentarios (los conceptos en el sistema deleuziano serían totalidades atributivas).

Bruno Cicero Poo. "¿Qué es la filosofía según Deleuze?" en *El Catoblepas* nº 42, agosto 2005. Pág.14

⁵ "En su Teoría estética Adorno defendió la savia utópica del arte, su resistencia a ser banalizado por un sentido estandarizado y repetible. El arte utópico protege un futuro de libertad dentro de las redes del presente; pero, a su vez, siempre late dentro de la historicidad de la modernidad capitalista donde el hombre padece el estrago del trabajo alienado. De ahí el necesario compromiso ético de la creación artística con la expresión de esa praxis negadora de lo humano."

Esteban Ierardo. Presentación de *El artista como lugarteniente* de T. W. Adorno.

[Texto on-line] <http://www.temakel.com/texoladorno.htm> [Consultaado: 09/01/2012]

Véase T.W. Adorno. *Teoría Estética*. Madrid. Akal. 2004.

⁶ Véase Thomas Gilovich. *Convencidos pero equivocados. Guía para reconocer espejismos de la vida cotidiana*. Milrazones. Barcelona. 2009.

⁷ En el inconsciente se encuentran los deseos, instintos y recuerdos que el sujeto reprime por resultarle inaceptables, fundamentalmente a causa de sus propias valoraciones morales; es la capa más profunda de la mente y se identifica en gran medida con el ello.

Diccionario de Psicología científica y filosófica. Torre de Babel. [Texto on-line] <http://www.e-torredebabel.com/Psicologia/Vocabulario/Inconsciente.htm> [Consultaado: 09/01/2012]

La idea, una idea, es un término filosófico que podría ser tratado desde al menos cuatro puntos de vista. A partir de cada uno de ellos, o transgrediendo los límites aparentes entre ellos, y realizando un ejercicio de análisis y reflexión cruzado y / o simultáneo.

Los posibles puntos de vista o aproximaciones son los que siguen:

- Lógico: La idea es equiparable a un concepto, que tiene un significado.
- Ontológico: La idea es equiparable a algo material que existe en el mundo real.
- Trascendental: La idea como una posibilidad del conocimiento más allá del que se tiene de lo que trata o estudia.
- Psicológico: La idea es equiparable a una representación mental subjetiva.

Así las cosas, y dado el carácter instrumental que nos hacemos, damos, de / a las ideas, es adecuado referir el siguiente término técnico básico de Saussure⁸ cuando establece el signo lingüístico como "todo aquello que nos habla de algo distinto de sí mismo"⁹.

El semáforo en rojo, ejemplifica Saussure, no está ahí para hablarnos del color rojo, o las gráficas estadísticas, otro ejemplo,

⁸ "Ferdinand de Saussure fue un lingüista suizo, cuyas ideas sirvieron para el inicio y posterior desarrollo del estudio de la lingüística moderna en el siglo XX. Se le conoce como el padre de la lingüística del siglo XX. Sin embargo, muchos lingüistas y filósofos consideran sus ideas fuera de tiempo." [Enciclopedia on-line] [Consultado 10/01/2012] http://es.wikipedia.org/wiki/Ferdinand_de_Saussure

⁹ Ferdinand de Saussure. *Curso de lingüística general*. Alianza Editorial. 1987.

que muy poco tienen que ver con meras líneas que suben y bajan.

Sin embargo todo aquello distinto de lo que nos habla el signo lingüístico parece estar adecuadamente pre-establecido a través de lo trascendente *designado en el signo*¹⁰ y de su logocentrismo¹¹.

Pero Saussure, más allá de su *providencial* incapacidad para consumir y fijar un modelo teórico por escrito (lo suyo, de suyo, era reflexionar y dejar notas aquí y allá: era un pensador del directo –los lingüistas parecen serlo (por lo general)-) era un pensador fulgurante y atrevido. Sin embargo, pensadores como Frege¹² y Peirce¹³ nos aproximan de manera más contundente y

¹⁰ "Deleuze nos enseña que "ser sensible a los signos, considerar al mundo como cosa a ser descifrada es, sin duda, un don" (DELEUZE, 1987, p. 25). Esto porque, en Deleuze, el sentido (verdad) de los signos está en el hecho de que la materialidad de cada uno involucra en su seno la existencia de otros mundos, trae a presencia lo diverso".

Roberto D. S. Nascimento. "Deleuze y Proust: subjetividad y pensamiento disparatados por signos" [Texto on-line] <http://alcances.cl/ver-articulo.php?id=89> [Consultado 10/01/2012]

¹¹ "En teoría crítica y deconstrucción, el logocentrismo es una frase acuñada por el filósofo alemán Ludwig Klages en los años 20 para referirse a la tendencia percibida en el pensamiento occidental de situar el centro de cualquier texto o discurso en el *logos*. Jacques Derrida usa el término para caracterizar la mayor parte del pensamiento occidental desde Platón: la búsqueda constante de la verdad".

[Enciclopedia on-line] <http://es.wikipedia.org/wiki/Logocentrismo> [Consultado: 11/01/2012]

¹² "Friedrich Ludwig Gottlob Frege (8 de noviembre de 1848 - 26 de julio de 1925) fue un matemático, lógico y filósofo alemán, padre de la lógica matemática y la filosofía analítica. Frege es ampliamente reconocido como el mayor lógico desde Aristóteles.

[...] La teoría del significado de Frege se enfrenta a la tradición psicologista que asigna contenidos mentales a las palabras como sus significados. Frege se enfrenta a esta tradición en su artículo *Sobre el sentido y la referencia*, e inaugura una importante tradición en la filosofía del lenguaje.

[...] Frege rompe con este psicologismo defendiendo en su lugar un realismo, más objetivo y preciso a la hora de determinar los significados de nuestras expresiones. Para Frege nuestras palabras refieren a objetos y, además expresan modos de darse tales objetos, es decir, que tienen sentido.

[...] Gilles Deleuze articula su *Lógica del sentido* con base en la proliferación infinita de entidades verbales o paradoja de Frege, según la cual "dada una proposición siempre puede tomarse su sentido como lo designado de otra proposición".

[Enciclopedia on-line] http://es.wikipedia.org/wiki/Gottlob_Frege [Consultado:12/01/2012]

compleja a una línea de desarrollo, en triadas, que resulta más afín a esta investigación.

Siguiendo a M^a. Auxia Rivas en su breve análisis en torno al signo y su fundamento en pensadores como Frege y Peirce reconocemos la necesidad, como veremos más adelante, dado el modelo que se pretende plantear, de asumir los planteamientos que postulan.

Nos dice M^a Auxia Rivas:

El rasgo más característico en ambos autores es su manera de abordar el estudio de los signos a través de un esquema triádico en el que la presencia de tres elementos: signo, objeto e interpretante en Peirce, y signo, objeto y sentido en Frege, articulan las dos relaciones semánticas básicas: la relación del signo con su objeto, y la relación del signo con su significado. Los desarrollos de este modelo por Frege y Peirce muestran interesantes diferencias. Sin embargo, en el análisis de estos elementos y sus mutuas relaciones, se encuentra una controvertida afirmación de Peirce —sujeta a muy variadas interpretaciones— que puede conectarse perfectamente con otra de Frege, dando lugar esta vinculación a interesantes consecuencias. Se trata, en definitiva, de la noción de «ground», es decir, del

¹³ “Charles Sanders Peirce (Cambridge, Massachusetts, (10 de septiembre de 1839) - Milford, Pennsylvania, (19 de abril de 1914) fue un filósofo, lógico y científico estadounidense. Es considerado el fundador del pragmatismo y el padre de la semiótica moderna.

[...] Peirce es también considerado como el padre de la semiótica moderna: la ciencia de los signos. Más aún, su trabajo —a menudo pionero— fue relevante para muchas áreas del conocimiento, tales como astronomía, metrología, geodesia, matemáticas, lógica, filosofía, teoría e historia de la ciencia, semiótica, lingüística, econometría y psicología. Cada vez más, ha llegado a ser objeto de abundantes elogios. Popper lo ve como “uno de los filósofos más grandes de todos los tiempos”. Por lo tanto, no es sorprendente que su trabajo y sus ideas acerca de muchas cuestiones hayan sido objeto de renovado interés, no sólo por sus inteligentes anticipaciones a los desarrollos científicos, sino sobre todo porque muestra efectivamente cómo volver a asumir la responsabilidad filosófica de la que abdicó gran parte de la filosofía del siglo XX”.

[Enciclopedia on-line] http://es.wikipedia.org/wiki/Charles_Sanders_Peirce [Consultado:12/01/2012]

2.1. Ideas para un concepto: el tema

fundamento del signo, en Peirce; y de la noción de «Art des Gegebenseins [des Bezeichneten]», es decir, la manera de darse [lo denotado por el signo], en Frege. Estas dos nociones parecen poder interpretarse como aquello que garantiza la no convencionalidad del signo, y que permiten que el signo nos proporcione conocimiento acerca de todo aquello que nos rodea.¹⁴

José Luis Brea así lo remarca, acompañando de esta manera la noción lacaniana del discurso del amo¹⁵, cuanto desarrolla la posibilidad de un giro retórico inducido por el pensamiento de Richard Rorty¹⁶ en lo que él viene a llamar el “canon Platón-Kant”, es decir, la afirmación de un mundo verdadero por detrás del de las apariencias.

El lenguaje es antes un instrumento de la voluntad de poder, su expresión, que un instrumento de representación del mundo.

[...]

La teoría del lenguaje de Nietzsche se desarrolla a partir de esta misma desfundación epistemológica: el lenguaje no es un instrumento de representación del mundo, sino una herramienta reguladora de las formas de relación entre los sujetos, la mediación a través de la que éstos interactúan —e incluso, en ese proceso, se constituyen.¹⁷

¹⁴ M^a Uxía Rivas. “Frege y Peirce: en torno al signo y su fundamento” [texto on-line] <http://www.unav.es/gep/AF/Frege.html> [Consultado: 09/02/2012]

¹⁵ Jacques Lacan. El seminario 17. El reverso del psicoanálisis. Paidós. 1992.

¹⁶ “Richard Rorty (Nueva York, 1931) es uno de los filósofos norteamericanos más importantes y una de las figuras más relevantes de la filosofía mundial. Según Rorty, Dewey, Wittgenstein y Heidegger han situado la filosofía en una vía distinta y superadora de las clásicas y obsoletas formas anteriores, basadas en los dogmas que Quine, Sellars y Davidson han criticado. El núcleo de la filosofía que ha de ser superada es, según Rorty, una teoría del conocimiento entendida a partir de la noción de “espejo de la naturaleza” o de representación, que ha seguido afectando a las corrientes filosóficas contemporáneas, incluyendo al positivismo, la filosofía analítica y la fenomenología, que han intentado elaborar una filosofía entendida como «ciencia estricta»”.

[Enciclopedia on-line] http://es.wikipedia.org/wiki/Richard_Rorty [Consultado: 06/01/2012]

¹⁷ José Luis Brea. *Noli me legere*. Op. Cit. Pág. 12-13.

Lo curioso del asunto es que de alguna manera escuchamos voces que parecen venir de un lugar otro. De un lugar que *nos pretenden verdadero* y en el que todo está dicho¹⁸ (esto será objeto y sujeto de análisis más adelante). Nos hacemos ideas de las cosas y tratamos de establecer su eventualidad¹⁹ de manera inmediata. La reflexión llega después, la consciente; la inconsciente acompaña la idea que nos hacemos de la cosa de manera sutil.

Es el inconsciente el encargado de *desbrozar y destrozar* la idea en series de conceptos²⁰ relacionados (etología del lenguaje y del sentido); de establecer las tensiones, (hiper)ultra-duales²¹ en lo esencial del objeto en particular, múltiples en la delirante²²

¹⁸ "Que se diga queda olvidado tras lo que se dice en lo que se escucha."

Jacques Lacan. *El seminario 20. A Jakobson*. Paidós. Barcelona. 1992. Pág. 24.

¹⁹ Dado que el ser es lenguaje y es tiempo (evento) y puesto que el hombre como ser-en-el-mundo está inmerso en el ser del cual pretende dar cuenta, se hace imposible un conocimiento totalitario, objetivo y sistemático del mundo. Esta concepción es una aproximación de carácter hermenéutico.

"Definición de fenómeno. [...] Durante mucho tiempo se valoraba como verdadero lo que «estaba oculto» más allá de la apariencia, del fenómeno, y el intento del conocimiento era «desvelar» eso oculto como esencia, la cual así como diversas clases de verdad. El término fenómeno tiene un sentido especial en la filosofía de Kant, al poner en contraposición el concepto de fenómeno con el de noúmeno. Los fenómenos constituyen el mundo tal como lo percibimos, en oposición al mundo tal como existe independientemente de nuestra experiencia, a lo que Kant llama «la cosa en sí misma» (Das Ding an sich). Según Kant, el ser humano no puede conocer las cosas-en-sí-mismas, sino solamente las cosas tal como las percibe o experimenta. Por lo tanto, la tarea de la Filosofía consiste en tratar de comprender el propio proceso de la experiencia. El concepto de «fenómeno» condujo a una corriente de la filosofía conocida como Fenomenología".

Definición de Fenómeno [Texto on-line] <http://definicion.com.mx/fenomeno.html> [Consultado: 09/12/2012]

Véase también Jacques Derrida. *La voz y el fenómeno: introducción al problema del signo en la fenomenología de Husserl*. Pre-Textos. Valencia. 1992.

²⁰ Para comprender las series completas de conceptos véase Gilles Deleuze. *Lógica del sentido*. Paidós 1989.

²¹ (híper) ultra-dual, en tanto que tensiones efecto de un exceso que habría de ir, en potencia, mas allá del par lógico que establece la lingüística estructuralista fundado en significante y significado.

²² "Delirar es [para Deleuze], franquear umbrales de intensidad, pasar de un umbral de intensidad a otro, es decir que antes que delirar, el delirante es alguien que siente y sentir es sentirlos pasos intensivos sobre el cuerpo sin órganos".

vinculación del objeto con la naturaleza de la que lo extraemos y dejamos permanecer simultáneamente; y en la simultaneidad, su estado natural dado (deriva)da²³.

Resulta crucial refutar todo dualismo lingüístico, toda suposición de un plano profundo de "contenido" por debajo del de la forma lingüística, toda diferenciación entre "significante" y "significado". Ese dualismo se instituye ligado implícitamente a una filosofía de la conciencia, a un idealismo metafísico. Nietzsche pretende, por el contrario, la reducción de contenido a forma, y es el arte el régimen de uso del lenguaje que le sirve de modelo: "Se es artista sólo a costa de sentir aquello que todos los que no son artistas llaman "forma" —como contenido, como la cosa misma. Con ello uno se halla en un mundo invertido: porque ahora el contenido se convierte en algo meramente formal —incluida nuestra propia vida". Esta tentativa reduccionista, superadora del dualismo platónico/kantiano, es la que da cuenta del formalismo y esteticismo nietzscheanos.²⁴

No es posible *concebir* ideas, la idea, de manera aislada. La idea lo es por un instante, dado que está llamada, invocada, a estallar en mil y un pedazos al entrar en contacto con el ser²⁵ y sus ideas otras (las otras ideas que acumulamos, aquilatamos y

Gilles Deleuze. "Cours Vincennes - 18/04/1972. Anti Edipo y Mil mesetas". [Texto on-line] <http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=163&groupe=Anti+Oedipe+et+Mille+Plaqueaux&langue=3> [Consultado: 09/01/2012]

²³ "La derivada de una función es un concepto local, es decir, se calcula como el límite de la rapidez de cambio media de la función en un cierto intervalo, cuando el intervalo considerado para la variable independiente se toma cada vez más pequeño".

[Enciclopedia on-line] <http://es.wikipedia.org/wiki/Derivada> [Consultado: 11/01/2012]

²⁴ José Luís Brea. *Noli me legere*. Op. Cit., Pág. 17.

²⁵ "Generalmente se ha considerado al término *ser* como un sinónimo de entidad o ente, en tanto que sería una cosa que posee existencia y autonomía".

[Enciclopedia on-line] <http://es.wikipedia.org/wiki/Ser> [Consultado 11/01/2012]

acrisolamos –tal vez-); las otras, las ideas –el resto-, todas ellas situadas en la cadena, ADN^I, significante.

Es por estas consideraciones básicas y previas, que el establecimiento de una base de ideas (base de datos y minería de datos –extracción-)II resulta necesaria para poder conceptualizar la práctica artística [particular y general]²⁶ a la que hace referencia esta tesis o aventura investigadora. Todas las obras y los artistas a los que se hace, hará, referencia en esta investigación se constituyen como *objetos*²⁷ de conocimiento y (des)conocimiento, pero también como signos lingüísticos que *hablan de algo distinto de sí mismos*²⁸ y exceden de ese hablar de algo distinto de sí mismos en el sistema de las ideas, constituyendo de esta manera la fuerza nuclear y gravitacional (lo enunciable mismo)III basada en una multiplicidad extraña y extravagante^{IV}, altamente inestable y de naturaleza, en esencia, cuántica²⁹.

Dualidades que se traspasan y transfiguran^V para dar origen a nuevas ideas de nuevas ideas: objetos de alta densidad lingüística (semiótica) avocados a la escritura *imaginal*, (imaginación muerta,

²⁶ > No en un sentido dialéctico que oponga lo uno a lo otro. Se emplea con sentido de multiplicidad. Véase Gilles Deleuze y Félix Guattari. *Mil mesetas*. Op. Cit.

²⁷ "Según el propio Barthes (en «La Aventura Semiológica») la lingüística es «la ciencia que explica de qué manera los hombres dan sentido a los sonidos articulados» y propone que la semiología sea «la ciencia que estudie la manera en que los hombres dan sentido a las cosas que no son sonidos» , o lo que es lo mismo, por lo menos para Barthes, la manera en que los objetos pueden significar en nuestra cultura."

Camila Flores y Marcos Lara. "¿Semántica del objeto o el objeto semantizado?"

[Texto on-line] http://www.6tesis.com.ar/articulos/Semantica_del_objeto.htm
[Consultado: 12/01/2012]

²⁸ "Sí-mismo (en alemán: *Selbst*) es definido por Carl Gustav Jung como el arquetipo *central* de lo inconsciente colectivo, el arquetipo de la jerarquía. La *totalidad* del hombre. El Sí-mismo es una unión de los opuestos por excelencia"

[Enciclopedia on-line] <http://es.wikipedia.org/wiki/Si-mismo> [Consultado 12/01/2012]

²⁹ > El estado cuántico *no* es el estado en el que *se puede encontrar*, ya que al observar un objeto cuántico se obtiene siempre un valor propio para ese observable, aunque el estado del sistema no sea un estado propio para ese observable.

imagina³⁰) la multiplicidad y la tensión delirante de un universo de vibrantes cuerdas, elegante y explicable pero de difícil demostración.

En lo esencial la enunciabilidad del objeto viene determinada por la transitividad de las relaciones y la constante reconfiguración del orden de los propios objetos: azarosa y necesaria; profundamente ligada a la expansión de los *universos múltiples*^{VI} (del tipo que se quiera o consideré y en el campo o campos que gustásemos darle una posibilidad siempre inevitable también)

Es un «enunciable». Queremos decir que cuando el lenguaje se adueña de esta materia [materia señalética que implica rasgos de modulación de toda clase, sensoriales (visuales y sonoros), kinésicos, intensivos, afectivos, rítmicos, tonales e incluso verbales (orales y escritos)] (y lo hace necesariamente), entonces ella da lugar a enunciados que vienen a dominar o incluso a reemplazar a las imágenes y los signos, y que remiten por su cuenta a rasgos pertinentes de la lengua, sintagmas y paradigmas, muy diferentes de aquellos de los que se había partido. De manera tal que lo que debemos definir es no la semiología sino la «semiótica», el sistema de las imágenes y los signos independientemente del lenguaje en general. Cuando se recuerda que la lingüística es tan sólo una parte de la semiótica, ya no se quiere decir, como respecto de la semiología, que hay lenguajes sin lengua, sino que la lengua no existe más que en su reacción a una «materia no lingüística» a la que ella transforma. Es por esto por lo que los enunciados y narraciones no son un dato de las imágenes aparentes sino una consecuencia que emana de esa reacción. La narración se funda en la imagen, pero no está dada.³¹

³⁰ Véase Samuel Beckett. "Imaginación muerta imagina" en *Residua*. Tusquets. Barcelona. 1969.

³¹ Gilles Deleuze. *La Imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Paidós. Barcelona. 1986. Págs. 49-50

Es por esto que podemos pensar la producción estética y de sentido, las ideas (la génesis y el detritus³² propios a ellas) y a sus artífices, las obras de tales artífices, como productos de esa materialidad signalética emplazada por Deleuze en un lugar a considerar en tanto que, y como, *protocollum*^{VI} y *protolugar*^{VII} específico (o lugar no específico^{VIII}, podría ser evidente, en la representación misma del *protolugar específico* dado o citado³³)

Es de esta manera, y como causa de lo indicado, que Harold Bloom³⁴ puede establecer un escenario para el no objeto de la angustia de influencia:

Shelley pensó que los poetas de todas las épocas contribuían a la creación de un Gran Poema perpetuamente en formación. Borges observa que los poetas se crean sus propios precursores. Si los poetas muertos, como insistió Eliot, constituyen el progreso en conocimientos de sus sucesores, esos conocimientos sin embargo son la creación de sus sucesores, hecha por los vivos para salir al encuentro de las necesidades de los vivos.³⁵

Deleuze también nos muestra la aproximación en términos cinemáticos, inesquivables por siempre, que hizo Eisenstein:

³² En biología los detritos son residuos, generalmente sólidos permanentes, que provienen de la descomposición de fuentes orgánicas (vegetales y animales). Es materia muerta. Aunque es materia orgánica en descomposición, hay numerosos seres vivos que se alimentan de ella degradándola aún más. Generalmente viven en agua estancada, pantanos y se denominan saprófagos o saprófitos Detritívoro.

[Enciclopedia on-line] <http://es.wikipedia.org/wiki/Detrito> [Consultado: 14/01/2012]

³³ "llamar mediante mandamiento judicial" esta es la intención_acepción de citado en la frase. Para comprender el por qué de tal sentido véase Jacques Lacan. "Del goce" en *Seminario 20. Aun.* Op. Cit. Págs. 10-11.

³⁴ > Concepto clave, y muy controvertido, de su pensamiento es lo que denomina «angustia de la influencia» (*the anxiety of influence*), experimentada como pugna creativa por todo creador con respecto a sus antecesores, en la cual se evidencian «las sombrías verdades de la competencia y la contaminación».

Véase obra citada Harold Bloom. *La angustia de las influencias.* Mote Ávila. 1977.

³⁵ Harold Bloom. *La angustia de las influencias.* Op. Cit. Pág. 29.

2.1. Ideas para un concepto: el tema

Eisenstein los comparó primero con ideogramas y después, más profundamente, con el monólogo interior como protolenguaje o lengua primitiva. Pero, aun con sus elementos verbales, no es ni una lengua ni un lenguaje. Es una masa plástica, una materia a-significante y a-sintáctica, una materia no lingüísticamente formada, aunque no sea amorfa y esté formada semiótica, estética y pragmáticamente."³⁶

Todo esto nos sitúa en el propio origen de la semiótica, y al lado de su *precursor*, Pierce, cuando concibe los signos a partir de las imágenes y de sus combinaciones y no en función de terminaciones que ya serían de lenguaje. Y esto, nos dirá Deleuze, le conduce a la más *extraordinaria* clasificación de las imágenes y los signos (y volvemos sobre ello por necesidad).

Considera que hay tres clases de imágenes, no más: la primeridad (algo que no remite más que a sí mismo, cualidad o potencia, pura posibilidad, por ejemplo el rojo que hallamos idéntico a sí mismo en la proposición «no te has puesto tu vestido rojo» o «estás de rojo»): la segundidad (algo que no remite a sí mismo más que por otra cosa, la existencia, la acción-reacción, el esfuerzo-resistencia); la terceridad (algo que no remite a sí mismo más que vinculando una cosa con otra, la relación, la ley, lo necesario). Obsérvese que las tres clases de imágenes no son únicamente ordinales, primera, segunda, tercera, sino también cardinales: hay dos en la segunda, a tal punto que hay una primeridad en la segundidad, y hay tres en la tercera. Si la tercera marca la conclusión es porque no se la puede componer con díadas, pero combinaciones de tríadas

³⁶ Gilles Deleuze. *La Imagen tiempo*. Op. Cit. Pág. 49.

en sí mismas o con los otros modos pueden dar cualquier multiplicidad. Dicho esto, el signo aparece en Peirce como algo que combina las tres clases de imágenes pero no de cualquier manera: el signo es una imagen que vale para otra imagen (su objeto), bajo la relación de una tercera imagen que constituye su «interpretante», siendo ésta a su vez un signo, y así hasta el infinito. De donde Peirce, al combinar los tres modos de imagen y los tres aspectos del signo, obtiene nueve elementos de signos y diez signos correspondientes (porque todas las combinaciones de elementos no son lógicamente posibles).³⁷

“Si nos preguntamos, -explica Deleuze- cuál es la función del signo con respecto a la imagen, parecería ser una función cognitiva” pero no es que el signo haga conocer su objeto, al contrario, él presupone el conocimiento del objeto en otro signo, pero le añade nuevos conocimientos en función del interpretante (esto nos remite con sutileza al objeto (a) lacaniano). Son como dos procesos al infinito -insistirá Deleuze- que habrán de constituir el tejido propio a todo emplazamiento y en *trans_fondo traslacional transitivo (3t)*³⁸ de todo proceso de conocimiento (reconocido *ad extensio*³⁹ en el modo alegórico^{40+ IX})

³⁷ Ibídem. Pág. 50.

³⁸ > (3t) escritura abreviada para trans_fondo traslacional transitivo que aparecerá a lo largo del segundo bloque de este trabajo.

³⁹ (el cuerpo humano como extensión) “Esta multiplicación de las ideas es un privilegio en extensión. Pero no es el único privilegio del atributo pensamiento. Un segundo privilegio, en repetición, consiste en la duplicación de la idea que constituye la conciencia”.

Gilles Deleuze. *Spinoza. Filosofía práctica*. Tusquets. Barcelona. 1984. Pág. 93.

⁴⁰ > Alegoría como procedimiento retórico de más amplio alcance, en tanto que por él se crea un sistema extenso y subdividido de imágenes metafóricas que representa un pensamiento más complejo o una experiencia humana real, y en ese sentido puede constituir obras enteras.

“Como se sabe, la obra de Walter Benjamin, *El origen del Drama Barroco Alemán*, se centró en la literatura dramática de esa “época emblemática” y no sólo con el propósito de rehabilitarla; el interés de Benjamin por los dramas barrocos estaba orientado

2.1. Ideas para un concepto: el tema

Esto es algo que se evidencia también en el lenguaje. El lenguaje forma parte de la propiedad del ser humano, de su modo propio de ser, de su patrimonio heredado, de su patria, de una patria que le toca en suerte sin que él tenga conocimiento de su plenitud y riqueza. El lenguaje se asemeja no sólo a un jardín con cuyas flores y con cuyos frutos se reconforta el heredero hasta su más avanzada edad; el lenguaje es también una de las grandes formas para todos los bienes en general. Así como la luz hace visible el mundo y su figura, así el lenguaje lo hace comprensible en lo más íntimo, y no cabe prescindir de él, pues es la llave que abre las puertas de los tesoros y secretos del mundo. La ley y el dominio en los reinos visibles y aun en los invisibles comienzan con el poner nombre a las cosas. La palabra es el material del espíritu y en su condición de tal sirve. Todas las adquisiciones de tierra en la realidad concreta y en el mundo del pensamiento, todos los edificios y todas las carreteras, todas las colisiones y todos los pactos van precedidos de revelaciones, planificaciones y conjuros en la palabra y en el lenguaje, y van precedidos también del poema. Puede incluso decirse que hay dos especies de historia: una, en el mundo de las cosas; otra, en el mundo del lenguaje. y esta última encierra en sí no sólo una visión más elevada, sino una fuerza más eficaz. Hasta los rufianes han de sacar una y otra vez vida de esa fuerza incluso en el momento de

fundamentalmente hacia la comprensión de un arte que llamó "post-simbólico", es decir el arte de su época, que incluye las vanguardias.

Theodor Adorno, muy tempranamente, en un artículo titulado «La idea de historia natural», se propuso prolongar la reflexión de Benjamin al considerar la alegoría como el punto en que convergen naturaleza e historia, con lo cual «la alegoría deja de ser una categoría limitada a la historia del arte». Tema que reelaboró posteriormente en uno de sus principales textos sobre literatura, el ensayo sobre Kafka. Asimismo, la teoría de la alegoría supone, tanto en Benjamin como luego en Adorno, una peculiar teoría mimética del lenguaje y del arte, vinculada a su vez con una concepción del arte como escritura".

A. Delorenzini. "Mímesis y alegoría en Walter Benjamin y Theodor Adorno". [Texto online] <http://noticiasliterarias.bitacorras.com/archivos/2010/01/11/fcpa-curso-mimesis-y-alegoria-en-t-adorno-y-w-benjamin-a-cargo-de-a-delorenzini> [Consultado: 13/01/2012]

precipitarse al abismo de los actos de violencia. Pero los sufrimientos pasan y luego se transfiguran en el poema.⁴¹

Nos encontramos confrontados a los supuestos que organizan el concepto de "signo" en la obra de Saussure, al signo en sí y para sí. Ya se sabe que el signo, en su (des)consensuada y (in)aceptada doble vertiente de significante y significado, aparece como representante y sustituto de una presencia originaria, como indicaba líneas atrás, presencia de la cosa misma [cualquier(a)] que el signo vendría a sustituir].

En este sentido, la teoría del signo seguiría siendo subsidiaria y sustento de una metafísica substancialista⁴². Derrida se propone pues : "... destruir el concepto de "signo" y toda su lógica⁴³.

... y José Luís Castillejo ⁴⁴ muestra poéticamente la equivalencia entre parcialidad y dogmatismo a través de la cultura del signo:

⁴¹ Ernst Jünger. *La emboscadura*. Pág. 84. [Texto on-line] [Consultado: 16/01/2012] http://www.upv.es/laboluz/leer/books/Junger_la_emboscadura.pdf

⁴² "La Ontología racionalista defiende que toda realidad es sustancial que «ser» es «ser sustancia». Con ello pretende ser heredero de la tradición aristotélica, sin embargo las modificaciones que introduce en el concepto de sustancia impiden mantener esa tradición, lo único que queda de Aristóteles es que la sustancia es el modo más propio del ser.

Los racionalistas se diferencian por su concepto de sustancia (enumeran y definen clases de sustancias). Descartes, por ejemplo, distingue una sustancia infinita y dos finitas. Spinoza defiende una sola sustancia con infinitos atributos y modos. Leibniz defiende infinitas sustancias (mónadas) armonizadas por la 1ª, que es Dios".

[Texto on-line] <http://perso.wanadoo.es/ofernandezg/4b.htm> [Consultado: 14/01/2012]

⁴³ Véase Jacques Derrida. *De la Gramatología*. Siglo XXI. 2005. Pág. 12.

⁴⁴ José Luis Fernández de Castillejo y Taviel de Andrade, más conocido como José Luis Castillejo (Sevilla, 1930) escritor, poeta, pintor de vanguardia, y diplomático español.

2.1. Ideas para un concepto: el tema

La cultura del signo es parcial
Lo que es parcial es dogmático
¡Con este signo vencerás!
¡Basta de vencer!
La letra con sangre entra
¡Basta de sangre!
¿Aunque sea simbólica?
¡Aunque sea vino y no sangre!⁴⁵

El signo, nos dice Frida Saal, citando a Derrida en y a través de su Gramatología, "encuentra su esencia formal en la *presencia supuesta* de la cosa, y el significado adquiere un privilegio por su proximidad al logos como *phoné*, a la razón como palabra hablada.

Nietzsche -continúa Frida Saal- al señalar el carácter de interpretación de todo lo pensado, contribuyó a liberar al significante de su dependencia metafísica del logos, ubicándose así como precursor de las críticas al fonologocentrismo, antes aún de la conceptualización formal del signo"⁴⁶.

Conviene que nos detengamos en las siguientes líneas:

[...] no quiere decir, por una simple inversión, que el significante sea fundamental o primero. La "primacía" o la "prioridad" del significante sería una expresión insostenible y absurda de formularse ilógicamente dentro de la lógica que pretende, sin duda legítimamente, destruir. Nunca el significante precederá de derecho al significado, sin lo cual dejaría de ser significante y el significante "significante" ya no tendría ningún significado posible. El pensamiento que

⁴⁵ José Luís Castillejo. *La escritura no escrita*. Taller de ediciones. Facultad BB.AA. Cuenca. Universidad de Castilla-La Mancha. Cuenca.1996. Pág. 22.

⁴⁶ Frida Saal. "Lacan-Derrida" [Texto on-line] [Consultado:14/01/2012]
<http://www.booksandtales.com/talila/lacderes.htm>

se anuncia en esta imposible fórmula sin lograr instalarse en ella debe por lo tanto enunciarse de otra manera: no podrá hacerlo sino haciendo sospechosa la idea misma de signo, de "signo-de", que siempre permanecerá ligada a lo que aquí cuestionamos. Por lo tanto, en el límite, destruyendo toda la conceptualidad ordenada alrededor del concepto de signo (significante y significado, expresión y contenido, etc.).⁴⁷

También hemos de observar las siguientes palabras de Gilles Deleuze:

Ya que el sentido nunca está solamente en uno de los dos términos de una dualidad que opone las cosas y las proposiciones, los sustantivos y los verbos, las designaciones y las expresiones, ya que es también la frontera, el filo o la articulación de la diferencia entre los dos, ya que dispone de una impenetrabilidad que le es propia y en la que se refleja, debe desarrollarse en sí mismo en una serie de paradojas, esta vez interiores.

Paradoja de la regresión, o de la proliferación indefinida. Cuando designo algo, siempre supongo que el sentido está comprendido, que está ya ahí. Como dice Bergson, no se va de los sonidos a las imágenes, y de las imágenes al sentido: uno se instala «de golpe» en el sentido. El sentido es como la esfera en la que ya estoy instalado para operar las designaciones posibles, e incluso para pensar sus condiciones. El sentido está siempre presupuesto desde el momento en que yo empiezo a hablar; no podría empezar sin este presupuesto. En otras palabras, nunca digo el sentido de lo que digo. Pero, en cambio, puedo siempre tomar el sentido de lo que digo como el objeto de otra proposición de la que, a su vez, no digo el sentido. Entro entonces en la regresión infinita del presupuesto.

⁴⁷ Jacques Derrida. *De la gramatología*. México Siglo XXI.2005. Pág. 32

2.1. Ideas para un concepto: el tema

Esta regresión atestigua a la vez la mayor impotencia de aquel que habla, y la más alta potencia del lenguaje: mi impotencia para decir el sentido de lo que digo, para decir a la vez algo y su sentido, pero también el poder infinito del lenguaje de hablar sobre las palabras."⁴⁸

... y en la sutileza de Montaigne,

Presenta más problema interpretar las interpretaciones que interpretar las cosas ⁴⁹

⁴⁸ Gilles Deleuze. *Lógica del sentido*. Op. Cit. Pág. 24

⁴⁹ Michel de Montaigne. Cfr. por Jacques Derrida. *La escritura y la diferencia*. Anthropos. Barcelona, 1989. Pág. 383.

2.1.2. Concepto

Un concepto¹ es una unidad cognitiva de significado, se funda en la idea² o ideas que nos hacemos de las cosas; se extrae de ahí, de lo que está y puede ser. Un concepto es un contenido mental que a veces se define como una “unidad de conocimiento” y simultáneamente, y en probable dualidad³, como “unidad de des-conocimiento”: su lógica ideal es ésta, la de ser *unidad de conocimiento*, u otra más compleja y multiplicante del ser (replicante)⁴ e indeterminada por nuestro estar pensando en ella y la inevitable interseccionabilidad, híper desterritorialización, que trans_relaciona hasta casi su significativa desintegración lo que tiene de significado el concepto de ser o *serse*.

Debemos reservar el nombre de significación para una tercera dimensión de la proposición: se trata esta vez de la relación de la palabra con conceptos universales o generales y de las relaciones sintácticas con implicaciones de concepto. Desde el punto de vista de la significación, consideraremos siempre los elementos de la proposición como «significando» implicaciones de conceptos que pueden remitir a otras proposiciones, capaces de servir de premisas a la primera. La significación se define por este orden de implicación conceptual en el que la proposición

¹ “En su máxima abstracción, cuando el contenido conceptual se hace independiente de cualquier experiencia concreta y expresa únicamente su universalidad el concepto adquiere una formalidad que adquiere el valor lógico de una clase”. [Enciclopedia on-line] <http://es.wikipedia.org/wiki/Concepto> [Consultado 15/01/2012]

² “Una idea (del griego ἰδέα, de *eidon*, ‘yo ví’) es una imagen que existe o se halla en la mente”. [Enciclopedia on-line] <http://es.wikipedia.org/wiki/Idea> [Consultado 15/01/2012]

³ “El término dualismo es utilizado por primera vez por Tomás Hyde en sentido teológico para designar el dualismo de la religión persa; la misma significación tiene en Bayle y Leibniz. Por su parte Wolf introdujo su sentido metafísico y ontológico, al emplear el término dualismo para significar las relaciones del alma con el cuerpo”. [Enciclopedia on-line] <http://es.wikipedia.org/wiki/Dualismo> [Consultado 15/01/2012]

⁴ Con el término replicante —*andrillos*, en algunas traducciones— en la novela de Philip K. Dick, *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?*

2.1. Ideas para un concepto: el tema

considerada no interviene sino como elemento de una «demostración», en el sentido más general del término, sea como premisa, sea como conclusión. Los significantes lingüísticos son entonces esencialmente «implica» y «luego».⁵

Para Frege el concepto, como es el caso en Deleuze en lo referido a este particular, es la referencia de una expresión predicativa. El concepto se caracteriza, para Frege, por ser una función que tiene un solo argumento, el cual toma como entidades objetos, y tiene un valor veritativo, lo verdadero o lo falso.

Pero es en esta fundamentación, dado que Frege nunca indicó explícitamente (la interrupción del pensamiento, *para remate (rematar)*, parece una constante en la lingüística) en que consistía donde hemos de suponer / pensar reside el sentido de las expresiones predicativas.

Digamos que un enunciado asertivo completo es una expresión compleja que expresa un pensamiento, el cual es su sentido, y tiene por referencia un valor veritativo. Sin embargo, el sentido y la referencia de las palabras y los enunciados varía según los distintos discursos en los que estas expresiones se emitan. La variación aún es mayor, si como sucede cada vez de manera más habitual, intencionada y reconocible, los discursos se cruzan y vuelven a cruzar; si los puntos de vista y las investigaciones observan cada vez más diferentes y diversos campos y discursos de pensamiento y rangos extremos de modos de comunicación.

⁵ Gilles Deleuze. *Lógica del sentido*. Op. Cit. Pág. 36-37.

El valor veritativo⁶ sería el resultado, por tanto, llegado el caso de esa "verdad" que Derrida anunciaba, de la puesta en valor de un destilado consensuado por los diferentes discursos: su condición de verdad (Deleuze), o en su defecto, el valor veritativo vendría *designado*⁷ por un discurso catalizador, es decir, por un discurso que interviene en un proceso de catálisis^I a fin de aumentar o disminuir la velocidad de un proceso reactivo con objeto de mantener el equilibrio de un sistema... o que reacciona potenciando las turbulencias tópicas⁸ a fin de posibilitar la transitividad, una menor inercia sistémica, de los ciclos creativos evolutivos: potencial de transformación energético de las estructuras disipativas^{II}, como veremos más adelante.

El valor lógico de la significación o demostración entendida de este modo no es ya la verdad, como lo muestra el modo hipotético de las implicaciones, sino la condición de verdad, el conjunto de condiciones bajo las que una proposición «sería» verdadera. La proposición condicionada o concluida puede ser falsa, en tanto que designa actualmente un estado de cosas inexistente, o no directamente verificado. La significación no funda la verdad sin hacer también posible el error. Por ello, la condición de verdad no se

⁶ "Se dice de aquellas estructuras lógicas que van referidas a funciones veritativas. En lógica proposicional, decimos que una proposición compleja es veritativo-funcional porque su valor de verdad depende de sus conectivas, definidas como funciones de verdad, y de los valores de verdad asignables a sus variables, que representan las proposiciones simples que la integran".

[Texto on-line] <http://symploke.trujaman.org/index.php?title=Veritativo-funcional>
[Consultado 15/01/2012]

⁷ > En semántica filosófica, la designación es la relación entre símbolos y constructos

⁸ "La tópica, del griego *τοπικός*, es la parte de la retórica en sentido amplio que contiene el arsenal de ideas o argumentos con los cuales, por un lado, el orador piensa y organiza su pensamiento y, por el otro, se prepara para convencer a su auditorio (retórica *stricto sensu*) o vencer a un adversario (dialéctica). Este termino también es empleado aquí con ambigüedad: se refiere al lugar de la turbulencia."

[Enciclopedia on-line] <http://es.wikipedia.org/wiki/Topica> [Consultado 15/01/2012]

2.1. Ideas para un concepto: el tema

opone a lo falso, sino a lo absurdo: lo que no tiene significación, lo que no puede ser ni verdadero ni falso.⁹

La ^{concepción} deleuziana de concepto estima que los conceptos son un todo sistémico, establecen sistema, al componerse y relacionarse ,“almohadillarse”^{III}, en base a ellos mismos:

Deleuze concibe los conceptos como todos fragmentarios (los conceptos en el sistema deleuziano serían totalidades atributivas). La endoconsistencia hace referencia a la relación existente entre los componentes del concepto. Componentes que serán inseparables entre sí al estar trabados internamente. No podemos olvidar que los componentes del concepto son ellos mismos conceptos, elementos que proceden de otros conceptos donde respondían a otros problemas y suponían otros planos. Pero el significado actual de estos componentes sólo se entiende ahora con relación a los demás componentes (lo que justifica la calificación de los conceptos como totalidades atributivas).¹⁰

...comer o ser comido, dos de los posibles conceptos o acontecimientos que constituyen otro concepto, a quien come o quien come o que come lo que come y como lo come quien lo come, que en sí se *sustenta* en tanto no pare la acción del verbo que abre todo un proceso de asimilación y disipación de nutrientes o energías, en este caso conceptuales y de las otras¹¹.

⁹ Gilles Deleuze. *Lógica del sentido*. Op. Cit. Pág. 37

¹⁰ Bruno Cicero Poo. “¿Qué es la filosofía según Deleuze?” en *El Catoblepas* nº 42, agosto 2005. Pág.14

¹¹ “El alimento es cualquier sustancia (sólida o líquida) normalmente ingerida por los seres vivos con fines:

Lo que se come o te come, entre otras posibilidades (probabilidades) del comer, puede ser, será, entre otras lo comestible o no comestible, material o(e) inmaterial, real... o(y) virtual: hasta dónde sea

Nos comemos un concepto, y también el concepto nos come. Pero o es un hecho o no lo es. La actualidad del hecho es su acontecer como nos ofrecía Ludwig Wittgenstein. La actualidad del hecho es tener lugar o estar teniendo lugar para *poder* llegar a lo hecho.

Como veremos más adelante los mitos de Término¹² y Lucifer¹³ trataban con intensidad la cuestión del lugar, de tener un lugar: el propio y no el impropio. También orientaban los

1. nutricionales: regulación del metabolismo y mantenimiento de las funciones fisiológicas, como la temperatura corporal.
2. psicológicos: satisfacción y obtención de sensaciones gratificantes.

Estos dos fines no han de cumplirse simultáneamente para que una sustancia sea considerada alimento. Así, por ejemplo, las bebidas alcohólicas no tienen interés nutricional, pero sí tienen un interés frutivo. Por ello, son consideradas alimento. Por el contrario, no se consideran alimentos las sustancias que no se ingieren o que, una vez ingeridas, alteran las funciones metabólicas del organismo. De esta manera, la goma de mascar, el tabaco, los medicamentos y demás drogas no se consideran alimentos". [Enciclopedia on-line] <http://es.wikipedia.org/wiki/Alimento> [Consultado 15/01/2012]

> nótese que el sentido de la expresión "y de las otras" intenta contra_decir la acepción básica de alimento.

¹² "Priapo, hijo de Venus y de Baco, era una divinidad obscena, que presidía a los jardines, tenía el rostro humano, con las orejas de cabra, el resto de su cuerpo era solo una masa informe. El dios Termino se le parecía mucho, pero su cuidado era el de guardar los límites de las propiedades. Cuando los dioses quisieron ceder el Capitolio a Júpiter se retiraron a las cercanías por respeto, pero el dios Termino se quedó en su lugar. Se le representaba en forma de una piedra, o de una teja cuadrada, o de una estaca clavada en tierra". [Texto on-line] [Consultado 15/01/2012] <http://www.e-torredabel.com/Mitologia/mitologia-juventud/dioses-Zefiro-Flora-Priapo-Termino-M-J.htm>

¹³ "Lucifer (del latín *lux* "luz" y *fero* "llevar": "portador de luz") es, en la mitología romana, el equivalente griego de Fósforo Eósforo (Ἑωσφόρος) 'el portador de la Aurora' que proviene de la antigua dama oscura Luciferina.

Este concepto se mantuvo en la antigua astrología romana en la noción de la *stella matutina* (el lucero del alba) contrapuesto a la *stella vespertina* o el *vésper* (el lucero de la tarde o véspero), nombres éstos que remitían al planeta Venus, que según la época del año se puede ver cerca del horizonte antes del amanecer o después del atardecer". [Enciclopedia on-line] [Consultado 15/01/2012] <http://es.wikipedia.org/wiki/Lucifer>

límites del día y de la noche: sus influencias, flujos y coágulos luckacsianos.

Wittgenstein arrancaba su *Tractatus* (su cambio de fase) presentando lo que es propio de todo lo que es ahí:

1. El mundo es todo lo que acaece.
 - 1.1 El mundo es la totalidad de los hechos, no de las cosas.
 - 1.1.1 El mundo esta determinado por los hechos y por ser todos los hechos.
 - 1.1.2 Porque la totalidad de los hechos determina lo que acaece y también lo que no acaece.
 - 1.1.3 Los hechos en el espacio lógico son el mundo.
 - 1.2 El mundo se divide en hechos.¹⁴

Y Gilles Deleuze vuelve para ayudarnos, una vez más, a comprender como los acontecimientos, como si de una gran fuerza cósmica se tratara, unen¹⁵ con sutileza los cuerpos y el lenguaje:

La primera gran dualidad era la de las causas y los efectos, de las cosas corporales y los acontecimientos incorporeales. Pero, en la medida en que los acontecimientos-efectos no existen fuera de las proposiciones que los expresan, esta dualidad se prolonga en la de las cosas y las proposiciones, los cuerpos y el lenguaje. De aquí la alternativa que atraviesa toda la obra de Lewis Carroll: comer o hablar. En Silvia y Bruno, la alternativa es «bits of things» o «bits of

¹⁴ Ludwig Wittgenstein. *Tractatus Logico-Philosophicus*. Pág. 16.

[Texto on-line] <http://upv.es/laboluz/leer/books/TractatusLogicoPhilosophicus.pdf>
[Consultado: 16/01/2012]

¹⁵ El gravitón es una partícula elemental hipotética de tipo bosónico que sería la transmisora de la interacción gravitatoria en la mayoría de los modelos de gravedad cuántica. El gravitón une con sutileza. [Enciclopedia on-line] <http://es.wikipedia.org/wiki/Graviton> [Consultado: 16/01/2012]

Shakespeare». En la cena cortesana de Alicia, comer lo que se os presenta o ser presentado a lo que se come. Comer, ser comido, es el modelo de la operación de los cuerpos, el tipo de su mezcla en profundidad, su acción y pasión, su modo de coexistencia del uno en el otro.¹⁶

Los conceptos son constructos o imágenes mentales, más o menos claras, depende de cada cual, aunque esto, lo expresado ahora mismo, suene más o menos científico (tiene un sentido común, psicológico, estético, etc...), por medio de las cuales comprendemos las experiencias, los acontecimientos, que emergen de la interacción con nuestro entorno y la idea que nos hacemos de él, el contexto, a través, en el través, al ver lo visto (la idea de la idea), oído (la idea de lo oído, o el oír mismo), olido (la idea de lo olido y lo que se huele o nos huele... el perro¹⁷ (que dentro llevamos)), palpado o no (la idea de lo háptico...), saboreado o no (depende de lo olido y sus series, y de lo insaboreado o paladeado).

La simplicidad es *rara avis*¹⁸ (o no es). El acontecimiento se desvela a través del sentido y se desvanece en la contemplación.

Los conceptos son la cuasibase¹⁹ y el cuasiefecto, [gozne²⁰], series de efectos cuasi, en base^{x(no buscar en las notas ;-))}, que siguen a

¹⁶ Gilles Deleuze. *Lógica del sentido*. Op. Cit. Pág. 23.

¹⁷ > Siguiendo a Peter Sloterdijk: el cínico se diferenciaba de los demás por su desvergüenza radical y por predicar la autosuficiencia, la libertad de palabra y la austeridad, y que como los perros, unas veces movían el rabo y otras veces mordían. Diógenes de Sínope es el filósofo al que hace referencia el término perro en la frase del párrafo anotado.

¹⁸ (Loc. lat.; literalmente, 'ave extraña'). Persona o cosa conceptuada como singular excepción de una regla cualquiera. En este caso *usada* con ambas acepciones [fuente: RAE]

¹⁹ "Derrida prefiere hablar ahora de una «cuasi-metaforicidad» original, anterior a la oposición, y que produce a la vez efectos de exactitud y efectos de metáfora. Tal «cuasi-metaforicidad» original no es otra cosa que la escritura."

las series de acontecimientos que producen las series de sentido. Los conceptos son cuasi_base y cuasi_(ex)ponente, escribía, de todo sistema y del intento mismo de establecer un pensamiento sistémico *del sistema* y una Teoría General de Sistemas^{IV}.

Los conceptos son comparables a cuasicristales^V, estructuras relativamente comunes en aleaciones con metales.

Los cuasicristales son malos conductores de la electricidad, pero la conducen; poseen pocas propiedades magnéticas, pero presentan magnetismo; *son más elásticos que los metales*

Amalia Quevedo. *De Foucault a Derrida. Pasando fugazmente por Deleuze y Guattari, Lyotard, Braudrillard*, Ediciones Universidad de Navarra, Navarra, 2001. [Texto on-line] http://www.jacquesderrida.com.ar/comentarios/quevedo_2.htm [17/01/2012]

>A este tipo de precisión me refiero al utilizar el adverbio *cuasi* como pre-fijo de base, efecto, y más delante de causa (en referencia al proyecto de pensamiento deleuziano)

"Lo que Heidegger ve como una «dote», es decir, una gratuidad del Seyn en su acontecer destinante del pueblo griego a través de su «logos fónico originario y único», Derrida lo asimila, también, con un dar (donner, geben) anclado al supuesto mismo de cualquier logos, esto es, la «escritura» que en *différance* se da (es gibt) como envío (envoi, Geschick) que asigna una «pro-mesa» en que el hombre pueda estar en «justicia» libremente atemperado entre los "otros" hombres de múltiples maneras (no hay ninguna remisión, destinación, asignación que sea primaria y originaria de las otras). Se dan múltiples destinaciones que se constituyen entre sí, en donde en tal «tramado» se da una cierta estabilidad de ellas, lo que arroja el "esbozo de sentido" de una época que se nos «presenta» como el horizonte metafórico de la presencia en la cual nos insertamos. Esto es el don (Gabe) radical que constituye al «ente-presente» (el significado, esto es, lo que constituye la metáfora desde la diferencia de lo ausente del ser, desde su «retirada» (retrait, Entziehung, Entzug des Seins) en favor de los entes. Y al decir metáfora se designa toda una cosmovisión, muy similar cuando Heidegger habla de metafísica: «Lo que Heidegger llama la metafísica corresponde a una retirada del ser. En consecuencia, la metáfora en cuanto concepto llamado metafísico corresponde a una retirada del ser. El discurso metafísico, que produce y contiene el concepto de metáfora, es él mismo cuasi metafórico con respecto al ser»"

Ricardo Espinoza. "Derrida. En torno a la *différance*" [Texto on-line] <http://www.observacionesfilosoficas.net/derridacir.html> [Consultado: 16/01/2012]

>En esta cita se puede apreciar el alcance ontológico de la necesidad de precisión para poder realizar una aproximación conceptual al corazón operativo de la metáfora en tanto su relación con ciertos aspectos de tipo metafísico.

²⁰ > Cuando el límite existente entre dos cosas se hace articulable, puede llegar a replegar una sobre otra, haciendo que interaccionen entre sí. Del mismo modo que repliega, también puede ser un eje de despliegue. En tales casos el límite de separación pasa a ser nexos, un nexo dialéctico que actúa como vínculo. Así entendido, el gozne realiza una operación-bisagra que produce la reversibilidad de lo que nos cuestionamos, devolviendo los datos sobre sí mismos, plegándolos o desplegándolos para activar la circularidad de fenómenos e ideas, o el reflejo continuo de unos datos en otros intercambiando sentidos. Es posible considerar el GOZNE como la denominación de un atributo del espacio / tiempo: su plegado / pliegue.

Véase Albert Einstein. *Sobre la Teoría de la relatividad especial y general*. Alianza Editorial. 2002.

ordinarios a altas temperaturas y también son extremadamente duros y resisten bien la deformación por lo que se pueden utilizar como recubrimientos protectores antiadherentes: ¡qué más se le puede pedir a los cuasicristales!. Estructuras cristalinas no periódicas que no se pueden construir mediante la repetición de una celda unidad....

Los conceptos son, en orden inverso a lo expuesto y excediendo del carácter metafórico de sus atributos, protectores antiadherentes (crean una pantalla²¹ que no permite que nos peguemos a la realidad), son duros y resisten bien la deformación (habremos de pensarlos, a través de ellos mismos, una y otra vez hasta que se adapten a nuestro CSO^{22+VI}), elásticos (dan de sí más de lo que deberíamos intentar con ellos: poética), presentan magnetismo (tienden a polarizarse y se atraen o repelen entre sí con moderación), son malos conductores de la electricidad (el lenguaje se transmite a través de ellos con dificultad y su resistencia a decir cualquier cosa (cualquiercosa)^{23+VII}).

²¹ "Estando quietos podemos plantear que el punto es el movimiento y un punto que se mueve hace línea aunque sea la ilusión de una óptica que es la nuestra. Nunca recordamos que las pantallas de cine o TV o de PC nos engañan con respecto a lo que allí sucede, no en sus contenidos, sino en el mismo principio de su funcionamiento, vemos imágenes porque esas imágenes se forman en nuestro espacio (visual, psíquico, emocional) gracias a los artificios tecnológicos, pero allí nada se mueve, todo está quieto. No apelaremos a las imágenes sino a las tramas, a los hilos, a los símbolos, a los movimientos que se pueden realizar sin el trayecto rectilíneo de una razón insuficiente. Simplemente, nuestro movimiento es la lectura".

Sergio Rocchietti. Presentación Proyecto Con-versiones. [Texto on-line] <http://www.con-versiones.com/experimento.htm> [Consultado: 16/01/2012]

²² "El Cuerpo sin Órganos se efectúa sobre un plano de consistencia que se opone a un plano de organización y desarrollo. Cuando Deleuze recoge la expresión "Cuerpo sin Órganos" (CsO), acuñada por Artaud, nos presenta una práctica que se opone a la organización más que a los órganos; el cuerpo y la particular relación que tenemos con él, es la primera dimensión de esta práctica. Penetrando en los planteamientos deleuzianos habría que decir que hay tres estratos o modos de organización a los cuales el CsO se opone."

Adán Salinas. "¿Cómo hacerse un Cuerpo sin Órganos? Aproximación ético política a Gilles Deleuze" [Texto on-line] <http://nomadant.wordpress.com/biblioteca/textos/etico-politica/> [Consultado: 16/01/2012]

²³ > Cualquier cosa: (*quelque chose*) *kekchose* que los teóricos del inconsciente llaman inconsciente. Ver nota de sección VII.

Y sobre todo los conceptos no pueden, nunca, construir una estructura en base a la repetición de una celda unidad o de un concepto clave o maestro: No hay un concepto terminal, tampoco un concepto original: sí su falta (ansiedad y angustia)²⁴. La celda unidad, de situarse (ficción o verdad otra: se trata de un recurso metodológico), estaría vacía en tanto que concepto: desintegraría todo vínculo y aproximación con lo real. El atributo *antiadherente*^{VIII} de los conceptos garantiza su no vaciamiento pleno: vestigio, huella o llenado en sitio otro > anatema²⁵, y evita el grado cero de los mismos.

Todo concepto es, insisto, gozne_cuasi. Todo concepto, vuelvo a insistir, lo es en tanto es la cuasibase y el cuasiefecto, [gozne], series de efectos cuasi, en base^x, que siguen a la series de acontecimientos que producen las series de sentido... y viceversa y viceversa.

Los conceptos son siempre inestables^{26+IX} y delicados. Están en el origen mismo de lo que no comprendemos y tratamos de integrar, como gemas de realidad, "gemación". Están en lo

²⁴ "La ansiedad (del latín *anxietas*, 'angustia, aflicción') es una respuesta emocional o conjunto de respuestas que engloba: aspectos subjetivos o cognitivos de carácter displacentero, aspectos corporales o fisiológicos caracterizados por un alto grado de activación del sistema periférico." [Enciclopedia on-line] [Consultado 16/01/2012] http://es.wikipedia.org/wiki/Trastorno_de_ansiedad

> La angustia, siguiendo a Freud y Lacan, lo es de una falta de objeto, del lado de la imagen, del sujeto, del narcisismo. Pero si del lado del sujeto hay falta, del lado del otro lo que encontramos es algo inquietante y extraño, invisible pero proyectándose al campo de lo visible, que fascina y repele al mismo tiempo, es a esto lo que Lacan llama objeto *a*, diferente del objeto especular narcisista.

²⁵ "Anatema (del latín *anathema*, y éste del griego *Ἀνάθεμα*) significa etimológicamente ofrenda, pero su uso principal equivale al de maldición, en el sentido de condena a ser apartado o separado, cortado como se amputa un miembro, de una comunidad de creyentes". [Enciclopedia on-line] <http://es.wikipedia.org/wiki/Anatema> [Consultado: 16/01/2012]

²⁶ "El trastorno límite de la personalidad, o *borderline*, también llamado limítrofe o fronterizo, abreviado como TLP, es actualmente definido por el DSM-IV (*DSM-IV 301.83¹*) como un trastorno de la personalidad que se caracteriza primariamente por desregulación emocional, pensamiento extremadamente polarizado y relaciones interpersonales caóticas". [Enciclopedia on-line] http://es.wikipedia.org/wiki/Trastorno_limite_de_la_personalidad [Consultado: 16/01/2012]

imaginario y en lo simbólico, a fin de [construir + elidir]²⁷ una imagen de la realidad comprensible y *manipulable*²⁸.

El sentido es la cuarta dimensión de la proposición. Los estoicos la descubrieron con el acontecimiento: el sentido es lo expresado de la proposición, este incorporal en la superficie de las cosas, entidad compleja irreductible, acontecimiento puro que insiste o subsiste en la proposición. Por segunda vez en el siglo XIV, se hizo este descubrimiento en la escuela de Ockham, por Gregorio de Rimini y Nicolas de Autrecourt. Una tercera vez, a fines del XIX, por el gran filósofo y lógico Meinong Hay sin duda razones para estos momentos: hemos visto que el descubrimiento estoico suponía una inversión del platonismo; del mismo modo, la lógica ockhamiana reaccionaba contra el problema de los Universales; y Meinong, contra la lógica hegeliana y su descendencia. La cuestión es la siguiente: ¿hay algo, aliquid, que no se confunde ni con la proposición o los términos de la proposición, ni con el objeto o estado de cosas que ésta designa, ni con la vivencia, la representación o la actividad mental de quien se expresa en la proposición, ni con los conceptos, o, incluso las esencias significadas? El sentido, lo expresado de la proposición, sería entonces irreductible a los estados de cosas individuales, y a las imágenes particulares, y a las creencias personales, y a los conceptos universales y generales. Los estoicos supieron decirlo: ni

²⁷ (Del lat. *elidĕre*, arrancar). tr. Frustrar, debilitar, desvanecer algo. [Texto on-line] <http://buscon.rae.es/draeI/SrvltGUIBusUsual?LEMA=elidir&origen=RAE> [Consultado: 16/01/2012]

²⁸ Definición de manipular: "tr. Intervenir con medios hábiles y, a veces, arteros, en la política, en el mercado, en la información, etc., con distorsión de la verdad o la justicia, y al servicio de intereses particulares." [Texto on-line] [Consultado: 16/01/2012] <http://buscon.rae.es/draeI/SrvltGUIBusUsual?LEMA=manipular>

> Manípulo: enfrentamiento o defensa con la realidad a través de un manípulo o formación de combate, o del pañuelo de ceremonia del sacerdote.

2.1. Ideas para un concepto: el tema

palabra, ni cuerpo, ni representación sensible, ni representación racional.²⁹

Estas construcciones, estructuras *eliditivas*^X, surgen por medio de la integración en clases o categorías que agrupan, agrupamos, instintivamente, dado nuestro origen animal y capacidad y carga genética instintiva (el deseante cerebro reptiliano^{XI}); nuestros conocimientos y experiencias nuevas con los conocimientos y experiencias almacenados en la memoria: constituimos un stock de lo almacenable como *lo almacenado*. Almacenamos con mayor o menor cuidado, consciente o inconscientemente, todo aquello que acontece en nuestras vidas o en la vida de los demás, objetos o objetos-sujetos³⁰ (Lacan); pero también almacenamos las ideas que nos hacemos de las cosas y las interpretaciones que nos hicieron o dedujimos de un determinado estado de cosas, de la totalidad de los acontecimientos que atravesaron la vida, la nuestra en ella, el vivir. Un almacén, que siguiendo a Lacan, se ordena como un lenguaje³¹, en lo inconsciente. También en lo consciente, pero después, quizá.

Podríamos pensar que es gracias a los conceptos que el *bulto se escurre y lo escurrimos*³². En su condición de gozne la realidad es plegada sobre sí misma. Esta simple operación

²⁹ Gilles Deleuze. *Lógica del sentido*. Op. Cit. Págs. 41-42

³⁰ "El sujeto y el objeto, como asimismo el «yo», rastreables en la enseñanza de Lacan no coinciden con la concepción de sujeto, objeto y yo de la teoría freudiana".

Juan Carlos Capo. "Sujeto, objeto y yo en psicoanálisis" [texto on-line]
<http://www.apuruguay.org/apurevista/2000/16887247200910913.pdf> [Consultado: 17/01/2012]

³¹ Según Lacan «*El inconsciente está estructurado 'como' un lenguaje*»

> Estructurado como un lenguaje no quiere decir que el inconsciente sea un lenguaje. Y esto no hay que cansarse de repetirlo.

³² En este caso se hace una broma referida a la Cosa (Das Ding) en El Seminario VII. Clases IV y V. Paidós 1996, al referirme a ella como bulto. Que también lo es.

matemática y geométrica, también lingüística y poética (ética y cósmica) lleva la realidad a un plano inalcanzable: aún estando en ella no la alcanzamos: la realidad es como la línea de horizonte³³: más allá, *ad infinitum*. Inalcanzable en su totalidad, que es la totalidad de los inalcanzables hechos.

El gran almacén de la experiencia es un sistema de doble fase^{XII}: el sistema de la experiencia, en su caos (el devenir loco, el desequilibrio)^{XIII} alimenta el almacén, el almacenar; el sistema de almacenaje, establece "*aliquid*³⁴ cosmos", en su devenir cuerdo, el equilibrio. Todo sistema, con sentido, soporta procesos de desterritorialización múltiples e interseccionables, y por tanto tiende a, deviene en, desequilibrio; desequilibrio desterritorializado, múltiple e interseccionable.

Puja más la fase de la experiencia, aunque ésta lo sea del *cosmos*³⁵ mismo aparente (el movimiento libera los accidentes del acontecimiento y del conocer, y las series caóticas de los acontecimientos y del conocer: no conocemos sino por accidente y por instantes que memorizamos y recordamos para *después*

³³ El concepto de horizonte en esta frase se funda en el pensamiento Heideggeriano, según el cual el horizonte es, además de ser horizonte, algo que es otro (Anderes) [nota del investigador]. Véase Martin Heidegger. *Debate en torno al lugar de la serenidad*. Odós. 1989. Págs. 43-44.

³⁴ > Aliquis, aliqua, aliquid, *pron. indef.*, alguno. Aliquid alicui (o ab alicuo): quitarle a uno una cosa.

> En este caso la intención es expresar "un algo / alguien cosmos, casi ordenado, en tanto que cosmos en griego es orden versus caos"

³⁵ "En teología, el término *cosmos* puede usarse para denotar la creación del universo, sin incluir ningún dios o creador. La Septuaginta usa tanto *Kosmos* y *oikumene* para los núcleos habitados del mundo. En la teología cristiana, la palabra también se utiliza como sinónimo de aión para referirse a la "vida mundana" o "este mundo", contrario al más allá. Fue en la antigua Grecia en el siglo VI a. C. Desde entonces, una serie de pensadores originales - tales como Thales, Jenófanes, Pitágoras, Heráclito y Protágoras - se comprometió a responder racionalmente a las preguntas acerca de la realidad última de las cosas, los orígenes y características del verdadero conocimiento, la objetividad de los valores morales, la existencia y naturaleza de Dios (o dioses). Muchas de las cuestiones planteadas por los primeros pensadores siguen siendo cuestiones importantes de la filosofía contemporánea". [Enciclopedia on-line] <http://es.wikipedia.org/wiki/cosmos> [Consultado: 16/01/2012]

pensarlos mejor, con *tiempo*³⁶, si lo hubiera (tiempo al tiempo que marca la posibilidad de un *antes* y un *después de todo entusiasmo o ciencia*).

La fase de almacenar solo es efecto del desear.

En este (ese) momento sonaba (suena)(sonará)...

[Katy B. Dissapear . On a Mission. 2011]

La formación del concepto está estrechamente ligada a un contexto de experiencia de la propia realidad, de las realidades sistémicas, de las series de realidades otras, de las series de subrealidades, hiperrealidades³⁶, de las series delirantes de la realidad^{XIV}, de las series infinitas de lo infinitivo, dimensionalidad transfinita^{XV}, de la realidad física (en sus modos recién indicados), o la pensada (en series similares) (pensamos que nos duele, y pensamos que huele; pensamos lo visto y lo no visto y lo que es imposible ver porque no existe (y así existe en potencia), al instante y a un tiempo; y pensamos lo comido y lo no comido: lo que comemos y lo que nos come); pensamos aquello que nos sobra, o falta; y lo añoramos y lo echamos en falta... o ya no lo queremos o deseamos más y lo forcluimos [se forcluye]... y sentimos primero ansiedad, después, quizá, angustia³⁷ (y está sin estar en ella... en quién sea).

Un claro ejemplo de esta supponible tendencia a las series infinitas, cada vez mayores, de naturaleza *extravagante* en

³⁶ Jacques Derrida. *Dar (el) tiempo*. Paidós. Barcelona. 1995. Págs. 10-15. Véase la nota 3.

³⁷ Ver nota 24 de esta sección.

cualquier sistema, o entre sistemas (conjuntos o entre_conjuntos) -la posibilidad debe ser tomada en cuenta-, nos sugiere el concepto de número transfinito de Cantor^{38+XVI}. La definición matemática del concepto es moderadamente larga pero importante para el desarrollo de esta tesis.

Los trabajos más importantes y más singulares se deben al genial y *depresivo* Georg Cantor. Estos trabajos son todavía discutidos por los matemáticos, algunos de los cuales, los matemáticos, pretenden que las ideas de Cantor son *lógicamente* [indefinibles e indefendibles]³⁹.

Resumiremos, a grandes rasgos, el pensamiento de Cantor. Imaginemos, sobre una hoja dos puntos, *a* y *b*, distantes un centímetro. Tracemos el segmento de recta que une *a* y *b*. ¿Cuántos puntos hay en el segmento? Cantor demuestra que hay más de un número infinito. Para llenar completamente el segmento se necesita un número de puntos mayor que el infinito: El número Aleph.

Este número es igual a todas sus partes.

Si se divide el segmento en diez partes iguales, habrá tantos puntos en una de sus partes como en todo el segmento. Si se construye un cuadrado, partiendo del segmento, habrá tantos puntos en el segmento como en la superficie del cuadrado. Si se construye un cubo, habrá tantos puntos en el segmento como en el volumen del cubo. Si se construye, partiendo del cubo, un

³⁸ “En teoría de conjuntos, número transfinito es el término original que el matemático alemán Georg Cantor introdujo para referirse a los ordinales infinitos, esto es, mayor que cualquier número natural o finito”. [Enciclopedia on-line] [Consultado: 17/01/2012] http://es.wikipedia.org/wiki/Numero_transfinito

³⁹ > Juego de palabras para relacionar la tendencia a considerar lo no definible o no definido como algo no defendible y viceversa.

solido de cuatro dimensiones, un tesseract^{XVII}, habrá tantos puntos en el segmento como en el volumen de cuatro dimensiones del tesseract y así sucesivamente, hasta el trans(i)nfinito^{XVIII}.

En esta matemática del transfinito, que estudia los Aleph⁴⁰, la parte es igual al todo (tropo total). Es una perfecta locura si adoptamos el punto de vista de la razón clásica. Sin embargo, es perfectamente demostrable. Igualmente demostrable es el hecho de que, si se multiplica un Aleph por no importa que número, se llega siempre al Aleph.

En este (ese) momento sonaba (suena)(sonará)...

[**Ghostpoet.** *Cash and carry me.* HomePeanut Butter Blues & Melancholy Jam. 2011]

y a continuación salta...

[**Ghostpoet.** *Finished I Ain't.* HomePeanut Butter Blues & Melancholy Jam. 2011]

Y sigo... [*la interrupción, ahora mismo y aquí en este punto y aliquid_momento, es una parte que iguala al todo en su deseo expresivo*]

⁴⁰ > Como veremos más adelante el concepto matemático de Aleph y el tropo metafórico se vinculan a través de un proceso de desterritorialización exótico, es por eso que al hablar y citar a Cantor la cita se refiera a Borges

"*El Aleph* es un cuento del escritor argentino Jorge Luis Borges publicado en la revista Sur en 1945 y en el libro homónimo en el año 1949. Presenta numerosas posibles interpretaciones, entre ellas la que plantea una lectura desde el existencialismo, basada en la idea de la incapacidad del ser humano de enfrentarse a la eternidad, presente en muchos de los cuentos borgeanos, y en su lectura y manejo de autores pre existencialistas como Søren Kierkegaard, Franz Kafka, y Arthur Schopenhauer". [Enciclopedia on-line] [http://es.wikipedia.org/wiki/El_Aleph_\(cuento\)](http://es.wikipedia.org/wiki/El_Aleph_(cuento)) [Consultado: 17/01/2012]

No existe más que un modo de pasar mas allá del Aleph, y es elevarlo a la potencia Aleph^{XIX}. Aleph elevado a la potencia Aleph es otro Aleph. Si llamamos cero al primer Aleph, el segundo es Aleph uno, el tercero es Aleph dos, etc.

Ya hemos dicho que Aleph cero es el numero de puntos contenidos en un segmento de recta o de volumen. Se demuestra que Aleph uno es el numero de todas las curvas racionales posibles contenidas en el espacio. En cuanto al Aleph dos, corresponde a un numero que sería mayor que todo lo que se puede concebir⁴¹ en el universo⁴².

... y se puede corroborar poéticamente, quedándonos con el mismo Borges a las puertas del tremendo aniquilamiento que es la concepción de aquello que supera lo razonable, con este artilugio alegórico que Borges nos *desvela* en su Aleph⁴³:

En la parte inferior del escalón, hacia la derecha, vi una pequeña esfera tornasolada, de casi intolerable fulgor. Al principio la creí giratoria; luego comprendí que ese

⁴¹ “La fecundación o fertilización, también llamada singamia, es el proceso por el cual dos gametos se fusionan para crear un nuevo individuo con un genoma derivado de ambos progenitores. Los dos fines principales de la fecundación son la combinación de genes derivados de ambos progenitores y la generación de un nuevo individuo. No debe ser confundida con la polinización (el caso de las plantas con semilla), ya que se trata de un proceso distinto, en donde los granos de polen se desarrollan en las dos tecas que contiene cada antera de un estambre”. [Enciclopedia on-line] [Consultado: 16/01/2012] <http://es.wikipedia.org/wiki/Fecundacion>

⁴² El universo es la totalidad del espacio y del tiempo, de todas las formas de la materia, la energía y el impulso, las leyes y constantes físicas que las gobiernan. Sin embargo, el término *universo* puede ser utilizado en sentidos contextuales ligeramente diferentes, para referirse a conceptos como el cosmos, el mundo o la naturaleza. Observaciones astronómicas indican que el universo tiene una edad de $13,73 \pm 0,12$ millardos de años y por lo menos 93.000 millones de años luz de extensión. El evento que se cree que dio inicio al universo se denomina *Big Bang*. [Enciclopedia on-line] <http://es.wikipedia.org/wiki/Universo> [Consultado: 16/01/2012]

> A través de la relación entre las notas 41 y 42 se pretende indicar que la concepción, en tanto que concepto y acepción excede de la concepción esencial referida al concebir. El universo a día de hoy no es infinito y el potencial de concepción, sin embargo, es pensable en términos infinitesimales.

⁴³ Véase nota 40.

2.1. Ideas para un concepto: el tema

movimiento era una ilusión producida por los vertiginosos espectáculos que encerraba. El diámetro del Aleph sería de dos o tres centímetros, pero el espacio cósmico estaba ahí, sin disminución de tamaño. Cada cosa (la luna del espejo, digamos) era infinitas cosas, porque yo claramente la veía desde todos los puntos del universo. Vi el populoso mar, vi el alba y la tarde, vi las muchedumbres de América, vi una plateada telaraña en el centro de una negra pirámide, vi un laberinto roto (era Londres), vi interminables ojos inmediatos escrutándose en mí como en un espejo, vi todos los espejos del planeta y ninguno me reflejó, vi en un traspatio de la calle Soler las mismas baldosas que hace treinta años vi en el zaguán de una casa en Fray Bentos, vi racimos, nieve, tabaco, vetas de metal, vapor de agua, vi convexos desiertos ecuatoriales y cada uno de sus granos de arena, vi en Inverness a una mujer que no olvidaré, vi la violenta cabellera, el altivo cuerpo, vi un cáncer en el pecho, vi un círculo de tierra seca en una vereda, donde antes hubo un árbol, vi una quinta de Adrogué, un ejemplar de la primera versión inglesa de Plinio, la de Philemon Holland, vi a un tiempo cada letra de cada página (de chico, yo solía maravillarme de que las letras de un volumen cerrado no se mezclaran y perdieran en el decurso de la noche), vi la noche y el día contemporáneo, vi un poniente en Querétaro que parecía reflejar el color de una rosa en Bengala, vi mi dormitorio sin nadie, vi en un gabinete de Alkmaar un globo terráqueo entre dos espejos que lo multiplican sin fin, vi caballos de crin arremolinada, en una playa del Mar Caspio en el alba, vi la delicada osatura de una mano, vi a los sobrevivientes de una batalla, enviando tarjetas postales, vi en un escaparate de Mirzapur una baraja española, vi las sombras oblicuas de unos helechos en el suelo de un invernáculo, vi tigres, émbolos, bisontes, marejadas y ejércitos, vi todas las hormigas que hay en la tierra, vi un astrolabio persa, vi en un cajón del escritorio (y la letra me hizo temblar) cartas obscenas, increíbles, precisas, que Beatriz había dirigido a Carlos Argentino, vi un adorado monumento en la

Chacarita, vi la reliquia atroz de lo que deliciosamente había sido Beatriz Viterbo, vi la circulación de mi oscura sangre, vi el engranaje del amor y la modificación de la muerte, vi el Aleph, desde todos los puntos, vi en el Aleph la tierra, y en la tierra otra vez el Aleph y en el Aleph la tierra, vi mi cara y mis vísceras, vi tu cara, y sentí vértigo y lloré, porque mis ojos habían visto ese objeto secreto y conjetural, cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ningún hombre ha mirado: el inconcebible universo. Sentí infinita veneración, infinita lástima.⁴⁴

Juan David García Bacca⁴⁵ nos alerta, tanto como Borges lo hace en este acontecimiento de infinita veneración e infinita lástima, de aquello que el infinito, la transfinitud, tiene(n) de máximo(s):

El máximo, el infinito, explosivo, no necesita de espoleta. Serlo es explotar. El máximo de su ser es –a la una, de una vez, de golpe y porrazo único- el máximo de deserse: es aniquilarse.

[...]

Recta infinita aniquila todo segmento: todos los segmentos de recta que pudieran componer triángulo, cuadrilátero... Recta infinita, plano infinito, espacio infinito aniquilan toda figura geométrica; es decir, la geometría se queda sin material.

Infinito, a lo que adviene lo “revienta”; lo “explota”. Y se revienta a sí mismo, pues revienta todo lo finito, sin lo cual, como *término* [el énfasis es mío] necesario de relación, infinito se reduce a no-finito. Y por tener que reventar, por haber reventado, todo lo finito queda reducido a simple

⁴⁴ Jorge Luis Borges. *El Aleph*. Emecé. Buenos Aires. 1982. Pág. 66.

⁴⁵ Juan David García Bacca. Filósofo, lógico, ensayista y traductor español nacionalizado venezolano.

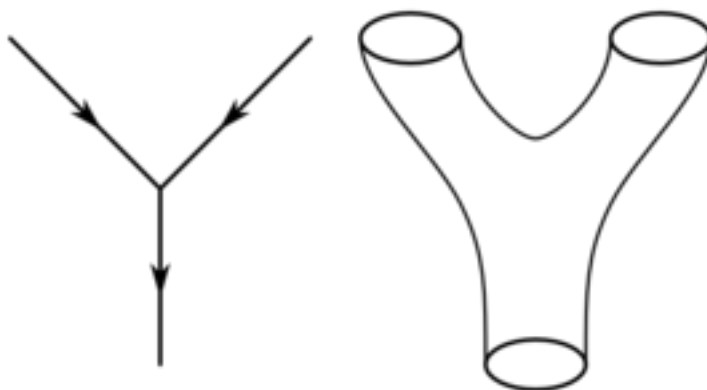
2.1. Ideas para un concepto: el tema

"no" –a lo que ha tenido también que reventar en cuanto palabra finita o concepto finito.⁴⁶

En este (ese) momento sonaba (suena)(sonará)...

[**Matthew Herbert Band.** *Something is not right.* Scale]

También podemos hacer un rápido viaje a la décima dimensión^{47+XX}, y más allá, a través de la discutida y apasionante teoría de cuerdas⁴⁸ (pero es posible que esto llegue más adelante –ahora sólo es necesario dejar caer un breve capsula que anuncié mundos de armonía infinita y vibrantes cuerdas^{XX}:



⁴⁶ Juan David García Bacca. *Infinito, transfinito, finito*. Anthropos. Barcelona. 1984. Pág. 164.

⁴⁷ "Aunque el universo físico observable tiene tres dimensiones espaciales y una dimensión temporal, nada prohíbe a una teoría describir un universo con más de cuatro dimensiones, especialmente si existe un mecanismo de "inobservabilidad aparente" de las dimensiones adicionales. Ése es el caso de la teoría de cuerdas y la teoría de supercuerdas que postulan dimensiones adicionales compactificadas y que sólo serían observables en fenómenos físicos que involucran altísimas energías. En el caso de la teoría de supercuerdas, la consistencia de la propia teoría requiere un espacio-tiempo de 10 ó 26 dimensiones".

[Enciclopedia on-line] [Consultado: 16/01/2012]
http://es.wikipedia.org/wiki/Teoria_de_supercuerdas

⁴⁸ "La teoría de supercuerdas es un esquema teórico para explicar todas las partículas y fuerzas fundamentales de la naturaleza en una sola teoría, que modela las partículas y campos físicos como vibraciones de delgadas cuerdas supersimétricas, las cuales se mueven en un espacio-tiempo de más de 4 dimensiones". *Ibidem*.

Pero es necesario volver al concepto y a las series que se pliegan y son desplegadas sin fin, en la múltiples dimensiones (percibidas y a_percibidas)⁴⁹ en devenir. Series, entonces, de la experiencia individual, cultural, social, del *inconcebible universo que tratamos de aprehender*; series orientadas hacia el infinito y en cualquier dirección de todo lo dicho y hecho hasta ahora.

Son de especial importancia, es lo importante de lo alcanzable, del alcance, por ahora, las series del lenguaje⁵⁰. Sobre todo en lo tocante a la propia *lengua*⁵¹, la física y anatómica, pues es mediante ella que el conocimiento tiene la posibilidad de adquirir expresión fugaz y transitoria como habla y nublar el instante de la designación (el dedo 0 señal) y, por tanto, devenir comunicable o incomunicable, pensable casi siempre, y ser objeto, al decirse, de comentario, dialogo e interpretación, inclusive, por necesidad, devenir escritura que habrá de

⁴⁹ > Según la RAE apercebir es hacer saber a la persona citada, emplazada o requerida las consecuencias que pueden derivarse de determinadas actitudes o actuaciones y las sanciones en que puede incurrir quien deja de cumplir lo que se le ordena. En el caso de percibir la definición nos indica que percibir es, entre otras acepciones afines, recibir sensaciones a través de los sentidos.

En el juego de palabras empleado se trata de conseguir un sentido cuádruple: recibir, emplazamiento y no recibir ni ser emplazado... pero sentido se pretende simultaneo. Es un juego de palabras en castellano con intención heideggeriana

⁵⁰ "Son los acontecimientos quienes hacen posible el lenguaje. Pero hacer posible no significa hacer comenzar. Se empieza siempre en el orden del habla, y no en el del lenguaje donde debe darse todo simultáneamente, de un único golpe. Siempre hay alguien que comienza a hablar; el que habla es el manifestante; aquello de lo que habla, lo designado; lo que dice son las significaciones. El acontecimiento no, es nada de eso: no habla, como tampoco se habla de él ni se dice. Y sin embargo, pertenece hasta tal punto al lenguaje, lo frecuenta tanto, que no existe fuera de las proposiciones que lo expresan. Pero no se confunde con ellas, lo expresado no se confunde con la expresión. No pre-existe, pero pre-insiste y le da así fundamento y condición". Gilles Deleuze. *Lógica del sentido*. Op. Cit. Pág. 132.

⁵¹ > Hago hincapié en la lengua en términos anatómicos por su presencia en el aparato fonador pero también por su participación en múltiples procesos sensoriales.

"La lengua es un órgano móvil situado en el interior de la boca, impar, medio y simétrico, que desempeña importantes funciones como la masticación, la deglución, el lenguaje y el sentido del gusto."

[Texto on-line] [Consultado: 16/01/2012]
[http://es.wikipedia.org/wiki/Lengua_\(anatomía\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Lengua_(anatomía))

transformar todo fonologocentrismo^{52+XXI} y dejar de ser, esta arqueoescritura, suplemento del habla o falaz significante de un significado aun más incierto.

El final del *Tractatus* de Wittgenstein deja sin aliento, todo el *Tractatus* lo hace, desalentar, al dar a conocer, dar que pensar, que el verdadero método de la filosofía, de la ética y de la estética, sería no decir nada o ahondar en la falta, es decir, volver a insistir en la ansiedad, la angustia y el malestar de la cultura⁵³:

6.522 Hay, ciertamente, lo inexpresable, lo que se muestra a si mismo; esto es lo místico.

6.53 El verdadero método de la filosofía sería propiamente éste: no decir nada, sino aquello que se puede decir; es decir, las proposiciones de la ciencia natural –algo, pues, que no tiene nada que ver con la filosofía-; y siempre que alguien quisiera decir algo de carácter metafísico, demostrarle que no ha dado significado a ciertos signos en sus proposiciones. Este método dejaría descontentos a los demás – pues no tendrían el sentimiento de que estábamos enseñándoles filosofía-, pero sería el único estrictamente correcto.

6.54 Mis proposiciones son esclarecedoras de este modo; que quien me comprende acaba por reconocer que carecen de sentido, siempre que el que comprenda haya salido a través de ellas fuera de ellas.

⁵² Derrida apela a la "escritura" como motivo para deconstruir la "metafísica fonologocéntrica" (esta expresión es una redundancia). La escritura queda "abandonada" lejos del emisor, con lo que entonces es susceptible de todas las malversaciones y malinterpretaciones posibles. Véase nota Final de sección XXI.

⁵³ "A mi juicio, el destino de la especie humana será decidido por la circunstancia de si -y hasta qué punto- el desarrollo cultural logrará hacer frente a las perturbaciones de la vida colectiva emanadas del instinto de agresión y de autodestrucción. En este sentido, la época actual quizá merezca nuestro particular interés. Nuestros contemporáneos han llegado a tal extremo en el dominio de las fuerzas elementales que con su ayuda les sería fácil exterminarse mutuamente hasta el último hombre. Bien lo saben, y de ahí buena parte de su presente agitación, de su infelicidad y su angustia. Sólo nos queda esperar que la otra de ambas «potencias celestes», el eterno Eros, despliegue sus fuerzas para vencer en la lucha con su no menos inmortal adversario. Mas, ¿quién podría augurar el desenlace final?". Sigmund Freud. *El malestar de la cultura*.

[texto on-line] <http://www.iade.org.ar/modules/descargas/visit.php?cid=7&lid=145>
[Consultado: 18/01/2012]

(Debe., pues, por así decirlo, tirar la es- calera después de haber subido.)

Debe superar estas proposiciones; entonces tiene la justa visión del mundo.

7 De lo que no se puede hablar, mejor es callarse.⁵⁴

En este (ese) momento sonaba (suena)(sonará)...

[**Matthew Herbert.** *Wrong.* Scale]

I wish I wasn't alone

I wish something inside could be grown of
yours of course

I wish my heart was a stone

That way I wouldn't feel all the things I do

That's true

Something could grow on and on

Somebody here knows how to be strong

Someone in love has gone

What's wrong

What's wrong

What's wrong

El fascinante desaliento que provoca el *Tractatus* debe superarse. En ello se está: pensando en la fatal falta y en la armonía de la falta fatal.

⁵⁴ Ludwig Wittgenstein. *Tractatus Logico-Philosophicus*. Op. Cit. Pág. 147.

Su infinita luz parece querer hacernos estallar. Él puede ser que lo hiciera.

Juan David García Bacca nos avisaba: el infinito máximo lo devasta todo, y la nada, como si de un Big Bang pre cósmico se tratase (el reverso de un agujero negro)⁵⁵, estalla en *infinitos todos* que otorgan nuevas y brillantes oportunidades. No decir nada es de vital importancia en tanto vamos poco a poco, segmento por segmento, vi(vi)en_do: tartamudeo conceptual, escritural... verbal... transitivo por activa y por pasiva, al hacer ser.

El conocimiento se ha de transdimensionar⁵⁶ y dar lugar así al acontecimiento lingüístico^{XXII} que es expresar lo que conocemos y cómo pensamos que lo conocemos, conocimos o llegamos a encontrarnos con ello conociéndolo; aquello que consideramos aconteciendo (en su acaecer⁵⁷); de producir objetos, escribirlos y

⁵⁵ > Sugiero como reverso del agujero negro el "Agujero blanco" que es el término propuesto "para definir una solución de las ecuaciones del campo gravitatorio de Einstein, cuya existencia se cree imposible, debido a las condiciones tan especiales que requiere.

Se trata de una región finita del espacio-tiempo, visible como objeto celeste con una densidad tal que deforma el espacio pero que, a diferencia del agujero negro, *deja escapar* materia y energía en lugar de absorberla. De hecho ningún objeto puede permanecer en el interior de dicha región durante un tiempo infinito. Por ello se define un agujero blanco como el *reverso temporal* de un agujero negro: el agujero negro absorbe a su interior a la materia en cambio el agujero blanco la expulsa.

Los más importantes avances en esta teoría son debidos a los trabajos independientes de los matemáticos Igor Nóvikov y Yuval Ne'eman en la década de 1960, basados en la solución de Kruskal-Schwarzschild de las ecuaciones de la relatividad general.

El agujero negro de Schwarzschild es descrito como una singularidad en la cual una geodésica puede sólo ingresar, tal tipo de agujero negro incluye dos tipos de horizonte: un horizonte "futuro" (es decir, una región de la cual no se puede salir una vez que se ha ingresado en ella, y en la cual el tiempo -con el espacio- son curvados hacia el futuro), y un horizonte "pasado", el horizonte pasado tiene por definición la de una región donde es imposible la estancia y de la cual sólo se puede salir; el horizonte futuro entonces ya correspondería a un agujero blanco". [Enciclopedia on-line] http://es.wikipedia.org/wiki/Agujero_blanco [Consultado: 16/01/2012]

⁵⁶ > Sugiero la hipótesis de un Big Bang multidimensional referida a la Teoría del Todo. Véase <http://www.iac.es/cosmoeduca/gravedad/fisica/fisica5.htm>

⁵⁷ V. *intr. culto* Ocurrir o producirse un hecho. Agradecer.

> También está empleado en este sentido: "lo que sucede conviene" que es un dicho cubano.

leerlos; dichos o hechos, que serán ideas por ver y venir, pensar y volver a pensar... distanciarnos de ellas *aun*^{XXIII}. Ideas que llegarán a ser escritura y expresión estética en cualquiera de los sistemas de (re)presentación (trans_presentación⁵⁸), y que tendrán su *aliquid_idioma*, tal y como piensa y escribe José Luis Brea en *Noli me legere*:

¿Cuál es este idioma —de la pintura, de la verdad de la pintura, que la deconstrucción deja intocado? Un idioma mudo, intraducible, hecho de silencios. Un idioma que sólo hablará por fricción y entrecruzamiento, por intertextualidad significativa, por interferencia. El idioma de una arqueoescritura originaria, huella pura, suplemento, memoria de acontecimiento. El idioma de una escritura que no será más comprendida como suplemento del habla, como sistema reductivo de marcas fonético-alfabéticas. Un concepto de escritura que “desborda así los límites que lo encerraban en la pura grafía y comienza a entenderse como el polo de un conjunto globalizante: el lenguaje”. Una escritura postulada como arqueoescritura, escritura generalizada que, tal y como Derrida propone, abarcaría a “todos aquellos sistemas de lenguaje, cultura y representación que exceden a la comprensión de la razón logocéntrica o de la “metafísica de la presencia” occidental”.⁵⁹

Por ser la experiencia, la memoria, de algo concreto con respecto a un individuo y, por tanto, subjetiva, y por tanto múltiple y *transpolar*⁶⁰ (*kekchose*), tal vez única^{XXIV} y tal vez

⁵⁸ Véase el sentido de lo multidimensional referido en la nota 56 de esta sección.

⁵⁹ José Luis Brea. *Noli me legere*. Op. Cit. Pág. 10.

⁶⁰ Referido a: “trastorno afectivo bipolar (TAB), también conocido como trastorno bipolar y antiguamente como psicosis maniaco-depresiva (PMD), es el diagnóstico psiquiátrico que describe un trastorno del estado de ánimo caracterizado por la presencia de uno o más episodios con niveles anormalmente elevados de energía, cognición y del estado de ánimo”. [Enciclopedia on-line] http://es.wikipedia.org/wiki/Trastorno_bipolar [Consultado: 16/01/2012]

irrepetible (casi), todos los elementos incorporados en ella y a ella, tanto de experiencias personales como de cultura, sociedad, y sobre todo del lenguaje asignado y de la *lengua propia*, son elementos *interpretadores*^{XXV} de la experiencia y del proceso concretos de memoria, influyendo de manera decisiva en el proceso de conceptualización: en la vida y en lo que alcanzamos a expresar de ella; de aquello que tratamos de comunicar. Es *un "decir"* incluso impensable.^{61+XXVI}

En ese idioma mudo, la obra se dirá en silencio —de ahí que la economía derridiana de la verdad de la obra tenga mucho de aquella dialéctica de la apariencia autonegada desarrollada en la estética de Adorno. Su auténtico "decir", su verdad en pintura, se enunciará como eficacia para sobrepasar cualquier lectura, para exceder cualquier aparente estabilidad del sentido, como exigencia que forzará el reconocimiento de su ilegibilidad radical. Toda interpretación de la obra se abocará así a un trabajo infinito e interminable, pues su naturaleza pertenece a ese orden de la escritura que resiste a la tentación de someter la producción del sentido a los regímenes de cualquier economía estable. Sólo en tanto esta resistencia cobrara cuerpo oiríamos hablar a la verdad de la obra. "Noli me legere", podría ser entonces su divisa.⁶²

Allí donde todavía no hay más que un libro, el exabrupto noli me legere hace surgir ya el horizonte de otro poder. Experiencia fugitiva, aunque inmediata. No es la fuerza de una prohibición; es, mediante el juego y el sentido de las

> El prefijo *Trans* su potencial de acontecimiento o la potencia de la transitividad entre los diferentes estados. Es importante analizar y pensar teniendo el texto de Gilles Deleuze. "Michel Tournier y el mundo sin el otro" en *Lógica del sentido*. Op. Cit.

⁶¹ Véase nota 23. Escribo impensable en tanto *Kekchose* (*quelque chose*) cualquier cosa.

⁶² José Luis Brea. *Noli me legere*. Op. Cit. Pág. 11.

palabras, la afirmación insistente, ruda e incisiva, de que eso que está allí —en la presencia global de un texto definitivo— se niega.⁶³

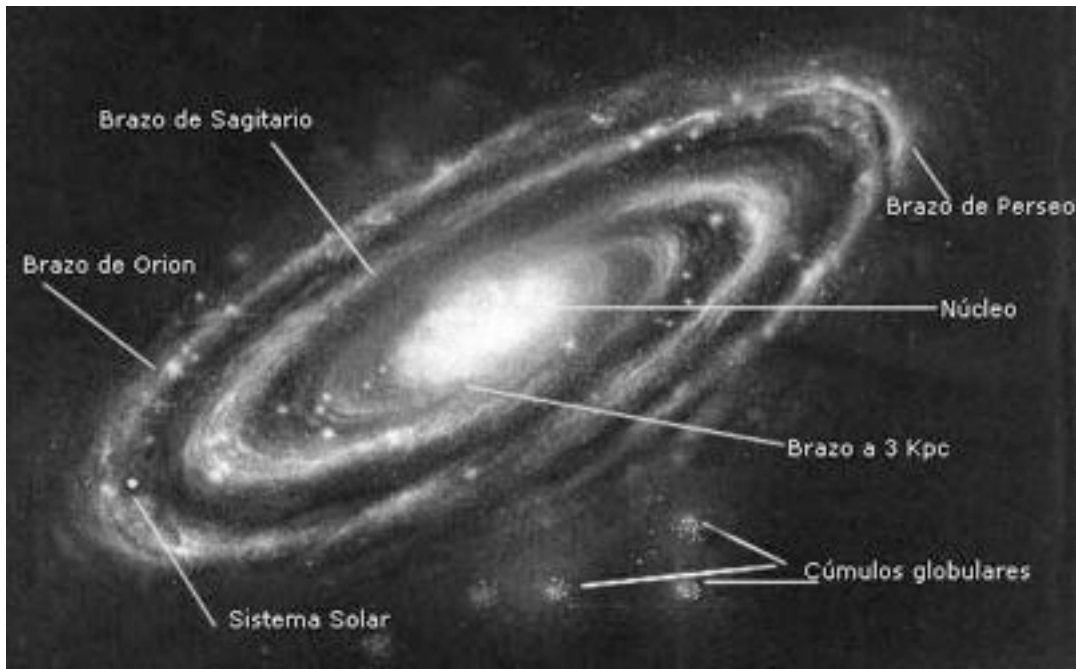
Las cosas únicas e irrepetibles, de alcance infinito, no se pueden conceptualizar desde premisas o desde un pretendido aislamiento de la cosa / realidad, aun usando la capacidad de la mente para inferirlos. En este caso, el cerebro ha de recurrir a los sentimientos, emociones y sensaciones y asignar una etiqueta que aluda a las series correspondientes de sensaciones y emociones que inquietaron la curiosidad de conceptualizar algo en concreto (todo lo concreto que puede ser algo visto, idealizado o ideado (función)).

El cerebro reptiliano^{xxvii} intuye lo necesario para *sobrevivir*; el sistema límbico se encarga de las emociones e instintos (i.e. comer, luchar, huir, y comportamientos sexuales). Nosotros necesitamos porque nos es intuición: la intuición se desterritorializa a través de las emociones de un inconsciente siempre alerta y siempre necesitado: calor, frío, hambre, y después, defensa, miedo... pulsiones de culpa y destrucción^{xxviii}, o de vida. El malestar de la cultura vendrá después, no precede nada^{xxix} de nada. La ansiedad es la pérdida no designada: la des_dicha de lo no dicho: el acto brutal de la pérdida de una realidad zoológica y la aparición de lo antropológico: ¡la leche!⁶⁴ y su vía.

⁶³ Maurice Blanchot. *El espacio literario*. Paidós. Barcelona. 1992. Pág. 18.

⁶⁴ > Esto que parece una broma, y en cierto modo lo es, en tanto que acontecimiento inesperado ;-) pretende hacer referencia al momento traumático del destete o el paso de una alimentación láctea a una alimentación diversificada y adaptadora. Es interjección de sorpresa: para mi aun.

2.1. Ideas para un concepto: el tema



Freud lo enunciaba de esta manera en las primeras páginas de una de sus obras críticas más influyentes ya citada con anterioridad:

De esta manera, pues, el yo se desliga del mundo exterior, aunque más correcto sería decir: originalmente el yo lo incluye todo; luego, desprende de sí un mundo exterior. Nuestro actual sentido yoico no es, por consiguiente, más que el residuo atrofiado de un sentimiento más amplio, aun de envergadura universal, que correspondía a una comunión más íntima entre el yo y el mundo circundante. Si cabe aceptar que este sentido yoico primario subsiste - en mayor o menor grado- en la vida anímica de muchos seres humanos, debe considerársele como una especie de contraposición del sentimiento yoico del adulto, cuyos límites son más precisos y restringidos. De esta suerte, los contenidos ideativos que le corresponden serían precisamente los de infinitud y de comunión con el Todo, los mismos que mi amigo emplea para ejemplificar el sentimiento «oceánico». Pero, ¿acaso tenemos el derecho

de admitir esta supervivencia de lo primitivo junto a lo ulterior que de él se ha desarrollado?⁶⁵

Acaso haya perjudicado el edificio del ensayo, pero ello responde enteramente al propósito de situar al sentimiento de culpa como el problema más importante del desarrollo cultural, y mostrar que el precio del progreso cultural debe pagarse con el déficit de dicha provocado por la elevación del sentimiento de culpa.⁶⁶

Más allá, tal vez, de que podamos o debamos, seamos capaces (no es una cuestión menor) de admitir la indicada "supervivencia de lo primitivo junto a lo ulterior que de él se ha desarrollado" con el consiguiente "déficit" de dicha ergo elevación del sentimiento de culpa, todo ello sucede y es lo que se trata de controlar, *de mediatizar*⁶⁷, a través del lenguaje en cualquiera de sus formas y modos: la expresión y el sentido, en toda su lógica, se entrelazan y transmutan (fisionan o fusionan): su alquimia⁶⁸ es posible de una manera otra, estética y científica: Midas⁶⁹.

⁶⁵ Sigmund Freud. *El malestar de la cultura*. Op. Cit. Pág. 4.

⁶⁶ *Ibidem*, Pág. 130.

⁶⁷ (De *mediato* e *-izar*). 1. tr. Intervenir dificultando o impidiendo la libertad de acción de una persona o institución en el ejercicio de sus actividades o funciones. 2. tr. Privar al Gobierno de un Estado de la autoridad suprema, que pasa a otro Estado, pero conservando aquel la soberanía nominal. [Texto on-line] [Consultado: 18/01/2012] http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=mediatizar

> para esta acción el uso /abuso del lenguaje es imprescindible. Véanse las obras de Toni Negri.

⁶⁸ "En la historia de la ciencia, la alquimia (del árabe الكيمياء [al-kīmiyā]) es una antigua práctica protocientífica y una disciplina filosófica que combina elementos de la química, la metalurgia, la física, la medicina, la astrología, la semiótica, el misticismo, el espiritualismo y el arte. La alquimia fue practicada en Mesopotamia, el Antiguo Egipto, Persia, la India y China, en la Antigua Grecia y el Imperio romano, en el Imperio islámico y después en Europa hasta el siglo XIX, en una compleja red de escuelas y sistemas filosóficos que abarca al menos 2.500 años.

Las relaciones entre palabras, imágenes, sonidos, olores y la superficie de nuestra piel con los conceptos, su producción, son complejas, variables, relativas, anteriores y posteriores; también tienen un poderoso componente accidental, lo he indicado, que se expresa como potencia de su estar (algo aislado es en potencia algo abierto a estar des-aislado o ha dejar de estar en un estado u otro para pasar al siguiente que aún no sabemos cual será a pesar de nuestro potencial de previsión, probabilidad y estadística, en tanto nuestra capacidad, también, de generar incertidumbre, es difícil de superar aun con pesar, con insistencia, de ser *seres* o estados previsibles^{xxx}.

Los acontecimientos nos tiene siempre presentes, a su manera. Nos incluyen. Contra nuestra voluntad somos devorados por el acontecimiento ;-) (-;

En este (ese) momento sonaba (suena)(sonará)...

[**The Jesus and Mary chain.** *Taste the floor.* Pshycocandy. 1985]

La alquimia occidental ha estado siempre estrechamente relacionada con el hermetismo, un sistema filosófico y espiritual que tiene sus raíces en Hermes Trimegisto, una deidad sincrética greco egipcia y legendario alquimista. Estas dos disciplinas influyeron en el nacimiento del rosacrucismo, un importante movimiento esotérico del siglo XVII. En el transcurso de los comienzos de la época moderna, la alquimia dominante evolucionó en la actual química”.

[Enciclopedia on-line] <http://es.wikipedia.org/wiki/Alquimia> [Consultado: 18/01/2012]

> Se pretende indicar como métodos y procesos heterodoxos pueden generar sentido.

⁶⁹ Casado con una griega, fue el primer rey extranjero que mandó un regalo al santuario de Delfos. Probablemente, fue durante su reinado cuando Frigia adoptó el alfabeto griego.

El reinado de Midas supone la mayor época de esplendor de Frigia, que se expandió al este, hasta la frontera con Urartu, ocupando una extensa zona de Asia Menor. Mantuvo relaciones comerciales con Asiria y Urartu, alcanzando el rey una riqueza extraordinaria, que llamó la atención de los griegos, quienes le dedicaron un espacio en la mitología.

No siempre las mismas palabras, imágenes o sonidos, o la combinación de los dichosos *estados dados*⁷⁰, que ya dejaron de estar tan dados^{XXXI}, y otros más profundos o subyacentes, aquellos que para Freud suponían el desprendimiento de sí de un mundo exterior, tienen la misma referencia para el sujeto que *les da uso*, escucha o lee, que los ve [u oye (huye) oyeahhhh], pues las experiencias subjetivas que, habida cuenta dichos estados (ano)dados_x o anonadados_x, incluso anodinos_x⁷¹, representan para cada individuo pueden ser, son, radicalmente diferentes o derivativas en su potencial evocador o de *emanación*⁷².

Con poca cosa se construye un imperio o se instaura un régimen... se escribe una página o garabatea sobre un papel... se silva una melodía... o todo acaba: matices y escalas de gris.

En este (ese) momento sonaba (suena)(sonará)...

[**Yellow Magic Orchestra.** *Graded grey.* Technodelic. 1981]

⁷⁰ Estados dados en tanto que condiciones o emplazamientos previos del acontecimiento o series de acontecimientos previos al acontecimiento cuántico de incertidumbre que supone la observación del acontecimiento. También se hace referencia, pero con menor intensidad al hecho de establecer condiciones previas para generar un acontecimiento o un fenómeno

⁷¹ La "X" designa *kekchose* [(inconsciente) (véase nota 23)] por un lado, pero también el resultado de la operación que viene expresada en el significante o grupo de significantes de la misma. Se puede pensar que la operación se expresa en el resultado y viceversa, y sin embargo, el calculo y su efecto se expresa en un lugar Otro proposicionalmente vinculado

⁷² El emanatismo (del latín: emanatio), emanatismo o emanacionismo (del castellano: *emanación*) es la doctrina según la cual todo el mundo entero, incluso el alma de cada ser humano, proviene por *emanación* o *flujo* de la totalidad divina o Uno primordial, mediata o inmediatamente. No es sinónimo de creacionismo pues no hace referencia al comienzo temporal o *ex nihilo* del mundo² ni se trata de una noción teológica ni religiosa (aunque a veces ha sido asociada a la noción de creación), sino filosófica.

[Texto on-line] <http://es.wikipedia.org/wiki/Emanatismo> [Consultado: 18/01/2012]

>Véase el empleo del concepto de "emanación" en Harold Bloom. *La angustia de las influencias*. Monte Ávila. 1977.

2.1. Ideas para un concepto: el tema

anodino

anodado

anonadado

dado

+

anodidanadado

(estado dado)

-

estoy

estoy yo dado

estoy yodado

esto y dado

dado estoy

dado

dad* **

* padre / papá / papa

** recibid

José Maldonado. *Divertimiento transcurso #2*. 2011.

Al mismo tiempo y espacio un de(s)(terminado)⁷³ concepto, dentro de cierto ámbito de representación general (visto lo visto del estado **anodidanado** (divertimento anterior), común o específico o especializado, puede expresarse a través de formas lingüísticas muy diferentes, sólo se trata de amplificar la atención y aguzar los sentidos.

En este (ese) momento sonaba (suena)(sonará)...

-10 días más tarde al montar estas notas-

[**The Beach Boys**. *Good Vibrations: Western (1966-06-16) (Part 2 & Verse)*]

Edición 2011.

Formas lingüísticas (incluida la lingüistería lacaniana) que tienen en su signalidad el estigma de la *diferensia* (ens*) (Derrida).

Derrida ha propuesto el término *différance* (Derrida., De la Gramatología 1971), no traducible al castellano (di-ferancia o diferencia no son válidos), escrito con a en lugar de e (*différance*: diferencia), formado a partir del participio presente del verbo *diferir*, que es inaudible (en francés se pronuncia igual); sólo se nota escribiéndolo (lo que supone otorgar un privilegio al grafismo sobre el fonologismo), por lo que es pura escritura. Concepto irreductible (no asimilable), tiene un doble sentido conjunto:

a) Ser distinto. Ser diferente significa no ser idéntico, no existe un ser unitario presente y original.

⁷³ > El concepto en triple sentido o *sentido triplemente*: determinado en sí por diferenciación dentro de la serie, terminado en tanto expresado, y desterrado o sin acabar dada la serie transfinita.

Véase Gilles Deleuze. "Sexta serie. Sobre la serialización" en *Lógica del sentido*. Paidós. 1989.

b) Interposición o retraso. Diferido, dejar para más adelante, retardar.

Significado de Difference

En el origen no hay identidad, ni un ser pleno, homogéneo; está siempre diferido, repetido.

1. Espaciamiento: producción de intervalos, señala lo otro (fuera de lo mismo) ser diferente.

2. Temporalización: intervalo entre dos, retardar, diferir, aplazar.⁷⁴

***Ens**

Ser, existencia, esencia. Según los alquimistas la recóndita parte de la substancia de la que sugen todas las cualidades.

*** Ens**

Nombre [Latin , *ens* , *entis* , una cosa. Ver entidad.]

1. (*Metaph.*) Entity, being, or existence; an actually existing being; also, God, as the Being of Beings.
2. (Metafísica) Entidad, ser o existencia. Un ser que existe. También Dios como el ser de los seres.
3. (Química) Algo que supuestamente contiene en sí todas las virtudes o cualidades de una sustancia de la que es extraído; esencia [obsoleto]

El término clave para dar cuenta de esta concepción restringida de la escritura y que ya lo habíamos mencionado es el de diferencia. Derrida aclara que no se trata de una palabra ni de un concepto, sino de un mecanismo, que él llama la *différance*. Consiste en el cambio de una letra en la escritura en francés de la palabra *différence* donde se sustituye una e por una a. Fonológicamente este cambio de una vocal no puede ser

⁷⁴ Antonio Bolívar, "Pensar la diferencia y la alteridad" [texto on-line] [Consultado: 17/05/2012] http://www.jacquesderrida.com.ar/comentarios/bolivar_botia.htm

reconocido. Se produce así una marca muda, una intervención gráfica y transgresiva calculada para poder abrir la cuestión de la escritura , y la relación de esta con el habla.

Se han hecho dos propuestas para la traducción de éste neologismo derridiano: la primera es llamarlo diferencia, nos parece que esta propuesta no cumple el requisito de marca muda, ya que en español este reemplazo de la e por la a sí produce una diferencia fónica. La segunda propuesta es traducirlo por diferencia, se recuperaría así el valor homofónico de la propuesta en francés con los requisitos de marca muda y en su carácter transgresivo de la ortografía , Por nuestra parte preferimos traducirlo por diferencia, que reúne los requisitos antes mencionados con el agregado en español de la inclusión allí del ens, del ente, producto también de la escritura.⁷⁵

Por ello no existe "un mismo concepto" sino una tendencia a lo repetido y a lo diferente que es de carácter simultáneo, relativo e indeterminado como ha quedado *apuntado* en lo anterior escrito.

Tal vez en los conceptos que designan cosas materiales, y por consiguiente su potencial desmaterializado o desmaterializable (o muy formales, es un decir cauto) esto no llegue^{XXXII} a (a)notarse demasiado, pero en proposiciones expresivas, o series de proposiciones (las proposiciones tienden a la serie y viceversa, o con referencia a experiencias muy concretas) y sus series de experiencias y su potencial de

⁷⁵ Frida Saal. "Lacan-Derrida"

[Texto on-line] [Consultado: 14/01/2012]
<http://www.booksandtales.com/talila/lacderes.htm>

inconcretitud, cobren más (*lógica del*) *sentido*, o se vean sometidas a un devenir loco^{76+XXXIII}.

Deleuze nos cita esta secuencia loca en su *Lógica del Sentido*:

«Creía ver un elefante,
un elefante que tocaba el pífano;
mirando mejor, vio que era
una carta de su esposa.
De esta vida, finalmente, dijo,
siento la amargura...

Creía ver un albatros
revoloteando en torno a la lámpara;
mirando mejor, vio que era
un sello de diez céntimos.
Debería volver a casa, dijo,
las noches son muy húmedas...

Creía ver un silogismo
demostrando que él era Papa;
mirando mejor, vio que era
un pedazo de jabón de mármol.
¡Dios mío, dijo, un hecho tan funesto
consuene toda esperanza!»⁷⁷

⁷⁶ “[...] 2º) y luego un puro devenir sin medida, un puro devenir-loco que no se detiene jamás, en los dos sentidos a la vez, esquivando siempre el presente, haciendo coincidir el futuro y el pasado, el más y el menos, lo demasiado y lo insuficiente en la simultaneidad de una materia indócil («más caliente y más frío avanzan siempre y nunca permanecen, mientras que la cantidad definida es parada, y no puede avanzar sin dejar de ser» [...])” Gilles Deleuze. “Primera serie de paradojas. Del puro devenir” en *Lógica del sentido*. Op. Cit. Pág. 7.

⁷⁷ *Ibidem*. Pág. 25.

Es por consiguiente importante tener en cuenta tanto la teoría que Gilles Deleuze establece en su vibrante ensayo *Lógica del Sentido*^{78+XXXIV}, como *De la Gramatología*^{79+XXXV} de Jacques Derrida, para comprender la base de la investigación y los términos técnicos a través de los cuales tanto signo e idea y concepto, habla, escritura y expresión^{XXXVI} se desterritorializan, en tanto (trans)tríadas⁸⁰ (la relación es la tercera pata *pierciana*) de la *designación*⁸¹ y de la *expresión* para (in)determinar y rastrear el *tema* (aquello que persevera e insiste manteniendo la tensión en el discurso y sustentando y re(tro)alimentando la

⁷⁸ >Estas son las primeras líneas del prólogo del texto de Gilles Deleuze. Me parece importante citarlas porque marcan con nitidez la tensión del texto que las sigue.

“(de Lewis Carroll a los estoicos)

La obra de Lewis Carroll tiene de todo para satisfacer al lector actual: libros para niños, preferentemente para niñas; espléndidas palabras insólitas, esotéricas; claves, códigos y desciframientos; dibujos y fotos; un contenido psicoanalítico profundo, un formalismo lógico y lingüístico ejemplar. Y más allá del placer actual algo diferente, un juego del sentido y el sinsentido, un caoscosmos. Pero las bodas del lenguaje y el inconsciente se han enlazado y celebrado ya de tantas maneras que es preciso buscar lo que fueron precisamente en Lewis Carroll, qué han reanudado y lo que han celebrado en él, gracias a él.

Gilles Deleuze. “Prólogo” *Lógica del sentido*. Op. Cit.

⁷⁹ “De la Gramatología era el título de un artículo y de un libro aparecido unos cinco años antes que, y tal es uno de los numerosos errores o desconocimientos de Lacan y de tantos otros en este asunto, pues jamás he propuesto una Gramatología, alguna ciencia o disciplina positiva que lleve ese nombre, sino que hacía grandes esfuerzos para demostrar por el contrario la imposibilidad, las condiciones de imposibilidad, el absurdo de principio de toda ciencia o de toda filosofía que lleve el nombre de Gramatología. Ese libro que trataba de la Gramatología, era todo, menos una gramatología”.

Jacques Derrida. *Pour l'amour de Lacan*. Pág. 407

>En este texto, *De la Gramatología*, Derrida introduce el concepto de deconstrucción fundamental en su producción filosófica.

⁸⁰ Pierce entiende el signo de modo muy general como algo que está por alguna otra cosa o que representa a otra cosa y es comprendido o interpretado por alguien, esto es, que tiene un significado para alguien. Las tres referencias que constituyen la triada del signo son:

1. la “referencia al medio” (el signo o representamen (R))
2. la “referencia al objeto (O)”
3. la “referencia al interpretante” (I)

⁸¹ >Porque cualquier signo debe ser alguna cosa, debe referirse a un objeto, al que designa, y esa “designación” debe ser comprendida por un intérprete o una conciencia interpretante, o bien tener un “interpretante”, es decir, significado. Un signo es, entonces, una tríada de referencias, o sea una relación triádica.

estructura abierta al, y del, acontecimiento (Penélope⁸²), y la transposición de la que serán, ambos quasi-pares (inter pares) objeto en esta investigación que se pretende (des)articular o (des)vertebrar y des(asignar) a partir de un grupo de *series* de trabajos y proyectos que *trans-cursan* a lo largo de más de dos décadas.

Es preciso empezar por la promesa. Ella es la que nos trae al espacio de la pintura, a su idioma. Hay una promesa —¿acaso la promesa de felicidad?— en el aire, y es preciso dar cuenta de ella, de su cumplimiento, de la fortuna de su posteridad — pero también del acto en que ella se hace, se entrega, se otorga. Hay una promesa en el aire, dejada —todavía no sabemos— por los pinceles o la escritura de Cézanne, lleva su firma. Es una promesa de verdad, la promesa de la verdad misma: “Le debo la verdad en pintura, y se la diré”.

Así, tenemos ahora dos idiomas: aquél en que la promesa se hace —podemos ahora saber que se trata de escritura, de la escritura de una carta dirigida por Cézanne a Emile Bernardel 23 de Octubre de 1905— y aquél que la cumpliría. Pero ¿cuál es este segundo idioma? ¿La pintura —si creemos en la cláusula que modula el reconocimiento de su deuda, de su deber de la verdad “en pintura”? ¿Pero esta verdad, que habría de darse en pintura —acaso no ha de ser, también, dicha?

Escritura, pintura, habla: fatídicamente, la promesa se desliza por tres economías en un recorrido que la extravía. Una escritura reconoce que una pintura nos debe una verdad (Citada por Jacques Derrida, *La vérité en peinture*, Flammarion, Paris, 1978, p. 5.) y promete que ésta habrá de sernos... dicha. ¿Podemos acaso evitar la sensación de que la promesa se diluye en la nada, se escapa entre nuestros dedos? ¿Cuál es el idioma en que se nos entregará esa

⁸² > En referencia al personaje de Penélope y la estratagema de aplazamiento y designación en la espera por el *retorno* de Odiseo.

verdad que la escritura promete? Pero, sobre todo, ¿tiene ella legitimidad para prometernos lo que otra economía, la pintura, habrá de entregarnos? Y ésta, ¿cómo lo hará —en qué idioma?⁸³

Es este deslizamiento trídico, a través de tres economías, que cita José Luís Brea, y que Deleuze presentaba en un ámbito otro, más general y también, por tanto, en cierto modo más preciso, en tanto *el tema* a tratar: “de la designación a la manifestación, y luego a la significación, pero también de la significación a la manifestación y a la designación” para ir a parar, es un decir, a una cuarta dimensión de la proposición, la expresada por Deleuze, porque se trata de eso, que es el sentido:

el sentido es lo expresado de la proposición, este incorporal en la superficie de las cosas, entidad compleja irreductible, acontecimiento puro que insiste o subsiste en la proposición.⁸⁴

El sentido como *transsubstancia*^{XXXVII} que pasa de economía en economía; como energía que, tal vez, nunca se destruye, y que se transforma una y otra vez a través de turbulencias y tensiones entrópicas y negentrópicas^{85+XXXVIII} en un universo de

⁸³ José Luis Brea. *Noli me legere*. Op. Cit. Pág. 7.

⁸⁴ Gilles Deleuze. *Lógica del sentido*. Op. Cit. Pág. 41.

⁸⁵ El concepto de “entropía negativa” fue introducido por Erwin Schrödinger (físico teórico, y uno de los padres de la mecánica cuántica) en su libro de ciencia popular *what is life?*, publicado en 1943. Más tarde, Léon Brillouin cambió la palabra a negentropia, para expresarla en una forma mucho más “positiva”, diciendo que un sistema vivo importa negentropia y la almacena. En 1974, Albert SzentGyörgyi (Nobel de Fisiología Médica en 1937) propuso cambiar el término de negentropia a sintropía, aunque este último ya había sido usado por el matemático Luigi Fantappiè, quien lo usó con el fin de construir una teoría unificando la física y la biología. Buckminster Fuller, ingeniero, arquitecto y diseñador del siglo XX, trato de hacer popular este término, pero la palabra negentropia siempre permaneció como la común.

[Enciclopedia on-line] [Consultado 16/01/2012] <http://es.wikipedia.org/wiki/Neguentropia>

dialéctica negativa⁸⁶, que todo lo expande^{XXXIX} y hace crecer hasta la retención y la contracción.

El sentido expresa esa expansión y también la inalcanzable referencia enquistada en ideas y conceptos. El sentido se diluye en el infinito, y lo expresado con él. Sólo nos queda seguir pensando en ello para sentir que cada vez estamos más cerca de *cualquiercosa* (o de la cosa^{87+XL}): al escribir de ella, poetizarla o sencillamente hablar de ella. También de nosotros. Éste, y ese, a saber, es, y son, el tema... *no los temas*. Estoica_mente considerándolo (y con pre_ocupación).

⁸⁶ “Adorno niega que sea posible una total conceptualización de la realidad. Hegel recupera la identidad en la síntesis final, aún cuando la negación es parte esencia del su dialéctica. De esta manera, se justifica la identidad en tanto es racional. Si la dialéctica hegeliana es una dialéctica positiva, en contraposición, Adorno propone una dialéctica negativa, a través de la cual afirmará que no todo lo real es totalmente racional.”

[Texto on-line]

http://filosofia.idoneos.com/index.php/Escuela_de_Francfort/Teor%C3%ADa_cr%C3%ADtica
[Consultado: 16/01/2012]

⁸⁷ “Si la posibilidad de un diálogo filosofía-psicoanálisis exige como condición un acuerdo en torno a lo mismo, tal condición puede tomar la forma del encuentro en la pregunta por *la cosa* que interpela a ambas disciplinas.”

Germán Darío Vélez. “La cosa cartesiana o el sentido de un retorno a Descartes en filosofía”.
[texto on-line] [Consultado: 11/01/2012]

<http://aprendeonline.udea.edu.co/revistas/index.php/affectiosocietatis/article/view/5437/4790>

> la cosa es XL... es decir es necesario leer la nota de fin de sección XL para acceder al tamaño y presencia de la cosa en aquello que nos ocupa.

Los hombres no han llegado al conocimiento de este logos que ha existido desde siempre, ni antes de haber oído hablar de él ni tampoco después. Pues, viniendo todas las cosas a la existencia según este logos, los hombres parecen gentes inexpertas, cuando ensayan palabras y actos tales como los que yo describo detalladamente, distinguiendo cada cosa según su naturaleza y expresando como es. Se les escapa lo que los hombres hacen en estado de vigilia, igual que se les escapa lo que realizan durmiendo.

El arreglo más hermoso se parece a un montón de basuras reunido al azar.⁸⁸

+

La historia contiene todo los sentidos y por eso es insensata.⁸⁹

⁸⁸ Heráclito. Cfr. Roger Verneaux, *Textos de los grandes filósofos: edad antigua*. Herder. Barcelona. 1982. Pág. 8.

⁸⁹ Elías Canetti. *El suplicio de las moscas*. Anaya. Madrid. 1994. Pág. 23.

NOTAS FINAL

[1]

La catálisis es el proceso por el cual se aumenta o disminuye la velocidad de una reacción química, debido a la participación de una sustancia llamada catalizador.

Las sustancias que reducen la velocidad de la reacción son denominados «catalizadores negativos» o «inhibidores». A su vez, las sustancias que aumentan la actividad de los catalizadores son denominados «catalizadores positivos» o «promotores», y las que desactivan la catálisis son denominados «venenos catalíticos».

La característica general de la catálisis es que la reacción catalítica tiene un menor cambio de energía libre de la etapa limitante hasta el estado de transición que la reacción no catalizada correspondiente, resultando en una mayor velocidad de reacción a la misma temperatura. Sin embargo, el origen mecánico de la catálisis es complejo.

Los catalizadores pueden afectar favorablemente al entorno de reacción, por ejemplo, los catalizadores ácidos para las reacciones de los compuestos carboxílicos forman compuestos intermedios específicos que no se producen naturalmente, tales como los ésteres de Osmio en la dihidroxilación de alquenos catalizadas por el tetróxido de osmio, o hacer la ruptura de los reactivos a formas reactivas, como el hidrógeno atómico en la hidrogenación catalítica.

Cinéticamente, las reacciones catalíticas se comportan como las reacciones químicas típicas, es decir, la velocidad de reacción depende de la frecuencia de contacto de los reactivos en la etapa determinante de velocidad (ver ecuación de Arrhenius). Normalmente, el catalizador participa en esta etapa lenta, y las velocidades están limitadas por la cantidad de catalizador. En catálisis heterogénea, la difusión de los reactivos a la superficie de contacto y la difusión de los productos desde dicha superficie puede ser la etapa determinante de la velocidad. Eventos similares relacionados con la unión del sustrato y la disociación del producto se aplican en la catálisis homogénea.

Aunque los catalizadores no son consumidos por la propia reacción, pueden resultar inhibidos, desactivados o destruidos por procesos secundarios. En la catálisis heterogénea, procesos secundarios típicos incluyen el coque, donde el catalizador se cubre por productos secundarios poliméricos. Además, los catalizadores heterogéneos pueden disolverse en la solución en un sistema sólido-líquido o evaporarse en un sistema sólido-gas.

[Enciclopedia on-line] <http://es.wikipedia.org/wiki/Catalisis> [Consultado: 15/01/2012]

[II]

De acuerdo con Prigogine, proponemos que las estructuras disipativas tienen un papel muy importante en la evolución. Los siguientes cinco enunciados son fundamentales para la sustentación de esta propuesta.

Todos los eventos que se dan en la naturaleza son regidos por principios y sus correspondientes leyes y reglas. Corolario: nada está determinado por el azar, la irreversibilidad de la vida está inscrita en las leyes básicas, incluso a nivel microscópico.

1. Los principios extremos permiten cierto grado de aleatoriedad. Esta aleatoriedad está en proporción directa a la complejidad de las leyes que de estos principios se derivan. Corolario: el rango de incertidumbre del futuro está en relación directa con la complejidad de los sistemas: a mayor complejidad, mayor aleatoriedad e incertidumbre.
2. Existe un principio constructivo que antecede a la segunda ley de la termodinámica. Corolario: La macroevolución requiere siempre de una inversión de entropía.
3. La evolución cósmica es en sí un proceso irreversible. Corolario: la vida como parte de la evolución es un proceso irreversible.
4. La entropía de un sistema se decrementa obedeciendo el principio constructivo de autoorganización al tomar de su medio materia y energía. Corolario: La ley de la complejidad regula en las estructuras disipativas su emergencia, irreductibilidad, jerarquía y auto-organización.

Todos los eventos que se dan en la naturaleza son regidos por principios y sus correspondientes leyes y reglas.

Robert B Laughlin, en su libro *A DIFFERENT UNIVERSE (Reinventing Physics from the Bottom Down)*, afirma que los principios de organización son leyes, que se organizan en nuevas leyes, las que a su vez se organizan en principios y leyes más nuevas (y más complejas) y así sucesivamente. Por ejemplo, las leyes del electrón dan origen a las leyes de la termodinámica y la química, de las cuales a su vez emergen las leyes de la cristalización, progenitoras de las leyes de la flexibilidad y la plasticidad, de las cuales emergen las leyes de la ingeniería.

Sin embargo, en las leyes de la cristalización se presenta una bifurcación, que da origen a otra descendencia, las leyes de la polimerización, las que a su vez son progenitoras de las leyes que rigen a las moléculas orgánicas, las que en turno dan origen a las leyes que rigen la vida.

Guillermo Agudelo Murguía y J. Guillermo Alcalá Rivero. "Las estructuras disipativas en la evolución". [Texto on-line] <http://www.iiih.com/index.php/component/content/article/69>
[Consultado: 16/01/2012]

2.1. Ideas para un concepto: el tema

[III]

Almohadillar v. tr.

1 Poner lana, algodón, espuma u otro material blando entre dos superficies y unir las para que no se muevan: *almohadillar una silla*.

2 Hacer sobresalir los sillares o piedras que forman el muro de un edificio, dejando sus bordes más hundidos, a semejanza de una serie de almohadas.

[Diccionario on-line] <http://es.thefreedictionary.com/almohadillar> [Consultado: 16/01/2012]

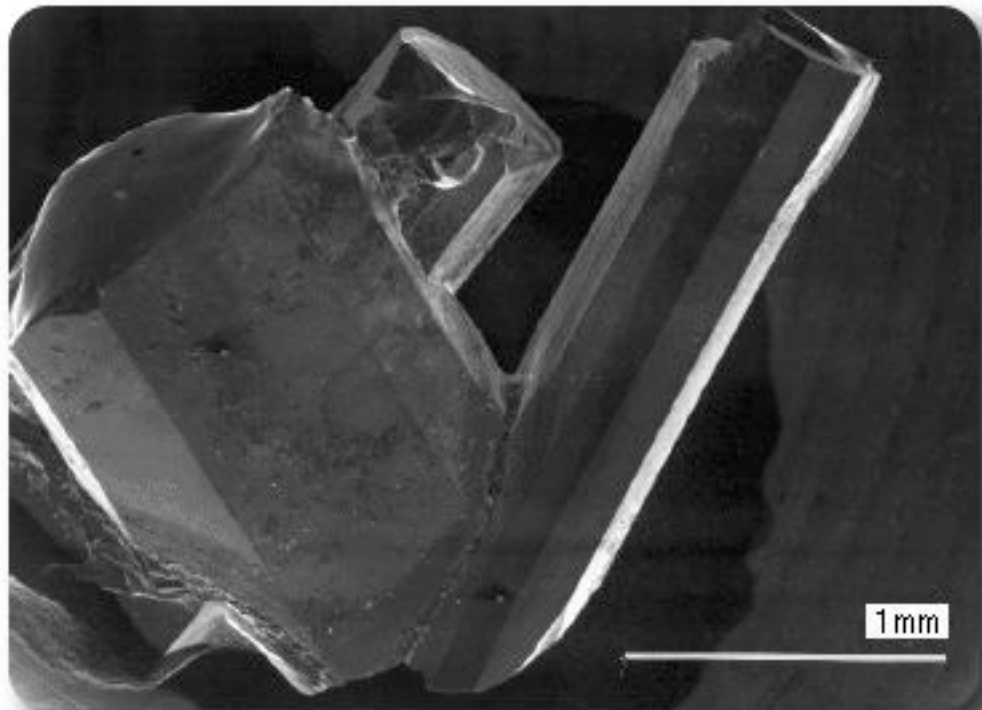
[IV]

*La complejidad de un sistema no está solamente determinada por la heterogeneidad de los elementos (o subsistemas) que lo componen y cuya naturaleza los sitúa normalmente dentro del dominio de diversas ramas de la ciencia y la tecnología. Además de la heterogeneidad la característica determinante de un sistema complejo es la interdefinibilidad y mutua dependencia de las funciones que cumplen dichos elementos dentro del sistema total. Esta característica excluye la posibilidad de obtener un análisis de un sistema complejo por la simple adición de estudios sectoriales correspondientes a cada uno de los elementos. La no aditividad de los estudios sectoriales se torna aún más evidente cuando se trata de evaluar las implicaciones de la introducción de modificaciones en un sistema, o de proponer, por ejemplo, políticas alternativas para el desarrollo sustentable de una determinada región. En efecto, un principio básico de la teoría de sistemas complejos que aquí expondremos afirma que toda alteración en un sector se propaga de diversas maneras a través del conjunto de relaciones que definen la estructura del sistema y, en situaciones críticas (baja resiliencia), genera una reorganización total. Las nuevas relaciones -y la nueva estructura que de allí emerge- implican tanto modificaciones de los elementos, como del funcionamiento del sistema total. El juego dialéctico involucrado en la doble direccionalidad de los procesos que van de la modificación de los elementos a los cambios del funcionamiento de la totalidad, y de los cambios de funcionamiento a la reorganización de los elementos, constituye uno de los problemas que ofrece mayor dificultad en el estudio de la dinámica de los sistemas complejos. Estas interacciones entre la totalidad y las partes no pueden ser analizadas fraccionando el sistema en un conjunto de áreas parciales que correspondan al dominio disciplinario de cada uno de los elementos. Desde nuestro enfoque, allí situamos la diferencia entre multi o pluridisciplina e interdisciplina.

Rolando García. "Interdisciplinariedad y sistemas complejos", en Enrique Leff (Comp.) *Ciencias sociales y formación*. Gedisa, Barcelona. 1994.

[V]

Los cuasicristales, o sólidos cuasi periódicos, crecidos por vez primera por el grupo de Dan Shechtman del National Bureau of Standards en 1984, exhiben simetrías (icosaédrica o decagonal) que no presentan los sólidos cristalinos. Por tanto, su estructura cristalina no es periódica, es decir, no se puede construir mediante la repetición de una celda unidad. El método tradicional para su crecimiento se basa en el enfriamiento rápido de metales fundidos, de manera que los átomos no tienen tiempo de acceder a las posiciones de equilibrio correspondiente a los sólidos cristalinos



Los cuasicristales son estructuras relativamente comunes en aleaciones con metales como el cobalto, hierro y níquel. A diferencia de sus elementos constituyentes, son malos conductores de la electricidad. No presentan acusadas propiedades magnéticas y son más elásticos que los metales ordinarios a altas temperaturas. Son extremadamente duros y resisten bien la deformación, por lo que se pueden utilizar como recubrimientos protectores antiadherentes.

[Texto on-line] <http://www.buenastareas.com/ensayos/Cuasicristales/31471.html>

[Consultado: 16/01/2012]

2.1. Ideas para un concepto: el tema

[VI]

El Cuerpo sin Órganos y el plan de consistencia

El Cuerpo sin Órganos se efectúa sobre un plano de consistencia que se opone a un plano de organización y desarrollo. Cuando Deleuze recoge la expresión "Cuerpo sin Órganos" (CsO), acuñada por Artaud, nos presenta una práctica que se opone a la organización más que a los órganos; el cuerpo y la particular relación que tenemos con él, es la primera dimensión de esta práctica. Penetrando en los planteamientos deleuzianos habría que decir que hay tres estratos o modos de organización a los cuales el CsO se opone[2]. El primero es el organismo, el cuerpo, la relación con el cuerpo establecida. La segunda es la significación, las representaciones, los valores, los significados en los cuales nos organizamos. La tercera, la subjetivación, como conciencia psicológica del yo. La práctica del CsO constituye una experimentación que tiende a desestratificar estas tres dimensiones. Hacerse un Cuerpo sin Órganos implica dejar de ser un organismo, pervertir las significaciones y dejar de experimentarse como un yo. En el fondo es un modo de individuación absolutamente distinto al planteado por una lógica de lo uno, es un modo de individuación a partir de las multiplicidades.

Evidentemente hay aquí una denuncia; nos hemos constituido en individuación a partir de experimentarnos como un organismo corporal, lo cual implica una serie de relaciones con nuestra propia corporeidad que limitan de hecho nuestra facticidad. En segundo lugar, nos constituimos en individuación a partir de una serie de contenidos de conciencia: significados, representaciones, valores. Si el organismo se mueve en el plan de organización y desarrollo, la significancia nos ata a él; crearás, verás, sabrás de esta particular manera. Se trata de un doble imperativo; deberás tener una relación con tu cuerpo como si fuera un organismo; las notas de esta organización están dadas en una serie de significados que has asumido y debes asumir: la lógica del uno en contraposición a la lógica del sentido o de las multiplicidades. El tercer aspecto es la subjetivación. Individualizarse a partir de experimentarse como sujeto. El gran propulsor de este tipo de subjetivación es el psicoanálisis, en cuanto mira lo individuante desde la lógica de lo uno, desde la tiranía de la normalidad neurótica.

Adán Salinas. "¿Cómo hacerse un Cuerpo sin Órganos? Aproximación ético política a Gilles Deleuze"

[Texto on-line] [Consultado: 16/01/2012]

<http://nomadant.wordpress.com/biblioteca/textos/etico-politica/>

[VII]

> Esta larga nota la considero importante pues en ella se desarrolla a la vista la construcción del concepto de *kekchose*. Se podrían haber establecido notas de referencia más objetivas pero con una exposición analítica menos expuesta y apreciable. Yo la aprecio, y dada su calidad y dificultad, incluso de hallar, la encuentro incluso corta.

“Tesis 1 o Tesis No-Inc – Yo no tengo inconsciente

59 Voy a argumentar sobre esta ficción de una manera un poco menos abrupta

59 1 Observación: el empleo del «yo» [je] indica que con gran prudencia no generalizo a otros miembros de la especie lo que afirmo como válido para mí

60 Distinguiré: por un lado *kekchose6* que los teóricos del inconsciente llaman inconsciente. Se le podrían dar otros nombres

61 Visto desde el exterior, distingo dos teorías de ese *kekchose*:

A - la teoría freudiana, que postula un inconsciente, digamos INCF, o inconsciente freudiano.

B - la teoría lacaniana, que postula otro inconsciente, digamos INCL, o inconsciente lacaniano.

62 Una hipótesis, que no discutiré, plantea que el *kekchose* del que se ocupan INCF e INCL son el mismo. Accedo a admitirla, en un primer análisis, pues no soy exageradamente relativista en esas materias.

62.1 Podríamos hacer un paralelismo con la física fundamental

62.2 También nos podríamos preguntar si el Dios de la Antigua

Alianza es el mismo que el de la Nueva Alianza

63 Admitiré también, lo cual es una superioridad, desde mi punto de vista, de INCL sobre INCF, que la facultad de lenguaje, la existencia de las lenguas son condiciones indispensables para una “buena” teoría del ‘*kekchose*-inconsciente’

64 El descubrimiento (o la invención, o la construcción) del INCF se hizo en la ignorancia o la negligencia no del vínculo con la lengua y el lenguaje, sino de la teoría lingüística

65 Al reencontrar a la lingüística, al corregir el INCF para crear el INCL el Doctor L. privilegió una lingüística extremadamente pobre, la lingüística estructural, y descuidó o

2.1. Ideas para un concepto: el tema

ignoró la lingüística chomskiana. Ese era el sentido de la intervención ingenua y desfachatada que hice en otros tiempos y de la que hablé más arriba, pensando en un INCL-CH. De hecho, pensaba que el INCL-CH sería inadecuado y que una sin- taxis con agujeros, de inspiración benzecriana sería mucho más satisfactoria y sería útil explorar un INCL-BENZ. Ya no hablaré más de esto, porque la divergencia que enuncia la tesis No-Inc es mucho más radical

66 INCF, al igual que INCL, en efecto, desde mi punto de vista solipsista, dan pruebas de otra negligencia, o ignorancia, no menos grave: su primer aspecto (que se puede discutir) es el de no darle un papel suficientemente central a la función poética del lenguaje (versión jakobsoniana, por ejemplo): proyección del eje paradigmático sobre el eje sintagmático; que yo preferiré, por razones que ya se verán, enunciar siguiendo a Léon Robel: proyección del eje del retruécano sobre el eje del albur

67 Ahora bien, el propio Jakobson ignora, o descuida un punto esencial: que la fpl (función poética del lenguaje) actúa ciertamente de manera universal, pero que en ese grado de generalidad prácticamente no se puede extraer gran cosa. Un lugar privilegiado de su ejercicio es, de una manera específica en cada lengua, el de la forma poética. Es la forma poética la que de manera regulada, impone en cada lengua el ejercicio de la fpl. Impone diversas maneras que se articulan entre ellas de manera descriptible precisamente: no solamente en la poesía en cuanto tal, el verso, las formas poéticas particulares, sino también e inseparablemente en lo que llamaremos con Robert Desnos el lenguaje cocido (dichos, proverbios, sentencias, etc.) y en los operadores de cocción de la lengua (para seguir con la metáfora de Desnos), retruécanos, albures, etc.

67.1 Aquí, si hubiera tenido tiempo, hubiera expuesto, en un paréntesis sobre el sueño, mi Tesis NO-S: yo no sueño; por otro lado, el sueño no existe

67.2 El recurrir al examen de lo que se imagina que es el sueño, de los lapsus, de los juegos de palabras y de los chistes, son síntomas de la caída del verso y de la forma poética; como lo son también el Almanaque *Vermot*, el álbum de la comtesse (álbum de la condesa) del *Canard Enchainé*, la moda de las *mots-valises*, etc. Son huellas de la crisis de verso que se ha convertido en crisis de la poesía. Todas las teorías que acabo de evocar, y esto vale para las teorías.

68 lingüísticas en primer lugar, tienen también un punto ciego.

69 Pero ese punto ciego se debe en gran parte a la circunstancia histórica. Quiero hablar de lo que llamaremos, para simplificar, la crisis de verso de finales del siglo XIX. Que se convirtió, a lo largo del siglo veinte, en crisis de poesía. Se trata, por supuesto, no solamente del verso sino de la forma poética misma. Ahora bien, el verso, y la propia forma poética, en el sentido amplio expresado más arriba, vinculada o no con el verso, es un lugar privilegiado en una lengua de la fpl, digamos, mejor, lo que con Pierre Lusson llamaré el componente rítmico del lenguaje.

70 De ello se desprende que el INCF, el I NCL y otras teorías semejantes del kekchose son, por esta negligencia, defectuosas.

71 Por eso afirmo, en lo que me concierne, su impertinencia. De ahí la tesis NO-INC.

72 Unas cuantas palabras rápidamente para introducir mi segunda tesis

Hay un momento «teórico», teórico de una manera muy diferente de las anteriores

73.1 expuse esto bastante largamente en una exposición L'amour la poésie [El amor la poesía], retomado, entre otros autores en un librito

74 que toma en cuenta el kekchose en cuestión; es el momento de los trovadores. En ese momento, y para toda la continuación de la actividad de poesía y de canción en las lenguas occidentales modernas el punto de pasaje obligado del "kekchose"

74.1 inconsciente, si ustedes quieren, no tengo tiempo para establecer en mi razonamiento la necesidad y la naturaleza de otro término

75 es el triple poesía lengua (canto) amor, tal como lo constituyeron los trovadores

76 Por lo tanto,

Tesis de la dispensa: yo no tengo inconsciente (tesis No-Inc) porque, por ser provenzal, he sido dispensado de él por los trovadores.

76.1 la lengua provenzal, como lo había visto correctamente ese infeliz de Dante, fue la lengua del descubrimiento (trouver [encontrar]) o la invención de la ley del trovar, *mezura*, el esfuerzo no de dominar sino de sobrevivir al eros melancólico."

Jacques Roubaud. "Quien mate ama matema" en Litoral. École lacanienne de psychanalyse. L'amour Lacan II. Nº 36. México. 2005. Págs. 124-127.

[VIII]

> Esta nota, después, es decir a continuación, de Kekchose potencia su capacidad antiadherente. La considero una sorpresa encerrada en las páginas de esta tesis (no pude remediar incorporarla para dimensionar el efecto de antiadherencia en el ámbito del concepto. Es divertida, técnica y no falta de sentido deleuziano (en cierto modo)

"Querido Cecil:

A todo el mundo le suena el teflón, esa superficie antiadherente sin la cual las amas de casa poco cuidadosas no saben vivir. Si funciona tan bien haciendo resbalar los crepes, ¿cómo hacen en primer lugar para pegarlo a la sartén? (Richard Lavine vía Internet).

Querido Richard:

Mucha gente cree que esta pregunta es muy divertida. Obviamente no recuerdan las primeras sartenes de teflón en la década de los 60, que requerían del uso de utensilios de cocina que no rascasen, pues de lo contrario el teflón se escapaba. Lo cierto es que

2.1. Ideas para un concepto: el tema

la reacción de la gente cuando se inventó el teflón consistió muchas veces en: "Guau, teflón iel milagro en el que nada se pega! Entonces dinos, genio, ¿cómo lo pegan a la sartén?"

El teflón, conocido en el mundo científico como politetrafluoroetileno, es todo un dolor a la hora de trabajar con él, ya que es antiadherente en todas las direcciones, tanto el lado de la sartén (la parte interna) como el lado de la comida (la parte externa). El teflón es un polímero fluorinado, siendo un polímero un paquete compuesto por idénticas moléculas básicas que conforman una larga cadena; la sustancia de la mayoría de los plásticos. La fluorina, debido a ciertas propiedades electroquímicas que será mejor no explicar ahora, se une de un modo tan firme al carbono en el teflón, que es virtualmente imposible que otras sustancias (por ejemplo un huevo crudo) encuentren un agarre químico al que asirse. Lo mismo se aplica por supuesto al propio teflón, que es incapaz de agarrarse a cualquier superficie. Además, la superficie de teflón acabada es extremadamente lisa, dando al citado huevo pocas oportunidades de encontrar un asidero de tipo mecánico.

¿Entonces como hacen para adherir el teflón a la sartén? Primero lavan con un chorro de arena la sartén para crear múltiples micro grietas en su superficie. Luego pulverizan con spray una capa de teflón imprimador sobre la sartén. Este imprimador, como la mayoría, es delgado, lo que le permite fluir hacia las micro grietas. La superficie así preparada se pone luego al horno y se le aplica un calor muy alto, lo cual hace que el teflón se solidifique y encuentre un asidero mecánico razonablemente seguro. Luego se pulveriza la sartén con la capa final y se la hornea de nuevo. (La capa final de teflón se pega muy bien a la capa imprimadora). Funciona mucho mejor que con las primeras sartenes de teflón, pero aún así se puede arruinar cualquier utensilio para cocinar si se le aplica un calor extremadamente alto. Esto hace que las uniones entre algunos de los átomos de carbono se rompan, permitiendo que otras cosas que no deseamos que se peguen terminen por adherirse a la sartén, y dando al teflón un aspecto similar al de Jeff Goldblum en las últimas escenas de La Mosca.

Los científicos siguen buscando un método que funcione mejor, y algunos informes recientes indican que podrían haberlo logrado. Donald Schmidt, investigador de la empresa química Dow Chemical, ha descubierto otro polímero fluorinado que puede emplearse como pintura y que se puede "curar" con un calor moderado. Aún mejor, podría terminar siendo una superficie recubridora que solo fuese antiadherente por un lado, presumiblemente el exterior. El único inconveniente es que este polímero no soporta el calor. Eso no importa demasiado si estás tratando de conseguir (por decir algo) un azulejo a prueba de grafitis; pero yo que tu no me haría muchas ilusiones en adquirir una sartén recubierta de Schmidtfión en un futuro cercano.

Cecil Adams. "Si el teflón es antiadherente. ¿cómo hacen para pegarlo a las sartenes?" [Texto on-line] [Consultado: 14/01/2012] <http://maikelnai.elcomercio.es/2008/01/10/si-el-teflon-es-antiadherente-¿como-hacen-para-pegarlo-a-las-sartenes/>

[IX]

> Si bien en las páginas principales del corpus de esta tesis al introducir la nota 26 de pie de página de la presente sección o capítulo opté por hacer hincapié en un tipo de inestabilidad de la persona referida al ámbito Psi., es decir el trastorno bipolar de atención, aquí, a modo de suplemento quiere mostrar mi interés por la inestabilidad en tanto que ingrediente, causa y efecto, de las estructuras disipativas, y en este caso concreto de la dinámica de fluidos. Se trata, como no, de una larga y compleja metáfora.

“Una inestabilidad Kelvin-Helmholtz, IKH o cirrus Kelvin-Helmholtz puede ocurrir cuando un flujo se presenta dentro de un fluido continuo o cuando hay suficiente diferencia de velocidad a través de la interfaz entre dos fluidos. La teoría puede usarse para predecir la presencia de inestabilidad y transición hacia un flujo turbulento en fluidos de diferentes densidades moviéndose a varias velocidades. Helmholtz estudió la dinámica de dos fluidos de diferentes densidades cuando se presenta un pequeño disturbio, tal como una onda introducida en el límite de conexión de los fluidos.

Si la tensión superficial puede ignorarse, y para algunas longitudes de onda cortas, dos fluidos en movimiento paralelo con diferentes velocidades y densidades rendirán una interfaz inestable en todas las velocidades. La existencia de tensión superficial estabiliza la inestabilidad de longitud de onda corta, y la teoría luego predecirá estabilidad hasta una velocidad alcanzada. Esta teoría de tensión superficial incluye predicciones de comienzo de la formación de la onda en los casos de viento sobre el agua.

Para una distribución continuamente variando en densidad y velocidad, (con capas más livianas arriba, tal que el fluido funcionando como en Inestabilidad de Rayleigh-Taylor), el comienzo de la inestabilidad Kelvin-Helmholtz está dada por el definido número de Richardson, Ri . Típicamente la capa es inestable para $Ri < 0,25$. Estos efectos son comunes en capas nubosas. Estos estudios de esta inestabilidad comienzan a ser aplicables a la Fusión Confinada Inercial y la interfaz Plasma-Berilio.

El texto clásico de Chandrasekhar y los de Drazin & Reid consideran a las inestabilidades KH & RT con mucho detalle.

[Enciclopedia on-line] http://es.wikipedia.org/wiki/Inestabilidad_Kelvin-Helmholtz
[Consultado 16/01/2012]

[X]

> Estructuras eliditivas trata de amalgamar el concepto de la Estructura Disipativa que se asocia a la noción de pérdida con la idea sugerente de que esa pérdida puede, al establecerse como elemento del campo poético (en tanto que lógica del sentido) tener

2.1. Ideas para un concepto: el tema

como causa, la pérdida, el hecho que algo se halla debilitado, frustrado o desvanecido, que es lo que funda la acepción del verbo elidir

“Las estructuras disipativas constituyen la aparición de estructuras coherentes, auto organizadas en sistemas alejados del equilibrio. Se asocian con Ilya Prigogine, que recibió el Premio Nobel de Química « por una gran contribución a la acertada extensión de la teoría termodinámica a sistemas alejados del equilibrio, que sólo pueden existir en conjunción con su entorno».

El término *estructura disipativa* busca representar la asociación de las ideas de orden y disipación. El nuevo hecho fundamental es que la disipación de energía y de materia, que suele asociarse a la noción de pérdida y evolución hacia el desorden, se convierte, lejos del equilibrio, en fuente de orden”.

[Enciclopedia on-line] http://es.wikipedia.org/wiki/estructura_disipativa [Consultado 16/01/2012]

[XI]

> Es importante considerar que concepto de almacenamiento, y el proceso asociado al mismo, es previo, en cierto modo evolutivo, al habla. Es por esto, y en tanto que su fundamento es principalmente reactivo y estimulante, que se pueda asociar al cerebro reptiliano o complejo-R. Somos más animales de lo que quisiéramos.

“El complejo-R, también conocido como el "cerebro reptiliano", incluye el tronco del encéfalo y el cerebelo. La frase "cerebro reptiliano" deriva del hecho que el cerebro de un reptil es dominado por el tronco encefálico y el cerebelo, que controla el comportamiento y el pensamiento instintivos para sobrevivir. Este cerebro controla los músculos, equilibrio y las funciones autonómicas (ej. respiración y latido del corazón) Por consiguiente, es principalmente reactivo a estímulos directos”.

[Enciclopedia on-line] http://es.wikipedia.org/wiki/Cerebro_triunico [Consultado 17/01/2012]

“El cerebro reptiliano, reptiliano o primitivo, es el básico o el instintivo en el ser humano. Es el que actúa cuando nos ocupamos de cosas puntuales como fregar, lavar o coser. Es la parte más antigua del cerebro, es más, es el primero que la naturaleza nos proporcionó junto con los reptiles, hace unos 500 millones de años.

Los reptiles son las especies animales con el menor desarrollo del cerebro. El suyo, está diseñado para manejar la supervivencia y en dos extremos: huir o pelear, con muy poco o ningún proceso sentimental. Tiene un papel muy importante en el control de la vida instintiva.

Este cerebro reptiliano no dispone de la capacidad de pensar, ni de sentir; su función es la de actuar, cuando el estado del organismo así lo demanda.

El complejo reptiliano comprende las conductas que se asemejan a los rituales animales como el anidarse o aparearse y las conductas impulsivas de defensa y ataque.

Cuando este cerebro ha sido activado en la primera infancia debido al maltrato o a climas emocionales de violencia; y probablemente cuando llegue la persona a la adultez será una persona necesitada de drogas para calmarse, un suicida, un violento o un delincuente.

Se trata de un tipo de conducta instintiva programada y poderosa, por lo tanto, es muy resistente al cambio. Es el impulso por la supervivencia: comer, beber, temperatura corporal, sexo, territorialidad, necesidad de cobijo, protección.

Nos sitúa en el puro presente, sin pasado y sin futuro, por lo que es incapaz de aprender o anticipar. En el cerebro reptiliano se procesan las experiencias primarias, no verbales, de aceptación o rechazo.

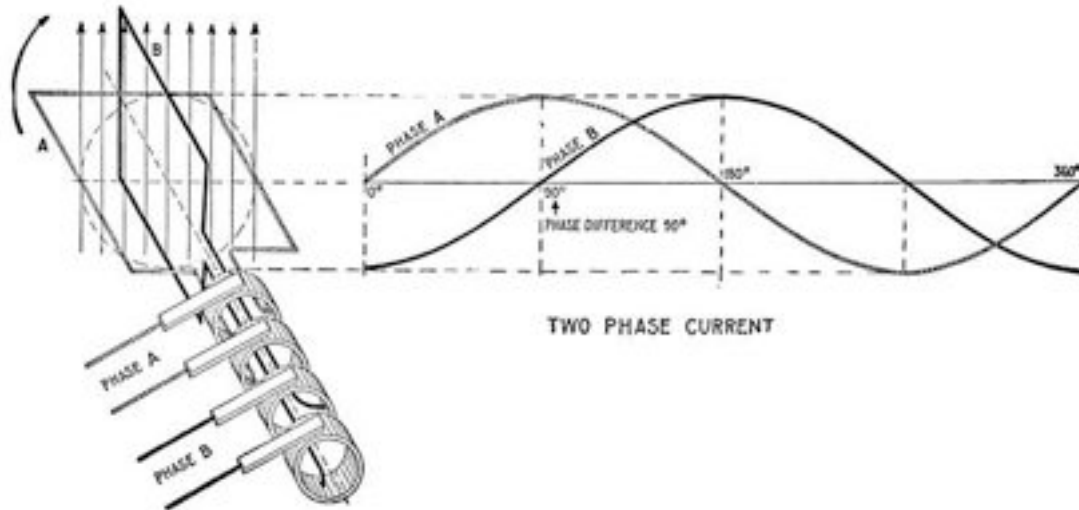
Es un cerebro funcional, territorial, responsable de conservar la vida, no piensa ni siente emociones, es pura impulsividad y es el capaz de cometer las mayores atrocidades.”

[Texto on-line] http://www.rpp.com.pe/2011-05-25-el-cerebro-reptiliano-donde-se-originan-nuestros-impulsos-negativos-noticia_368731.html [Consultado 17/01/2012]

> En el cerebro reptiliano anida la ansiedad que devendrá angustia (el destete).

2.1. Ideas para un concepto: el tema

[XII]



“En ingeniería eléctrica un sistema bifásico es un sistema de producción y distribución de energía eléctrica basado en dos tensiones eléctricas alternas desfasadas en su frecuencia 90°. En un generador bifásico, el sistema está equilibrado y simétrico cuando la suma vectorial de las tensiones es nula (punto *neutro*) que ocurre cuando las tensiones son iguales y perfectamente desfasadas 90°

Por lo tanto, designando con U a la tensión entre fases y con E a la tensión entre fase y neutro, es válida la siguiente fórmula:

$$U = \sqrt{2} \cdot E$$

De la misma forma, designando con I a la intensidad de corriente del conductor de fase y con I_0 a la del neutro, es válida la relación:

$$I_0 = \sqrt{2} \cdot I$$

En una línea bifásica se necesitan cuatro conductores, dos por cada una de las fases.

Actualmente el sistema bifásico está en desuso por considerarse más peligroso que el actual sistema monofásico a 230 V, además de ser más costoso al necesitar más conductores”.

[Enciclopedia on-line] http://es.wikipedia.org/wiki/Sistema_bifasico [Consultado 17/01/2012]

> Es importante que se considere que lo que se pretende indicar, insinuar, con esta comparación, es la naturaleza productiva y distributiva (de energía poética / sentido) y la necesidad de que las dos tensiones, la productiva y la distributiva, estén desfasadas a través de (su) frecuencia.

[XIII]

> Lo que sigue hace referencia a la(s) teoría(s) del caos en tanto la consideración en sus modelos de los sistemas que tienden al desequilibrio y que son muy sensibles a la variación de las condiciones iniciales.

“Los sistemas dinámicos se pueden clasificar básicamente en:

Estables

Inestables

Caóticos

Un sistema estable tiende a lo largo del tiempo a un punto, u órbita, según su dimensión (atractor o sumidero). Un sistema inestable se escapa de los atractores. Y un sistema caótico manifiesta los dos comportamientos. Por un lado, existe un atractor por el que el sistema se ve atraído, pero a la vez, hay "fuerzas" que lo alejan de éste. De esa manera, el sistema permanece confinado en una zona de su espacio de estados, pero sin tender a un atractor fijo.

Una de las mayores características de un sistema inestable es que tiene una gran dependencia de las condiciones iniciales. De un sistema del que se conocen sus ecuaciones características, y con unas condiciones iniciales fijas, se puede conocer exactamente su evolución en el tiempo. Pero en el caso de los sistemas caóticos, una mínima diferencia en esas condiciones hace que el sistema evolucione de manera totalmente distinta. Ejemplos de tales sistemas incluyen el Sistema Solar, las placas tectónicas, los fluidos en régimen turbulento y los crecimientos de población.

[Enciclopedia on-line] http://es.wikipedia.org/wiki/teoría_del_caos [Consultado 17/01/2012]

[XIV]

>Lacan distingue realidad y Lo Real.

“La primera es el conjunto de las cosas tal cual son percibidas por el ser humano; la realidad es, pues, fenomenológica.

Lo Real, por su parte, es el conjunto de las cosas independientemente de que sean percibidas por el ser humano.

Para tan importante diferenciación Lacan parte de una nueva interpretación del psicoanálisis: Lo que se denomina usualmente 'realidad' está 'teñido' y limitado por

2.1. Ideas para un concepto: el tema

los medios lingüísticos culturales. El fundamento se encuentra en la distinción entre significante y significado. Culturalmente se establece el predominio del significante como comprensión estructural del propio sujeto que se escinde de esta forma entre el inconsciente y el habla consciente por la cual trata vanamente de constituirse como un YO: "No he sido esto sino para llegar a ser lo que puedo ser", permanente asunción que el sujeto hace de sus espejismos.

[Texto on-line] <http://es.wikipedia.org/wiki/Realidad> [Consultado 17/01/2012]

"Si el dominio que define este don de la palabra ha de bastar a vuestra acción como a vuestro saber, bastará también a vuestra devoción. Pues le ofrece un campo privilegiado.

Cuando los Devas, los hombres y los Asuras -leemos en el primer Brahmana de la quinta lección del Bhrad-Aranyaka Upanishad- terminaban su noviciado con Prajapati, le hicieron este ruego: «Háblanos».

«Da, dijo Prajapati, el dios del trueno. ¿Me habéis entendido?» Y los Devas contestaron: «Nos has dicho: Damyata, domáos» -con lo cual el texto sagrado quiere decir que los poderes de arriba se someten a la ley de la palabra.

«Da, dijo Prajapati, el dios del trueno. ¿Me habéis entendido?» Y los hombres respondieron: «Nos has dicho: Datta, dad» —con ello el texto sagrado quiere decir que los hombres se reconocen por el don de la palabra.

«Da, dijo Prajapâti, el dios del trueno. ¿Me habéis entendido?» Y los Asuras respondieron: «Nos has dicho: Dayadhvam, haced merced» -el texto sagrado quiere decir que los poderes de abajo resuenan en la invocación de la palabra.

Esto es, prosigue el texto, lo que la voz divina hace oír en el trueno: sumisión, don, merced. Da da da.

Porque Prajapati responde a todos: «Me habéis entendido»."

Jacques Lacan. *Función y campo de la palabra y del lenguaje en psicoanálisis*. Paidós. 1992.

[XV]

> Con el término "Transfinito Dimensional" nos referimos al área que estudia espacios que tienen un número transfinito de dimensiones, y en particular al estudio de los espacios continuo-dimensionales (espacios que tienen tantas dimensiones como la cardinalidad de los números reales).

Los espacios con un número transfinito de dimensiones o espacios transfinito dimensionales surgen como una generalización de los espacios euclidianos, de los

espacios de Riemann (espacios n-dimensionales con curvatura), de los espacios de Hilbert (espacios con un número infinito de dimensiones) y generalizan el estudio de los espacios continuo dimensional (espacios que tienen tantas dimensiones como la cardinalidad de los números reales), ya que estudian los espacios que tienen una cardinalidad dimensional mayor que la cardinalidad de los números naturales.

La dinámica dimensional investiga los objetos y espacios que no tiene un número fijo de dimensiones y que están permanentemente cambiando el número de sus dimensiones.

Los espacios pueden tener un número discreto, fractal, transfinito, complejo de dimensiones.

"Se introduce el concepto de espacio <dimensión, valor> o <d, v>, donde por ejemplo, objetos que normalmente se representan como puntos y curvas en un espacio multidimensional se visualizan en el espacio <dimensión, valor> como un conjunto de puntos en dos dimensiones, en la primera se colocan los números de las dimensiones originales y en la segunda los valores que toma el objeto en esas dimensiones.

Se ve que un punto en un continuo dimensional se representa como un numero transfinito de puntos en el espacio <dimensión, valor>.

Lo que nos permite por ejemplo, postular que tenemos una forma para ver indistintamente fenómenos cuyo comportamiento es al mismo tiempo ondulatorios y cuánticos o sea que se comportan como ondas y como partículas o cuantos (como la luz), como un continuo de puntos (onda luminosa) o como un punto en un continuo dimensional (donde, lo que percibimos como cuanto de luz vendría siendo una proyección del continuo dimensional a nuestro espacio de percepción).

Fernando Galindo Soria. "Espacios Transfinito Dimensionales y Dinámica Dimensional. Un Universo Fractal"

[Texto on-line] [Consultado 16/01/2012]

<http://www.fgalindosoria.com/transfinitoydinamicadimensional/>

[XVI]

"Georg Ferdinand Ludwig Philipp Cantor (San Petersburgo, 3 de marzo de 1845 - Halle, 6 de enero de 1918) fue un matemático alemán, inventor con Dedekind y Frege de la teoría de conjuntos, que es la base de las matemáticas modernas. Gracias a sus atrevidas investigaciones sobre los conjuntos infinitos fue el primero capaz de *formalizar* la noción de infinito bajo la forma de los números transfinitos (cardinales y ordinales).

Vivió aquejado por episodios de depresión, atribuidos originalmente a las críticas recibidas y sus fallidos intentos de demostración de la hipótesis del continuo, aunque

2.1. Ideas para un concepto: el tema

actualmente se cree que poseía algún tipo de "depresión ciclo-maníaca".¹ Hoy en día, la comunidad matemática reconoce plenamente su trabajo, y admite que significa un salto cualitativo importante en el raciocinio lógico".

[Enciclopedia on-line] http://es.wikipedia.org/wiki/georg_cantor [Consultado 17/01/2012]

[XVII]

> Dado que la geometría euclidiana considera la posibilidad de un número más amplio de formas para existir que las tres dimensiones es importante considerar como afecta esto al objeto de nuestro estudio y análisis en un espacio (general y particular) de 4 dimensiones (+tiempo). Es importante considerar que esta geometría de 4 dimensiones, el tesseracto es un magnífico ejemplo, se definen por su desfase en el tiempo. Véase nota XII (doble fase)

"Los poliedros tridimensionales son recintos espaciales hechos de caras de dos dimensiones conectadas, los polícronos cuadrimensionales son recintos del espacio cuadrimensional hechos de poliedros tridimensionales. Donde en tres dimensiones, hay exactamente cinco poliedros regulares, o los sólidos platónicos, que pueden existir, seis polícronos regulares existen en la cuarta dimensión. Cinco de los seis se pueden interpretar como extensiones naturales de los sólidos platónicos, así como el cubo, un sólido platónico, es una extensión del cuadrado de dos dimensiones. El pentachoron está hecho de 5 tetraedros para las caras y 10 caras triangulares, y es el análogo cuadrimensional del tetraedro.

En geometría un tesseracto o hipercubo es una figura formada por dos cubos tridimensionales desplazados en un cuarto eje dimensional (llamemos al primero longitud, el segundo altura y el tercero profundidad). En un espacio tetradimensional, el tesseracto es un cubo de cuatro dimensiones espaciales. Se compone de 8 celdas cúbicas, 24 caras cuadradas, 32 aristas y 16 vértices, esto tomando en cuenta el desarrollo del polinomio $(2x + 1)^n$ donde el valor de n equivale al número de dimensiones (en este caso particular 4) y x es el largo, alto, ancho, etc., de la figura polidimensional equilátera.

Este término fue acuñado por primera vez en 1888 por el matemático inglés Charles Howard Hinton en una obra llamada *A New Era of Thought*, especie de manual que buscaba entrenar la intuición hiperespacial mediante ejercicios de visualización con cubos de colores en torno a un hipercubo imaginario.

[Enciclopedia on-line] http://es.wikipedia.org/wiki/Cuarta_dimension [Consultado 17/01/2012]

Un hipercubo se define como un cubo desfasado en el tiempo, es decir, cada instante de tiempo por el cual se movió pero todos ellos juntos. Por supuesto no podemos ver un hipercubo en la cuarta dimensión, ya que solo se verían los puntos que tocan nuestro universo, así que solo veríamos un cubo común.

No podemos ver un hipercubo porque estamos sujetos a tres dimensiones, por lo que solo podemos ver la proyección de lo que sería un hipercubo. Se parece a dos cubos anidados, con todos los vértices conectados por líneas. Pero en el tesseracto real de cuatro dimensiones todas las líneas tendrían la misma longitud y todos los ángulos serían ángulos rectos.

[Enciclopedia on-line] <http://es.wikipedia.org/wiki/> <http://es.wikipedia.org/wiki/Hipercubo>
[Consultado 17/01/2012]

[XVIII]

> Esta nota es esencial. El concepto de Lo trans desarrollado por Marisa Belausteguigoitia es fundamental para la comprensión de la investigación que se está realizando en la presente tesis. El concepto de Lo trans es, por la dimensionalidad de sentido que le es propia (asignada), un transductor de fase múltiple que recibe, transforma y emite todo tipo de causa(s) y efecto(s) (acontecimientos). Es posible pensar lo trans como el mecanismo multidimensional de la experiencia en lo semiótico. En este caso particular, al asociarse con la matemática transfinita, que es por definición transdimensional, potencia con exuberancia la capacidad transductora citada.

“En lo trans Belausteguigoitia reconoce un nuevo campo epistemológico. Para la autora lo trans es la palabra importante que hay que entender. Lo trans no es un inter (entre territorios), sino un “más allá de”. Con lo trans se genera otro territorio. No se pasa una frontera sino que se transgrede. Una frontera se la cruza o atraviesa, se la penetra, tal vez se la transforma, o se la supera. Los contenidos de esos espacios, de esos cuerpos que se atraviesan quedan transgredidos, afectados. Lo trans aplaza o desplaza. Al decir lo trans se cambia la perspectiva del sujeto y su relación con el objeto. Lo trans genera un campo de existencia de algo complejo.

Lo trans tiene que ver con la posibilidad de penetrar los límites y transformar los contenidos de estos límites, de poder llegar a superar binarios y opuestos que dicen que se es hombre o se es mujer, que se es de género masculino o femenino. A través de lo trans se puede superar lo localizado, fijo o contenido, desintegrado “pollution”, mezclando, adulterando o contaminando los contenidos y límites creados por las disciplinas. En este proceso de superar los límites y los contenidos de esos límites, se crea lo transdisciplinario, o la transmodernidad, lo transexual, lo *transgender*, lo transnacional o, por ejemplo, el feminismo transnacional.

2.1. Ideas para un concepto: el tema

Con respecto a la modernidad, la autora se refiere a una modernidad que para ella ha fracasado, precisamente por no haber podido entender lo trans (ni lo transnacional, ni lo transexual, ni lo transgender). Cuando la autora se refiere a la modernidad establece dos vías para poder abordarla en la actualidad, la que planteó Habermas (modernidad inconclusa), o la de la posmodernidad. Sin embargo, a raíz de una de las preguntas de la entrevista que plantea la posibilidad de pensar un tipo de modernidad que le permita a las mujeres indígenas superar las estructuras patriarcales sin hacerse traidoras frente a su cultura y tradiciones, la autora no toma ni la modernidad inconclusa, ni la posmodernidad, sino que toma una vía adicional, la de la transmodernidad.

Con el término de "transmodernidad" la autora propone un territorio en el que pueda superarse las identidades binarias y opuestas de raza o de género creadas por el paradigma nacional. Piensa entonces en un tipo de modernidad que pueda acoger otros sujetos y nuevos conocimientos creados a partir de esas nuevas subjetividades. Las chicanas son un ejemplo de translingüismo, transexualismo o transnacionalismo. Las chicanas son trans-todo. Ellas logran hacer estas inversiones que vienen junto con inversiones sexuales, con inversiones de la lengua, con inversiones de la nación".

[Texto on-line] [Consultado: 17/01/2012] http://www.lai.fu-berlin.de/es/e-learning/projekte/frauen_konzepte/projektseiten/konzeptebereich/be_transcontexto.html

[XIX]

En matemática, se define \aleph_0 (primera letra del alfabeto hebreo llamada *Álef*) como el cardinal (un número transfinito, en este caso) del conjunto de los números naturales.

El término se lee como "Álef-sub-cero" o "Álef cero".

Además, en la teoría ZFC, \aleph_0 es el menor cardinal transfinito, en el sentido de que todo conjunto infinito ha de tener un subconjunto de cardinal \aleph_0 .

Su definición formal permite equipararlo a cualquier conjunto numerable, esto es, cualquier conjunto que pueda ponerse en correspondencia biunívoca con los números naturales.

[Enciclopedia on-line] http://es.wikipedia.org/wiki/Alef_cero [Consultado: 17/01/2012]

[XX]



Cuando g_s aumenta en la Teoría IIA, la cuerda fundamental adquiere una estructura más compleja que deviene en una «membrana» donde el volumen del universo es tridimensional.

“Hasta el siglo XIX, se pensaba que el átomo era el bloque más pequeño de materia. Durante mucho tiempo fue considerado el elemento constituyente básico e indivisible de la materia. En los primeros años del siglo XX se comprobó que incluía componentes más pequeños llamados protones, neutrones y electrones, que se conocen como partículas subatómicas. A partir de la década de 1960, se descubrieron otras partículas subatómicas. En la década de 1980, se descubrió que los protones y los neutrones (y otros hadrones) están conformados por pequeñas partículas llamadas quarks. La Teoría cuántica es el conjunto de reglas que describen las interacciones de estas partículas.

En la década de 1980, surge un nuevo modelo matemático de la física teórica llamado la Teoría de cuerdas. Se mostró que todas las partículas, y todas las formas de energía en el universo, podrían estar construidas por unas hipotéticas «cuerdas», un conjunto infinitamente pequeño de elementos que sólo tienen una dimensión: la longitud, pero no poseen altura o anchura. Además, la teoría de las cuerdas sugiere que el universo se compone de múltiples dimensiones.

Estamos familiarizados con la altura, la anchura y la longitud: las tres dimensiones del espacio, que con el tiempo dan un total de cuatro dimensiones observables, sin embargo, la teoría de cuerdas apoya la posibilidad de diez dimensiones, aunque las 6 restantes no las podemos detectar directamente. Estas «cuerdas» vibran en múltiples dimensiones, y en función de la forma en que vibran, podrían ser percibidas en el espacio de tres dimensiones como materia, luz, o gravedad. Es la vibración de la «cuerda» la que determina su apariencia de materia o energía, y toda forma de materia o energía es el resultado de la vibración de las cuerdas.

Pero la Teoría de cuerdas se encontró con un problema: tras una versión inicial de ecuaciones que la sustentaba, fueron descubiertas otras ecuaciones, igualmente coherentes. Hay cinco grandes teorías de cuerdas, todas basadas en un universo de 10 dimensiones, y todas parecen ser correctas, pero los científicos no estaban conformes con la aparente contradicción de cinco conjuntos de ecuaciones para describir el mismo fenómeno.

A mediados de los años 90, Edward Witten, un teórico de cuerdas del Instituto de Estudios Avanzados y otros importantes investigadores consideran que las cinco diferentes versiones

2.1. Ideas para un concepto: el tema

de la teoría de las cuerdas podría describir lo mismo visto desde diferentes perspectivas. Se propuso la unificación en una teoría llamada «Teoría M», en que la «M» no está específicamente definido, pero se entiende como «membranas». La Teoría M agrupó todas las teorías de cuerdas, al afirmar que las cuerdas son realmente «anillos» 1-dimensionales de una «membrana» 2-dimensional que vibra en el espacio 11-dimensional”.

[Enciclopedia on-line] http://es.wikipedia.org/wiki/Introduccion_a_la_Teoria_M [Consultado: 17/01/2012]

[XXI]

> Considero que la aproximación de Vattimo al concepto de *ens* en Derrida, en tanto que crítica, la derridiana, de este procedimiento en parte del pensamiento de Heidegger y Gadamer. Sin embargo el comentario de Vattimo sobre la intensidad-presencia del texto (monumento) en la obra derridiana también es interesante y afecta al núcleo de la investigación al ser un concepto difuso y disperso en la Gramatología.

“El otro que no se sitúa concretamente en una historia que posea un «sentido» —aun cuando fuese el sentido (que me parece congruentemente heideggeriano, más allá de la literalidad de Heidegger) de la consunción progresiva, e indefinida, de la presencia y de la perentoriedad puede asumir una figura y una función mesiánica sólo dependiendo del modo en que yo lo recibo. Su carácter mesiánico, si no cuenta con marcas históricas reconocibles, es totalmente subjetivo: puedo partir de cualquier término, concepto, evento, de cualquier texto, para remontarme a la diferencia originaria, con tal de que asuma la doble mirada que recomienda Derrida. Y también la predilección por el texto escrito (contra el fono-logo-centrismo que, por el contrario, es propio de Heidegger y de heideggerianos como Gadamer) parece sin embargo transformarse en su contrario: el texto escrito garantiza una presencia definitiva, monumental, pero asimismo confiada cada vez al sujeto deconstrutor, que trabaja sobre el texto en la intimidad de su estudio. Lo que cuenta del otro no es su historicidad concreta (aquella que Platón identificaba con la capacidad del discurso hablado de defenderse por sí mismo), sino su monumento, en el cual la historicidad se consume en la finitud constitutiva de la existencia y puede así dejar que se transparente mejor la archiestructura originaria.

Gianni Vattimo. “Historicidad y diferencia. En torno al mesianismo de Jacques Derrida”
[Texto on-line] <http://www.jacquesderrida.com.ar/comentarios/vattimo.htm>
[Consultado 18/01/2012]

[XXII]

El signo lingüístico es la combinación de un concepto (significado) y de una imagen acústica (significante), que componen en conjunto una entidad lingüística de dos caras interdependientes. Es una construcción social que funciona dentro de un sistema lingüístico y que pone un "elemento" en lugar de otro. Como sistema, tiene la capacidad de aplicarse a sí mismo y de explicar los demás sistemas de signos; pero es importante advertir que en la lingüística y en la semiótica la teoría define al objeto, y por lo tanto el signo es consecuencia de una perspectiva teórica.

Para Peirce, el signo lingüístico es una entidad de tres caras: el referente, el significante y el significado. El referente es el objeto real, al cual hace referencia el signo. El significante es el soporte material o sustancia, lo que captamos de acuerdo a los sentidos. El significado es la imagen mental que se forma en el signo (concepto/abstracción de ese algo).

[Enciclopedia on-line] http://es.wikipedia.org/wiki/signo_lingüístico [Consultado: 17/01/2012]

> La aproximación de este trabajo de investigación es más próximo al modelo Peirceano.

[XXIII]

> Queda claro que el uso de aún / aun en este punto de la investigación es gramaticalmente el de equivalencia. Y está referido a lo que del goce parece funcionar sin el Otro (la lengua) */**

* "El seminario *Encore* [Aun] hay que entenderlo homofónicamente, como Lacan invita a hacerlo: *En-corps* [En-cuerpo]. Aquí se trata de todo lo que del goce parece funcionar sin el Otro.

Aun, el vigésimo seminario de Lacan, y que Jacques-Alain Miller sitúa en la cima del sexto paradigma del goce, presenta una inversión sensacional de la perspectiva que prima en todo el recorrido de Lacan. Mientras el goce era en su enseñanza siempre secundario respecto del significante, en *Aun* el lenguaje y su estructura aparecen como secundarios y derivados de lo que llama lalengua.

Lalengua es la palabra antes de su ordenamiento gramatical y lexicográfico, separada por tanto del lenguaje.

Con esta condición, Lacan plantea una inclusión originaria y privilegiada del goce, en detrimento de la estructura y sus articulaciones, que nos abre el espacio actual en el que exploramos: el imperio de la no relación, de la disyunción del significante y del

2.1. Ideas para un concepto: el tema

significado, del goce y del Otro, del hombre y de la mujer, bajo el modo de *no hay relación sexual*".

[Texto on-line] <http://www.icf-granada.net/cu0809.htm> [Consultado: 17/01/2012]

** Aun / aún

La palabra *aun* puede tener tilde en función del contexto. La norma básica es que se acentúa cuando equivale a *todavía* y no se hace cuando equivale a *incluso*. Como se explica en el cuerpo del artículo, hay casos en que puede equivaler a ambas palabras. Según el *Diccionario panhispánico de dudas*, se trata de una tilde diacrítica, puesto que la pronunciación como /aun/ o como /a-ún/ depende de muchos factores, como su significado, su situación en el enunciado, el origen del hablante, etc.

[Texto on-line] <http://www.wikilengua.org/index.php/aun> [Consultado: 17/01/2012]

[XXIV]

"1. ¿QUÉ ES UN CONCEPTO?

[En primer lugar, hay que decir que] No hay concepto simple. Todo concepto tiene componentes y se define por ellos. Tiene por tanto una cifra. Se trata de una multiplicidad, aunque no todas las multiplicidades son conceptuales. No existen conceptos de un componente único. [...] Todo concepto tiene un perímetro irregular, definido por la cifra de sus componentes. [...] El concepto es una cuestión de articulación, de repartición, de intersección. Forma un todo, porque totaliza sus componentes, pero un todo fragmentario. [...] En un concepto hay, la mayor parte de las veces, componentes procedentes de otros conceptos, que responden a otros problemas y suponen otros planos. [...] Por otra parte, un concepto tiene un devenir que atañe en este caso a unos conceptos que se sitúan en el mismo plano. [...] Así pues, los conceptos se extienden hasta el infinito y, como están creados, nunca se crean a partir de la nada.

En segundo lugar, lo propio del concepto consiste en volver los componentes inseparables dentro de él: distintos, heterogéneos y no obstante no separables, tal es el estatuto de los componentes, o lo que define la consistencia del concepto, su endoconsistencia. Pues cada componente distinto presenta un solapamiento parcial, una zona de proximidad o un umbral de indiscernibilidad con otro componente.

En tercer lugar, cada concepto será por lo tanto considerado el punto de coincidencia de sus propios componentes. Un concepto es una heterogénesis, es decir, una ordenación de sus componentes por zonas de proximidad".

Gilles Deleuze y Félix Guattari. *¿Qué es la filosofía?* Editorial Anagrama. 1993. Págs. 21-25.

[XXV]

> El interpretar indicado en el pasaje al que hace referencia esta nota se sitúa entre el hermetismo (hermenéutica) y el interpretar en tanto que proceso físico y psicológico. Debería considerarse como un proceso resultante del complejo hermenéutico-comprensivo-conceptualizador.

“La hermenéutica (del griego ἡρμηνευτικὴ τέχνη, *hermeneutiké tejne*, ‘arte de explicar, traducir o interpretar’) es la interpretación de textos en la teología, la filología y la crítica literaria. En la filosofía es la doctrina idealista según la cual los hechos sociales (y quizás también los naturales) son símbolos o textos que deben interpretarse en lugar de describirse y explicarse objetivamente. La hermenéutica filosófica se opone al estudio científico de la sociedad: sobre todo, desprecia la estadística social y los modelos matemáticos. Dado que considera lo social como si fuera espiritual, la hermenéutica subestima los factores ambientales, los biológicos y los económicos, al mismo tiempo que rechaza abordar los hechos macrosociales, como la pobreza y la guerra. De este modo, la hermenéutica constituye un obstáculo a la investigación de las verdades acerca de la sociedad y, por tanto, de los fundamentos de las políticas sociales.

Ya en el siglo XX, Martin Heidegger, en su análisis de la comprensión, afirma que, cualquiera que sea, presenta una «estructura circular»:

Toda interpretación, para producir comprensión, debe ya tener comprendido lo que va a interpretar.

Heidegger, sin embargo, introduce nuevos derroteros en la hermenéutica al dejar de considerarla únicamente como un modo de comprensión del espíritu de otras épocas y pensarla como el modo fundamental de situarse el ser humano en el mundo: existir es comprender. Desde entonces su hermenéutica de la facticidad se convierte en una filosofía que identifica la verdad con una interpretación históricamente situada (Hans-Georg Gadamer). La hermenéutica es considerada la escuela de pensamiento opuesta al positivismo”. [Enciclopedia on-line] <http://es.wikipedia.org/wiki/Hermeneutica> [Consultado: 17/01/2012]

“Interpretar es el hecho de que un contenido material, ya dado e independiente del intérprete, es “comprendido” o “traducido” a una nueva forma de expresión.

La condición básica de una «interpretación es ser fiel de alguna manera especificada¹ al contenido original del objeto interpretado».

Para Gadamer el lenguaje se trata del medio universal en el que se realiza la comprensión misma.

La forma de realización de la comprensión es la interpretación”. [Enciclopedia on-line] <http://es.wikipedia.org/wiki/Interpretacion> [Consultado: 17/01/2012]

2.1. Ideas para un concepto: el tema

[XXVI]

> Impensable en tanto los límites que se vislumbran en el conocer y por tanto en el decir mismo de ese conocer. Decimos para tratar de ajustar ese acercarse al conocer en tanto aquello que de impensable tiene el conocer. Decir podría ser la vía más inmediata del pensar, en tanto que todo decir es acción de un pensar.

“La gnoseología es el estudio del origen, la naturaleza y los límites del conocimiento humano. En inglés se utiliza la palabra *epistemology*, que no hay que confundir con la palabra española epistemología que designa específicamente el estudio del conocimiento científico, también denominado filosofía de la ciencia. Muchas ciencias particulares tienen además su propia filosofía, como por ejemplo, la filosofía de la historia, la filosofía de la matemática, la filosofía de la física, etcétera.

El experimento mental del cerebro en una cubeta puede poner a prueba distintas teorías acerca del conocimiento.

Dentro de la gnoseología, una parte importante, que algunos consideran incluso una rama independiente de la filosofía, es la fenomenología. La fenomenología es el estudio de los fenómenos, es decir de la experiencia de aquello que se nos aparece en la conciencia. Más precisamente, la fenomenología estudia la estructura de los distintos tipos de experiencia, tales como la percepción, el pensamiento, el recuerdo, la imaginación, el deseo, etc. Algunos de los conceptos centrales de esta disciplina son la intencionalidad, la conciencia y los qualia, conceptos que también son estudiados por la filosofía de la mente”. [Enciclopedia on-line] <http://es.wikipedia.org/wiki/Filosofia> [Consultado: 17/01/2012]

[XVII]

“El tambaleante proceso de la evolución ha conformado un cerebro que está fragmentado y es inarmónico, y en cierto modo está compuesto de jugadores cuyos intereses compiten. Los críticos del modelo trino de Paul MacLean han menospreciado su separación deliberada de intelecto y emoción como un romanticismo pasado de moda.

No obstante, si bien los tres cerebros se diferencian en linaje y función, nadie ha discutido la autonomía neurológica. Cada cerebro ha evolucionado para interactuar con sus cohabitantes craneales, y las líneas entre ellos, como el atardecer y el alba, son más bien transiciones oscurecidas que demarcaciones quirúrgicas. Pero una cosa es decir que la noche da paso al día y el día a la noche, y otra muy distinta decir que luz y oscuridad son equivalentes.

La fisura entre razón y pasión es un tema antiguo pero no un anacronismo; ha permanecido porque trata de la profunda experiencia humana de una mente dividida”.

[Enciclopedia on-line] http://es.wikipedia.org/wiki/Paul_MacLean [Consultado: 17/01/2012]

[XXVIII]

> Se debe entender en tanto que método de conocimiento según lo que sigue a continuación:

“Se basa en el estudio del método implícito en los análisis del pensador Martin Heidegger, fundamentalmente en sus análisis etimológicos de la historia de la filosofía.

Consiste en mostrar cómo se ha construido un concepto cualquiera a partir de procesos históricos y acumulaciones metafóricas (de ahí el nombre de deconstrucción), mostrando que lo claro y evidente dista de serlo, puesto que los útiles de la conciencia en que lo verdadero en sí ha de darse, son históricos, relativos y sometidos a las paradojas de las figuras retóricas de la metáfora y la metonimia.

El concepto de deconstrucción participa a la vez de la filosofía y de la literatura y ha estado muy en boga en especial en Estados Unidos. Si es verdad que el término fue utilizado por Heidegger, es la obra de Derrida la que ha sistematizado su uso y teorizado su práctica.

El término deconstrucción es la traducción que propone Derrida del término alemán *Destruktion*, que Heidegger emplea en su libro *Ser y tiempo*. Derrida estima esta traducción como más pertinente que la traducción clásica de ‘destrucción’ en la medida en que no se trata tanto, dentro de la deconstrucción de la metafísica, de la reducción a la nada, como de mostrar cómo ella se ha abatido.

En Heidegger, la *destruccion* conduce al concepto de tiempo; ella debe velar por algunas etapas sucesivas la experiencia del tiempo que ha sido recubierta por la metafísica haciendo olvidar el sentido originario del ser como ser temporal”.

[Enciclopedia on-line] <http://es.wikipedia.org/wiki/Deconstruccion> [Consultado: 17/01/2012]

2.1. Ideas para un concepto: el tema

[XIX]

> En un sentido científico lo que sigue a continuación muestra como la locución "nada de nada" se verifica.

"Las ciencias, al ser ontologías particulares, poseen diversos individuos nulos. Puede haber tantos individuos nulos como clases naturales. Destaca en particular, el vacío o campo nulo, al cual se le asignan propiedades en las teorías de campos, como poseer índice de refracción igual a uno. De hecho, es imposible delimitar una región del espacio que no contenga cosas, ya que los campos gravitatorios no pueden ser bloqueados y todas las partículas que no están en cero absoluto generan radiación electromagnética (el cero absoluto es inalcanzable según la tercera ley de la termodinámica).

Científicamente, pues, la nada también es una ficción. Tan es así que en la llamada aniquilación partícula-antipartícula, un caso particular del teorema ontológico arriba mostrado, no existe realmente tal aniquilación o destrucción. Se refieran e^+ a un positrón, e^- a un electrón y γ a un fotón, entonces

$e^- + e^+ \neq \square$, sino que $e^- + e^+ = \gamma + \gamma$ ".

[Enciclopedia on-line] <http://es.wikipedia.org/wiki/Nada> [Consultado: 17/01/2012]

[XXX]

> Anticiparse a uno mismo en tanto la observación de (a través de) los indicios.

[XXXI]

> En cualquier caso un estado dado tiene una gran similitud con lo que le precede como estado dado tal: la posibilidad, el accidente estadístico (se puede ver así) redide en el como tal o cual dado ;-)... es por esta razón que sugiero como imagen metafórica de estado dado o dado(s) estado(s) la definición (y el objeto que define (trata)) que sigue a continuación.

"Un dado es un objeto de forma poliédrica preparado para mostrar un resultado aleatorio cuando es lanzado sobre una superficie horizontal, desde la mano o mediante un cubilete, en cuyo caso los resultados ocurren con una probabilidad que se distribuye mediante una distribución uniforme discreta.

Los posibles resultados, numéricos o de otro tipo, están marcados en cada una de las caras del poliedro y se eligen en función de la posición en la que quede el dado tras el lanzamiento; normalmente se toma el resultado marcado en la cara que queda vista

hacia arriba. Es frecuente que se utilicen varios datos iguales o diferentes combinados en la misma tirada”.

[Enciclopedia on-line] <http://es.m.wikipedia.org/wiki/Dados> [Consultado: 17/01/2012]

[XXXII]

> Esta acepción es interesante para el uso que pretendo dar en el texto. Me interesa la idea de término de un desplazamiento.

“llegar

intr. Alcanzar el fin o término de un desplazamiento”.

[Diccionario on-line] <http://www.wordreference.com/definicion/llegar> [Consultado: 18/01/2012]

[XXXIII]

“Platón nos invita a distinguir dos dimensiones: 1.o) la de las cosas limitadas y medidas, de las dualidades fijas, sean permanentes o temporales, pero suponiendo siempre paradas como reposos, establecimientos presentes asignaciones de sujetos: tal sujeto tiene tal grandor, tal pequeñez en tal momento; 2.o) y luego un puro devenir sin medida, un puro devenir-loco que no se detiene jamás, en los dos sentidos a la vez, esquivando siempre el presente, haciendo coincidir el futuro y el pasado, el más y el menos, lo demasiado y lo insuficiente en la simultaneidad de una materia indócil («más caliente y más frío avanzan siempre y nunca permanecen, mientras que la cantidad definida es parada, y no puede avanzar sin dejar de ser»; «lo más joven se vuelve más viejo que lo más viejo, y lo más viejo, más joven que lo más joven, pero acabar este devenir, es precisamente aquello de lo que no son capaces, pues si lo acabaran, dejarían de devenir, serían...”).

Gilles Deleuze. *Lógica del sentido. Primera serie de paradojas. Del puro devenir*. Pág. 7.

[XXXIV]

“El proyecto de una «lógica del sentido» ideado por Gilles Deleuze podría constituir una pieza clave en el contexto filosófico de las últimas décadas, determinado cada vez con más fuerza por los debates impulsados por la filosofía anglosajona. En este contexto, la filosofía francesa contemporánea, de la que Deleuze es uno de los mayores exponentes, es con frecuencia acusada de tener poco o nada que aportar a dichos debates, articulados por la afirmación de una intimidad entre problemas ontológicos, métodos de análisis formal y saberes atravesados por instancias de formalidad pura.

2.1. Ideas para un concepto: el tema

Presente entre las preocupaciones centrales de Deleuze desde el comienzo de sus reflexiones, su idea de una lógica del sentido encuentra sus determinaciones fundamentales hacia finales de la década del 60 (en particular en el libro que lleva ese nombre), para permanecer en el centro su pensamiento hasta el final de su obra. A pesar de las múltiples y heterogéneas fuentes de las que dicho proyecto se nutre, una interpretación a menudo puramente endógena, restringida a los límites de la obra deleuziana, o en el mejor de los casos de la de los filósofos franceses de su generación (Foucault, Derrida, Guattari...), ha tenido el efecto altamente perjudicial de obliterar la vinculación más o menos directa con el conjunto de los proyectos formales que determinan hoy en gran medida el contenido y las orientaciones del discurso filosófico. Como consecuencia, la fertilidad y la gravitación del pensamiento deleuziano en el contexto actual de la filosofía contemporánea resultan gravemente limitadas”.

[Texto on-line] [Consultado: 18/01/2012]

<http://cursodeleuze.wordpress.com/2011/11/10/fundamentacion-del-seminario-2011/>

[XXXV]

“Los primeros trabajos de Derrida de tono internacional —*De la gramatología, La escritura y la diferencia* y *La voz y el fenómeno* (los tres de 1967)—fueron vivamente criticados, pero también muy admirados, y para algunos son sus mejores ensayos, por los cuales empezó a enseñar en Alemania y los EE UU. Por sus referencias a John Austin y su teoría de los actos de lenguaje, Derrida fue acusado, sobre todo por John Searle, de obstinarse en enunciar contra-verdades evidentes. En 1992, veinte filósofos firmaron contra él, reprochándole «su inadecuación a los estándares de claridad y de rigor», pero no impidieron que se le concediera el honoris causa por la Universidad de Cambridge (1992), tras una votación que logró 336 votos (frente a 204). En paralelo con la filosofía analítica, Derrida fue objeto de críticas por parte de Chomsky. Pero encontró la mayor audiencia en los Estados Unidos, que frecuentó asiduamente, sobre todo en los departamentos de ciencias políticas, literatura y estudios culturales. Su legado de buena parte de sus manuscritos en la Biblioteca de Irvine, pese a sus conflictos éticos finales, es una muestra del afecto por su población”.

[Enciclopedia on-line] http://es.wikipedia.org/wiki/Jacques_Derrida [Consultado: 18/01/2012]

[XXXVI]

> Expresión en tanto la considera Deleuze en relación a Spinoza. Y la relación de esta aproximación al concepto de expresión con la matemática transfinita de Cantor.

“Deleuze le otorga un tiempo considerable de su trabajo a Spinoza, imparte clases sobre él⁴, escribe Spinoza y el problema de la expresión⁵ que no fue otra cosa que la tesis complementaria de Doctorado de Deleuze. También escribe Spinoza: Filosofía práctica⁶, texto que tiene una temática bastante similar con las clases que se encuentran publicadas.

Pero en todos sus textos iluminan en mayor o menor medida el pensamiento de Deleuze sobre Spinoza. Sin duda que la pluralidad y su relación con el Uno, llaman mucho la atención de Deleuze.

Es por eso que el camino que he elegido para esta lectura de Deleuze en Spinoza tiene que ver con el planteo del libro Spinoza y el problema de la expresión. Deleuze resalta el problema de la expresión y lo sitúa planteado de forma clara en la Ética. Para ello se basa principalmente en la idea de expresión que surge de la definición : «Por Dios entiendo un ser absolutamente infinito, es decir, una substancia consistente en una infinidad de atributos, de los que cada uno expresa una esencia eterna e infinita». La expresión como veremos más adelante tiene una relación intrincada con el problema de la relación de uno y pluralidad.

Deleuze sostiene que la expresión «no ha de ser, por tanto, objeto de demostración; es ella la que sitúa la manifestación inmediata de la substancia absolutamente infinita. Es imposible comprender los atributos sin demostración; ella es la manifestación de lo que no es visible, y asimismo la mirada bajo la que cae aquello que se manifiesta. Es en este sentido que las demostraciones, dice Spinoza, son ojos del espíritu por los que percibimos»

Entonces desde el punto de vista de Deleuze, si la única forma de comprender los atributos es mediante explicación, es porque están cumpliendo una función que es la de expresar una esencia eterna e infinita, que es la esencia divina.”

[Texto on-line] http://arje.atspace.org/spinoza_deleuze.htm [Consultado: 18/01/2012]

[XXXVII]

> En Física de partículas la transubstanciación también sucede de manera literal, en un sentido científico. Por esta razón el *sentido como transubstancia es que psa de economía en economía...* tiene el sentido literal, también, en su declinación poética, que la teología define para su misterio alimentario.

“Se llama transubstanciación al fenómeno de la conversión total de la hostia y del vino en carne y sangre de Jesucristo. Según la iglesia Católica esta conversión es literal, pero sigue conservando su aspecto y sabor originales debido a que la transformación afecta únicamente a su estructura interna y esencial, y no a sus características externas.

2.1. Ideas para un concepto: el tema

De acuerdo a la definición del Concilio de Trento, la Transustanciación es la «admirable y singular conversión de toda la sustancia del pan en el cuerpo y de toda la sustancia del vino en la sangre de nuestro Señor Jesucristo».

Este misterio de Fe, en el que Jesús, por amor, se «disfraza» bajo las especies de pan y vino, ocurre durante la Misa, específicamente al pronunciar el sacerdote las palabras de la Consagración”.

[Texto on-line] <http://www.teologia.com.es/index.php/Transustanciaci%C3%B3n>

[Consultado: 18/01/2012]

El Catecismo de la Iglesia Católica afirma al respecto:

"La presencia del verdadero Cuerpo de Cristo y de la verdadera Sangre de Cristo en este sacramento, `no se conoce por los sentidos, dice S. Tomás, sino sólo por la fe , la cual se apoya en la autoridad de Dios'. Por ello, comentando el texto de S. Lucas 22,19: `Esto es mi Cuerpo que será entregado por vosotros', S. Cirilo declara: `No te preguntes si esto es verdad, sino acoge más bien con fe las palabras del Señor, porque él, que es la Verdad, no miente"

S. Tomás de Aquino, s.th. 3,75,1, citado por Pablo VI, MF 18

[XXXVIII]

"En 1988, basándose en la definición de entropía estadística de Shannon, Mario Ludovico dio una definición formal al termino sintropía, como una medida del grado de organización interna de cualquier sistema formado por componentes que interactúan entre si. De acuerdo a esta definición, la sintropía es una cantidad complementaria a la entropía. La suma de dos cantidades define un valor constante, específicas del sistema en el que ese valor constante identifica el potencial de transformación. Usando estas definiciones, la teoría desarrolla ecuaciones aptas para describir y simular cualquier posible forma de evolución del sistema, ya sea hacia niveles mayores o menores de "organización interna" (por ejemplo la sintropía), o hacia el colapso del sistema.

La organización como sistema (abierto) esta constituido por los elementos básicos de este (entradas, medio, salidas y retroalimentación) y es en las entradas donde la información juega un papel clave como medio regulador, medio neguentrópico, ya que a través de ella se puede disminuir la cantidad de incertidumbre (entropía). Se puede considerar a la información como elemento generador de orden y como herramienta fundamental para la toma de decisiones en la organización o en cualquier sistema en el que se presenten situaciones de elección con múltiples alternativas.

En la gestión de riesgos, neguentropía es la fuerza que tiene por objeto lograr un comportamiento organizacional eficaz y conducir a un estado estacionario predecible”.

[Enciclopedia on-line] <http://es.wikipedia.org/wiki/Neguentropia> [Consultado: 18/01/2012]

“La pregunta que surge en este momento es: ¿debemos considerar a la neguentropía (o entropía con signo negativo) simplemente como una forma de referirse a la entropía y con lo cual queremos dar a entender que la entropía del sistema considerado disminuyó en lugar de aumentar? Si así fuera, entonces no tendría más importancia que su mero valor terminológico.

O bien, ¿debemos considerar a la neguentropía como un concepto propio, relacionado pero distinguible del concepto de entropía? La mejor manera de investigar el concepto de *neguentropía* es oponiéndolo al concepto de entropía, o sea, considerándolo como equivalente a la *anti-entropía*.

Luego, si el *estado de equilibrio* es aquel estado de un sistema en el cual *la entropía es máxima*, pero es igualmente –como lo señala la Mecánica estadística- el estado *más probable*, entonces cualquier estado improbable puede ser considerado como un estado neguentrópico.

Antes de seguir adelante, digamos que aceptamos plenamente el punto de vista que considera a la Mecánica estadística como una explicación de la Termodinámica (en el sentido de ser lógicamente anterior). Y esto es muy importante, pues, como afirma Nash:

«La Termodinámica no proporciona ninguna información acerca del porqué los procesos espontáneos se realizan con un aumento de la entropía».(L.K. Nash, 1974, p.53.)

Las consecuencias de esta posición probabilista de la Mecánica estadística con respecto a la segunda Ley, ya la hemos señalado; lo haremos ahora explícitamente: La segunda Ley afirma, simplemente, el paso del sistema a configuraciones moleculares *cada vez más probables* a medida que pase el tiempo -aunque no en un tiempo determinado-. De aquí se desprende, entonces, que los sucesos improbables quedan descartados. Pero mientras que la Termodinámica clásica lo hacía en términos absolutos, la Mecánica estadística deja abierta su posibilidad.

Así, en palabras de Margenau:

«La validez de la segunda Ley se convierte entonces solamente en una cuestión de una elevada probabilidad: el recipiente de agua sobre el fuego tiene una probabilidad extremadamente pequeña, pero finita, de helarse...» (Henry Margenau, 1970, p.203.)

Como explica el mismo autor:

«...cabe la posibilidad de movimientos excepcionales», sin embargo, ocurre que *«éstos son dinámicamente tan inestables que la más ligera perturbación los destruiría* (el destacado es nuestro); por eso, *«no es necesario, en absoluto, tenerlos en cuenta en un sentido estadístico ...»*(Henry Margenau, 1970, p.261.)

Actualmente, sin embargo, un autor como Prigogine hace de este supuesto defecto –del carácter exclusivamente probabilístico de la segunda Ley- una virtud:

2.1. Ideas para un concepto: el tema

«La noción de probabilidad introducida empíricamente por Boltzmann fue un golpe de audacia muy fecundo. Después de más de un siglo empezamos a entender cómo surge de la Dinámica a través de la inestabilidad: ésta destruye la equivalencia entre el nivel individual y el nivel estadístico, al extremo que las probabilidades cobran una significación intrínseca, irreductible a una interpretación en términos de ignorancia o aproximación». (Los destacados son nuestros.) (Ilya Prigogine, 1996, pp.37-38.)»

Gabriel Hernán Gebauer. "La neguentropía y el orden" [Texto on-line] [Consultado: 19/01/2012] <http://www.homeoint.org/books3/diluciones/neguentropia.htm>

[XXXIX]

> La expansión del universo, desde el big bang todo lo afecta. Estética y físicamente... átomo por átomo (la distancia entre ellos), partícula por partícula... palabra por palabra. Lo dicho y lo hecho. Es el acontecimiento: la expansión del sentido a través de su lógica en series transfinitas.

La ley de Hubble es una ley de cosmología física que establece que el corrimiento al rojo de una galaxia es proporcional a la distancia a la que ésta después de cerca de una década de observaciones. Es considerada como la primera evidencia observacional del paradigma de la expansión del universo y actualmente sirve como una de las piezas más citadas como prueba de soporte del Big Bang, según la Ley de Hubble, una medida de la inercia de la expansión del universo viene dada por la Constante de Hubble. A partir de esta relación observacional se puede inferir que las galaxias se alejan unas de otras a una velocidad proporcional a su distancia, relación más general que se conoce como relación velocidad-distancia y que a veces es confundida con la ley de Hubble. Los cálculos más recientes de la constante, utilizando los datos del satélite WMAP, empezaron en 2003, permitieron dar el valor de $71 \pm 4(\text{km/s})/\text{Mpc}$ para esta constante. En 2006 los nuevos datos aportados por este satélite dieron el valor de $70 (\text{km/s})/\text{Mpc}$, $+2.4/-3.2$. De acuerdo con estos valores, el universo tiene una edad próxima a los 14.000 millones de años. En agosto de 2006, una medida menos precisa se obtuvo independientemente utilizando datos del Observatorio de rayos X Chandra orbital de la NASA: $77 \pm 15\%(\text{km/s})/\text{Mpc}$.

[Enciclopedia on-line] http://es.wikipedia.org/wiki/Ley_de_Hubble [Consultado: 19/01/2012]

[XL]

“(fr. la chose; ingl. the thing; al. das Ding). Objeto del incesto. Lo que hay de más íntimo para un sujeto, aunque extraño a él, estructuralmente inaccesible, significado como interdicto (incesto) e imaginado por él como el soberano Bien: su ser mismo.

Lacan señala en dos textos de Freud, separados por treinta años de elaboración, el mismo término alemán: Ding (cosa). En el Proyecto (1895), la cosa (das Ding) designa la parte del aparato neuro psíquico común tanto a la configuración neuronal investida por el recuerdo del objeto como a la configuración investida por una percepción actual de ese objeto. En una serie de equivalencias donde hace intervenir explícitamente el papel de la lengua, Freud identifica esta parte inmutable, la cosa, con el núcleo del yo, con lo que es inaccesible por la vía de la rememoración y, por último, con el prójimo (el objeto en tanto que es al mismo tiempo semejante al yo y radicalmente extraño a este, y la única potencia auxiliadora: la madre). En su artículo La negación (1925), Freud retorna el mismo término Ding para distinguir, como en el Proyecto, la cosa de sus atributos. La negación es un juicio. Freud nos dice entonces que la función de todo juicio es llegar a dos decisiones: pronunciarse sobre si una propiedad pertenece o no a una cosa (Ding); conceder u objetar a una representación la existencia en la realidad. Efectivamente, «la experiencia ha enseñado que no sólo es importante saber si una cosa (Ding; una cosa objeto de satisfacción) posee la propiedad buena, y por lo tanto merece ser admitida en el yo, sino también saber si está allí en el mundo exterior, de modo que uno pueda apoderarse de ella si hay necesidad». En esta segunda decisión, el yo ha cambiado: el yo-placer deviene yo-real. Freud emplea por lo tanto el término Ding cuando insiste en el carácter real del objeto. En La cosa freudiana (1956), Lacan no se refiere explícitamente a das Ding, sino a la palabra latina res: ¿de qué cosa [quod] se trata en el psicoanálisis? El acento está puesto allí en la experiencia del inconsciente estructurado como un lenguaje (rebús [término latino que significa «cosas», y también alude a un juego cifrado de palabras, letras y dibujos como metáfora del aspecto cifrado del sueño]) a través de una práctica de la palabra: «Yo, la verdad, hablo», y el artículo termina con «la deuda simbólica de la que el sujeto es responsable como sujeto de la palabra».

Es en el seminario La ética del psicoanálisis (1959-60) donde Lacan introduce la Cosa a partir del das Ding de Freud. Al mismo tiempo, el acento va a desplazarse de lo simbólico a lo real: «Mi tesis es que la moral se articula en la perspectiva de lo real en tanto esto puede ser la garantía de la cosa». Lacan muestra en primer término que el advenimiento de la física newtoniana pone en peligro la garantía que los hombres han situado siempre en lo real concebido como el retorno eterno de los astros al mismo lugar. Por eso Kant intenta refundar la ley moral fuera de toda referencia a un objeto de nuestra afección, no en un bien (Wohl), sino en una voluntad buena (gute Willen): «Haz de modo que la máxima de tu voluntad pueda siempre valer como principio de una legislación universal. La Cosa se confunde así con el imperativo de una máxima universal cuya verdad latente pronto mostrará Sade. Si, en efecto, esta tiene como consecuencia perjudicar nuestro amor a nosotros mismos, se podrá muy bien tomar como máxima universal: «tengo el derecho de gozar de tu cuerpo, puede decirme cualquiera, y ejerceré ese derecho sin que ningún límite me detenga en el capricho de las exacciones que tengo el gusto de saciar en él» (Escritos, pág. 769). El movimiento de Freud, nos dice Lacan, consiste en «mostrarnos que no hay soberano Bien: que el soberano Bien, que es das Ding, que es la madre, el objeto del

2.1. Ideas para un concepto: el tema

incesto, es un bien prohibido y que no hay otro bien». En efecto, la Cosa está perdida como tal, puesto que para volver a encontrarla habría que volver a pasar exactamente por todas las condiciones contingentes de su aparición, hasta la punzadura [poinçon] de la primera vez. Aparece así como lo real más allá de todas las representaciones que de ella tiene el sujeto, o sea, de lo que vehiculiza la cadena significante. Por eso, hacer uno con la Cosa sería salir del campo del significante y por ende de la subjetividad. La desdicha de la existencia no es entonces de ninguna manera contingente. La madre, en tanto ocupa el lugar de la Cosa, induce el deseo de incesto, pero este deseo no podría ser satisfecho puesto que aboliría todo el mundo de la demanda, es decir, de la palabra y, por lo tanto, del deseo. De este modo, la prohibición del incesto con la madre, aunque universal, no es objeto tradicionalmente de ninguna interdicción escrita”.

[Texto on-line] [http://www.tuanalista.com/Diccionario-Psicoanalisis/4576/Cosa-\(la\)-pag.2.htm](http://www.tuanalista.com/Diccionario-Psicoanalisis/4576/Cosa-(la)-pag.2.htm) [Consultado: 19/01/2012]

2.1.3. Tema

El tema, que es aquello que nos [(pre)ocupa] (siguiendo, también al pie de la letra la definición del RAE¹: dicho de algo que ha ocurrido o va a ocurrir: producir intranquilidad, temor, angustia o inquietud). El tema llena y desterritorializa estoicamente^I. El tema puede ser, de entrada, y en sus definiciones básicas y elementales lo que sigue, aquí, a continuación:

En lengua:

Un tema morfológico, morfema que unido a una raíz o a otro tema puede constituir una palabra.

Un tema (flexión), parte de la palabra que permanece invariable a lo largo de toda la declinación.

Un tema o tópico de una oración, el interviniente en la predicación verbal del cual se dice algo.

En historia:

Themata, un distrito militar y circunscripción administrativa (provincia) en la organización territorial del Imperio Bizantino.

En informática:

Skin de software, configuración visual concreta de un programa o entorno informático.

¹ R.A.E. Real Academia Española. Aceptaciones para Tema

2.1. Ideas para un concepto: el tema

En las artes:

Un tema musical, melodía reconocible, en la que se basa una parte o la totalidad de una composición musical.

Un tema artístico, aquel objeto de preocupación ligado a su época respectiva o al trabajo de un determinado artista.

En botánica:

Un sinónimo del género botánico *Echinochloa*^{II}.

...además, y también, *Tema* (Ghana), la localidad más cercana al 0° de latitud y longitud². Ghana, un país que crece y se desarrolla con potencia y velocidad.

De todas estas posibles y funcionales definiciones, las lingüísticas y las otras, sólo una mirada o acción que las amalgamase o mezclara permitiría considerarlas como fundacionales de lo que el tema da de sí o es en sí mismo.

El tema transcurre, se desplaza³ (traslada) a gran velocidad y creciente *inquietud* entre unas y otras definiciones. El tema tiene más sentido del que quisiéramos considerar. Todo, y me refiero a un todo Wittgensteiniano⁴, trata un tema que por

² > Con una población de 209.000 habitantes en 2005, la ciudad se encuentra en la región de Gran Accra, al este de la capital estatal, Accra.

Es la ciudad más cercana a la posición geográfica 0° de latitud y longitud, que se encuentra exactamente sobre el océano, varias millas al sur, en la ensenada de Benín.

³ Desplazar supone también desalojar.

Sacar a una persona o cosa del cargo, puesto o lugar que ocupa.

⁴ 1 The world is all that is the case.

1.1 The world is the totality of facts, not of things.

1.11 The world is determined by the facts, and by their being all the facts.

1.12 For the totality of facts determines what is the case, and also whatever is not the case.

1.13 The facts in logical space are the world.

definición, expandida⁵ ésta, sólo se refiere a la cuarta dimensión de la proposición indicada y pensada, activada, por Gilles Deleuze (y que supone inscribirse en la cuarta dimensión de la realidad... puro tiempo)^{III}.

Es difícil contestar a quienes quieren bastarse con palabras, cosas, imágenes e ideas. Porque ni siquiera puede decirse del sentido que exista: ni en las cosas ni en el espíritu, ni con una existencia física ni con una existencia mental. ¿Puede decirse al menos que es útil, que hay que admitirlo en razón de su utilidad? Ni siquiera, ya que está dotado de un esplendor ineficaz, impasible y estéril. Por ello decimos que de hecho no puede ser inferido sino indirectamente, a partir del círculo al que nos arrastran las dimensiones ordinarias de la proposición. Solamente hendiendo el círculo, como se hace con el anillo de Moebius, desplegándolo en su longitud, destorciéndolo, la dimensión del sentido aparece por sí misma y en su irreductibilidad, pero también con su poder de génesis, animando entonces un modelo interior a priori de la proposición.¹⁰ La lógica del sentido está enteramente inspirada por el empirismo; pero precisamente sólo el empirismo sabe superar las dimensiones experimentales de lo visible sin caer en las Ideas, y acosar, invocar, y tal vez producir un fantasma en el límite de una experiencia alargada; desplegada.⁶

Una por una nos encontramos con acepciones que muestran facetas escasas de aquello que en realidad, es un *decir*, es el

1.2 The world divides into facts.

1.21 Each item can be the case or not the case while everything else remains the same.

⁵ Rosalind Krauss. "La escultura en el campo expandido", en *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Alianza Forma, Madrid, 2006.

⁶ Gilles Deleuze. *Lógica del sentido*. Op. Cit. Pág. 42.

tema, y del potencial que éste tiene, y no sólo en tanto que tema (de sí mismo y de lo mismo Otro^{IV}).

Aunque profundicemos en cada una de ellas, cosa que es posible realizar, en lo básico, sin demasiada complicación, cada campo y cada discurso así lo hacen e intentan. Lo han puesto fácil: tienden, campo por campo, a permanecer aisladas a pesar de su esfuerzos por *converger*.

En general las disciplinas fundadas en procesos científicos de investigación son reacias a mezclar o disolver el objeto de su interés en otros campos o *aires* [(áreas)]⁷.

Cada campo de estudio procura, aún hoy, generar su discurso particular, y su explicación, no menos particular, de la estructura o acontecimiento que analiza y desarrolla: imaginan, buscan y constituyen teorías del cuerpo (humano / animal) o de la física gravitacional; de la física de partículas o de los procesos biológicos de crecimiento... una teoría del todo^{8+IV}, en lo físico, es pretendida desde hace años.

⁷ [(áreas)]

“Los paréntesis sirven para definir el orden de evaluación en una fórmula. Si involucran más de una sola operación, el resultado de la expresión surgirá resolviendo las mismas de acuerdo a niveles de prioridad. Así se evaluarán primero las potencias y las radicaciones, seguidas de las multiplicaciones y divisiones, y finalmente las sumas y restas.

También sirven para definir el argumento de una función. Por ejemplo:

$f(x)$ es la especialización de f en x ”

[Enciclopedia on-line] <http://es.wikipedia.org/wiki/Parentesis> [Consultado 14/03/2012]

>En este caso, y siguiendo el tono de toda la tesis, los corchetes indican un proceso de singularización y comentario; los paréntesis la operación que se realiza: en este caso la zona de influencia del área queda abierta y dispuesta para su intersección o acoplamiento..., al aire de lo que precede, véase “En general las disciplinas fundadas en procesos científicos de investigación son reacias a mezclar o disolver el objeto de su interés en otros campos o *aires* [(áreas)]

⁸ “La teoría del todo (o ToE por sus siglas en inglés, “*Theory of Everything*”) es una teoría hipotética de la Física teórica que explica y conecta en una sola todos los fenómenos físicos conocidos. Inicialmente, el término fue usado con una connotación irónica para referir a varias teorías sobre generalizadas. Después el término se popularizó en la Física Cuántica al describir una teoría que podría unificar o explicar a través de un modelo

Pero no hay una pre_tensión, un intento, de teoría que más allá del todo físico se plantee la necesidad de integrar lo humano mismo: quizá la incertidumbre cuántica⁹ sea un primer intento por situar a la humanidad misma en el límite que para nosotros, y desde nosotros, es la totalidad.

Podríamos pensar que la entidad de su estudio se auto justifica, explica y expande, en capas impermeables -casi estancas- que sólo se comunican a través del accidente o de la heterodoxia no regulada; de la extravagancia^V y el vagabundaje^{VI}.

En este (ese) momento sonaba (suena)(sonará)...

[**Antonio Carlos Jobim & Newton Mendonça. Desafinado. 1958**]

simple de teorías todas las interacciones fundamentales de la naturaleza. Más adelante se desarrollará la Teoría del todo relacionándola con los procesos de lógica de sentido, semiótica de la imagen y alegorización de la obra de arte, retórica". [Enciclopedia on-line]http://es.wikipedia.org/wiki/Teoria_del_todo [Consultado: 14/03/2012]

⁹ "En mecánica cuántica, la relación de indeterminación de Heisenberg o principio de incertidumbre establece el límite más allá del cual los conceptos de la física clásica no pueden ser empleados. Sucintamente, afirma que no se puede determinar, en términos de la física clásica, simultáneamente y con precisión arbitraria, ciertos pares de variables físicas, como son, por ejemplo, la posición y el momento lineal (cantidad de movimiento) de un objeto dado.

En otras palabras, cuanto mayor certeza se busca en determinar la posición de una partícula, menos se conoce su cantidad de movimiento lineal y, por tanto, su velocidad. Esto implica que las partículas, en su movimiento, no tienen asociada una trayectoria definida como lo tienen en la física newtoniana. Este principio fue enunciado por Werner Heisenberg en 1927".

[Enciclopedia on-line] [Consultado 14/03/2012]

http://es.wikipedia.org/wiki/Relacion_de_indeterminacion_de_Heisenberg

> El principio de incertidumbre y su relación con los procesos y procedimientos de análisis de lógica del sentido (acción) se establece en "cuanto mayor certeza se busca en determinar la posición de una partícula «de tipo y naturaleza a determinar», menos se conoce su cantidad de movimiento lineal y, por tanto, su velocidad. Esto implica que las partículas, en su movimiento, no tienen asociada una trayectoria definida como lo tienen en la física newtoniana (o en la lingüística general)" Cantidad de movimiento y velocidad son esenciales a la transitividad verbal y a la acción de pensar: generando "incertidumbre".

Observemos cómo *Tema*, ciudad de Ghana, la localidad más cercana al 0° de latitud y longitud (Roland Barthes –grado cero de la escritura-) ^{VII} se compone como accidente y abre las puertas de la emanación poética y la sobreabundancia del lenguaje, y cómo [ésta Tema _no es errata ni erratar, es erratear¹⁰], genera un punto relevante a través del cual se cruzan infinitos posibles discursos y se activa un mecanismo de *ascesis mística* ^{VIII}- es lo que tiene la *sobrenaturaleza sobreabundante*, insisto, del lenguaje: nos desterritorializa y (des)integra(n)¹¹.

¹⁰ Revisar Sigmund Freud. «Sigmund Freud: Obras Completas», en *Freud total* 1.0 (versión electrónica) Análisis de un caso de neurosis obsesiva ("Caso del hombre de las ratas")
[Texto on-line] [http://www.librosgratisweb.com/html/freud-sigmund/analisis-de-un-caso-de-neurosis-obsesiva-\(caso-el-hombre-de-las-ratas\)/index.htm](http://www.librosgratisweb.com/html/freud-sigmund/analisis-de-un-caso-de-neurosis-obsesiva-(caso-el-hombre-de-las-ratas)/index.htm) [Consultado: 14/03/2012]

El análisis de un caso de neurosis obsesiva (1909), también llamado el caso del Hombre de las Ratas, pertenece al volumen X de las obras completas de Sigmund Freud en la traducción de Luis López Ballesteros. La neurosis obsesiva es especialmente interesante para descubrir el funcionamiento del inconsciente. En este breve texto Freud presenta el historial clínico y el tratamiento exitoso de un joven paciente, Ernst Lanzer (1878-1914), así como algunas reflexiones generales sobre los procesos anímicos obsesivos.

¹¹ >Los procesos de desintegración de la materia pueden ser entendidos como procesos, a su vez, constitutivos de otros procesos. En este caso se considera asociarlos a las acontecimientos relacionados con la desterritorialización: por extensión todos. La desterritorialización como coexistencia o tejido eventual.

"La forma de decaimiento dependerá de los modos de emisión más probables de cada isótopo, siendo lo más común que sean gamma, beta o alfa.

Existen también posibilidades de otros tipos de desintegración, como por ejemplo la fisión espontánea o la captura electrónica.

Por ejemplo, si un isótopo llamado Uranio-238, que tiene una probabilidad de un 100 % de desintegrarse mediante emisión alfa, como el Uranio tiene 92 protones y 146 neutrones, un decaimiento alfa que implica perder 2 protones y 2 neutrones, haría llegar al isótopo con 90 protones y 144 neutrones, es decir, al Torio-234. El elemento químico cambia debido a que es el número de protones (y electrones cuando el elemento se encuentra en un estado neutro eléctricamente) el que determina esto.

Ese isótopo a su vez tampoco es estable, sino que se desintegra mediante un modo beta menos (un neutrón se desintegra en un protón, un electrón y un antineutrino electrónico), también con un 100 % de probabilidad, tendremos un nuevo isótopo cuando se desintegre con 91 protones y 143 neutrones. Ese isótopo es el Protactinio-234.

Así sucesivamente, hasta llegar al Plomo-206 cuya vida media es demasiado larga para poder ser medida, es decir, un isótopo que se supone estable".

[Enciclopedia on-line] http://es.wikipedia.org/wiki/Cadena_de_desintegraci%C3%B3n
[Consultado: 15/03/2012]

>La desintegración ampara la totalidad de los hechos.

De hecho Tema no es un(a) Tema (*an a tema / anatema*)¹² cualquiera, en tanto que grado 0, y a su vez es cualquier tema, en tanto que grado 0. La ciudad está en un no-lugar^{IX}, en cierto modo y de manera cierta (desterritorialización de la ciudad en *sus escrituras* y en las lecturas de esta: geográficas, físicas... o literarias).

La multiplicación de las escrituras es un hecho moderno que obliga al escritor a elegir, que hace de la forma una conducta y provoca una ética de la escritura. A todas las dimensiones que dibujaban la creación literaria, se agrega desde ahora una nueva profundidad, la forma, constituyendo por sí sola una suerte de mecanismo parasitario de la función intelectual. La escritura moderna es un verdadero organismo independiente que crece

¹² >Para anatema tenemos (tengo) una sorpresa preparada (iya lo sé!)

“No es sencillo lograr una traducción óptima del término «anatema / anathema», sobre todo porque recientemente se lo ha vuelto a asociar con términos benévolos. El significado original de la palabra griega implicaba una "ofrenda a los dioses", algo de connotación positiva de acuerdo a los criterios espirituales de la Antigua Grecia. Cuando la palabra fue empleada en la Septuaginta (traducción al griego de las Escrituras originales en hebreo), el término anatema fue usado para traducir la palabra hebrea «herem»:

«Herem» significaba (y significa) algo «olvidado», «fuera de límites», «tabú» o «dado irrevocablemente a la destrucción por no acepto»; también algo «maldito». La palabra hebrea fue utilizada en versos como Levítico 27:29 para referirse a cosas ofrecidas a Dios y también para referir a algo «fuera de límites» o «apartado del uso común u ordinario» (no religioso). A raíz de que la palabra griega «anatema» que significaba «ofrenda a Dios» fue usada para traducir la palabra «herem» en su contexto, se han presentado ciertas discrepancias en cuanto a significado y traducción. Tanto fue así que el significado de la palabra griega "anatema", bajo la influencia de su asociación con la palabra Griega «herem», fue eventualmente adoptado para dar idea de «separar» (siendo que 'herem' en realidad tenía otro tipo de connotación: la palabra daba idea de algo «desterrado» o «algo considerado bajo el juicio y condenación de la comunidad». Desafortunadamente dentro de la lengua inglesa, no se encuentran términos afines, tampoco en el español. Por otro lado, de considerarse algo anatema como algo «maldito», el término «maldecir» en sí sugiere oscuros poderes y artes mágicas, las cuales siempre estuvieron prohibidas y condenadas en el Judeocristianismo. En la biblia, en el libro de josue 6:15-19, se refiere el termino a una ofrenda maldita, propiedad de Jehova, dicha ofrenda se haría maldita al que la tomase”.

[Enciclopedia on-line] <http://es.wikipedia.org/wiki/Anatema> [Consultado 15/02/2012]

>... se intuye que el tema tiene que ver más con una ofrenda a los dioses, creaciones nuestras (lenguaje / sentido) >proceso de alegorización< que con un castigo de separación u olvido, o de estar dado irrevocablemente a la destrucción por no aceptación...

2.1. Ideas para un concepto: el tema

alrededor del acto literario, lo decora con un valor extraño a su intención, lo compromete continuamente en un doble modo de existencia y superpone al contenido de las palabras, signos opacos que llevan en sí una historia, un compromiso o una redención segunda, de modo que, a la situación del pensamiento, se liga el destino suplementario, a menudo divergente, siempre molesto, de la forma.

Pero esta fatalidad del signo literario, que hace que un escritor no pueda trazar una palabra sin tomar la actitud particular de un lenguaje pasado de moda, anárquico o imitado, de cualquier manera convencional e inhumano, funciona precisamente en el momento en que la Literatura, aboliendo cada vez más su condición de mito burgués, es requerida por los trabajos o los testimonios de un humanismo que integró finalmente a la Historia en su imagen del hombre.¹³

El tema, ya geográfico o literario (geografías narradas o poemas recorridos con un mapa y por el mapa, mapeados de otra manera, del tesoro tal vez, en la mano^X) tiende a no tener objeto, o a que este objeto sea otro diferente y diferido del que se pretende o deja presentar, aunque hemos de intuir que esto no es más que una apreciación equivocada otra¹⁴ o puesta en un lugar otro o en el lugar del otro..

¹³ Roland Barthes. "Utopía del lenguaje" en *El grado cero de la escritura*. Siglo XXI. 1987. Pág. 21.

[Texto on-line] <http://www.cholonautas.edu.pe/modulo/upload/Roland%20Barthes.pdf>
[Consultado 16/03/2012]

¹⁴ "Un equívoco es una expresión o situación que puede entenderse según varias significaciones o sentidos. Por lo que es el oyente o el intérprete quien otorga la forma de interpretación del contenido.

Uno que se usa frecuentemente es el "doble sentido", originado en la consideración de un término que tiene más de un significado. No debe confundirse con anfibología, que es aquella falacia no formal originada en la sintaxis de un texto, y no en el significado equívoco de una palabra. En tanto el equívoco atiende a una sola palabra, la anfibología atiende a un enunciado.

Freud diferenciaba la angustia^{XI}, que quizá sea *localizar* (este modo de aproximación) el tema, del miedo, en tanto que la primera, la angustia, carecía de objeto, y el segundo, el miedeeeddddoooo, respondía a una relación de objeto "(a)" (al pie de la letra (a) en miedeeeddddoooo¹⁵ (que no está), recordemos el modelo lacaniano introducido en la metodología).

La angustia encuentra su pequeño cobijo literario en muchos autores, tal vez en todos (el detalle excedería de la capacidad y finitud literal y palabra por palabra de esta tesis). Unas veces enterrada, la angustia, en montones de páginas de autores rusos¹⁶, otras veces disuelta en narraciones breves de autores americanos¹⁷..., pero en cada una de sus páginas: Poe¹⁸.

En retórica, el equívoco (o antanacsis), dentro de las figuras literarias, es una de las figuras de repetición. Consiste en hacer uso del valor polisémico de algunas palabras: se repite el significante (o cuerpo fónico de la palabra) pero en cada aparición el significado es distinto". [Enciclopedia on-line] <http://es.wikipedia.org/wiki/Equivoco> [Consultado 15/03/2012]

¹⁵ > En sí una equivocación siempre es otra (esto sería largo de explicar)... pero queda claro su sentido e intención (y viceversa). Un equívoco es pura retórica.

> Con el miedo también se puede jugar. Se juega. Juego, incluso aquí, para dar risa. Pero es una manera de mostrar una cara diferente y conocida del miedo: la multiplicidad del miedo; la multiplicidad de las caras del miedo (las caras que se asustan y sienten miedo: asustar, aterrar, aterrorizar... actuar para dar miedo, que es enmiedar (enmierdar + enmendar el acontecimiento: con su dimensión de olor [x] d'olor).

"El miedo es un tema completamente interdisciplinario. Representantes de diferentes disciplinas lo estudian intensamente: aparte de psicólogos, este tema lo tratan médicos, teólogos, filósofos y también biólogos, sobre todo los especialistas en biología de la evolución.

Existe miedo real, cuando la dimensión del miedo está en correspondencia con la dimensión de la amenaza. Existe miedo neurótico cuando la intensidad del ataque de miedo no tiene ninguna relación con el peligro. Ambos, miedo real y miedo neurótico fueron términos definidos por Sigmund Freud en su teoría del miedo. En la actualidad existen dos conceptos diferentes sobre el miedo, que corresponden a las dos grandes teorías psicológicas que tenemos: el conductismo y la psicología profunda. Según el concepto conductista el miedo es algo aprendido. El modelo de la psicología profunda es completamente distinto. En este caso, el miedo existente corresponde a un conflicto básico inconsciente y no resuelto, al que hace referencia."

Wolfhard H. König. "El miedo desde la psicología profunda" [Texto on-line] http://astroapi.es/docs/El_miedo_psicologia_profunda.pdf [Consultado 15/03/2012]

> Físicamente se procesa en el sistema límbico...

¹⁶ i.e. Pushkin, Gogol, Chejov, Lermontov, Tolstoi, Blok, Mayakovski, Bulgakov, Brodsky, etc.

¹⁷ Hemingway, Carver, Borges, Steinbeck, Carver, Wallace Foster, Pynchon Novakovich, Udall, etc...

Otras, las menos, en pequeños guiños. Apariciones que *parecen* tratar de despistar –la cosa no va de esto, parecen decir-¹⁹.

Un pequeño ejemplo de estos afloramientos *escandalosos* lo encontramos en *Desayuno en Tiffany's* de Truman Capote:

No quiero poseer nada hasta que encuentre un lugar en donde yo esté en mi lugar y las cosas estén en el suyo. Todavía no estoy segura de dónde está ese lugar. Pero sé qué aspecto tiene. -Sonrió, y dejó caer el gato al suelo-. Es como Tiffany's -dijo-. Y no creas que me muero por las joyas. Los diamantes sí. Pero llevar diamantes sin haber cumplido los cuarenta es una horterada; y entonces todavía resulta peligroso. Sólo quedan bien cuando los llevan mujeres verdaderamente viejas. Maria Ouspenskaya. Arrugas y huesos, canas y diamantes: me muero de ganas de que llegue ese momento. Pero no es eso lo que me vuelve loca de Tiffany's. Oye, ¿sabes esos días en los que te viene la malea?

-¿Algo así como cuando sientes morriña?

-No -dijo lentamente-. No, la morriña te viene porque has engordado o porque llueve muchos días seguidos. Te quedas triste, pero nada más. Pero la malea es horrible. Te entra miedo y te pones a sudar horrores, pero no sabes de

¹⁸ “Probablemente, de no haber tenido que trabajar de periodista, Poe se habría dedicado en exclusiva a la poesía. «Razones al margen de mi voluntad me han impedido en todo momento esforzarme seriamente por algo que, en circunstancias más felices, hubiera sido mi terreno predilecto», manifestó en el prólogo a *El cuervo y otros poemas*. Este será su género más controvertido y el que le granjeará las peores críticas.

Las épocas de creación poética más intensas se dieron al principio y al final de su carrera. Sus ideas sobre la poesía, aparecidas en su ensayo sobre "El cuervo" titulado "Filosofía de la composición", pueden parecer contradictorias. Declaró que la poesía era un mero artificio previsto y realizado con técnica de relojero, sin embargo, lo cierto es que admitía en ella todo lo que viene «de lo irracional, del inconsciente: la melancolía, la nocturnidad, la necrofilia, el angelismo, la pasión desapasionada, es decir, la pasión [...] del que llora invariablemente a alguna muerta» cuyo amor ya no puede inquietarlo". [Enciclopedia online] http://es.wikipedia.org/wiki/Edgar_Allan_Poe [Consultado 11/03/2012]

Cierta vez que promediaba triste noche, yo evocaba, fatigado, en viejos libros, las leyendas de otra edad. Ya cejaba, dormitando; cuando allá, con toque blando, con un roce incierto, débil, a mi puerta oí llamar. «—A mi puerta un visitante —murmuré— siento llamar; eso es todo y nada más.» Edgar Alan Poe. *El cuervo*. 1845

¹⁹ Slavoj Zizek. *Lacan: los interlocutores mudos*. Editorial Akal. 2010. Pág. 133.

qué tienes miedo. Sólo que va a pasar alguna cosa mala, pero no sabes cuál. ¿Has tenido esa sensación?

-Muy a menudo. Hay quienes lo llaman angst. De acuerdo. Angst. Pero ¿cómo le pones remedio? -No sé, a veces ayuda una copa. -Ya lo he probado. También he probado con aspirinas.

Rusty opina que tendría que fumar marihuana, y lo hice, una temporada, pero sólo me entra la risa tonta. He comprobado que lo que mejor me sienta es tomar un taxi e ir a Tiffany's. Me calma de golpe, ese silencio, esa atmósfera tan arrogante; en un sitio así no podría ocurrirte nada malo, sería imposible, en medio de todos esos hombres con los trajes tan elegantes, y ese encantador aroma a plata y a billetero de cocodrilo. Si encontrase un lugar de la vida real en donde me sintiera como me siento en Tiffany's, me compraría unos cuantos muebles y le pondría nombre al gato²⁰.

La angustia, tal y como la trata y hace lucir Capote, parece una cierta imposibilidad de dar nombre a las cosas. Un ámbito para la designación más básica, pero también un motor de búsqueda que espolea nuestra necesidad de encontrar cierto objeto perdido (el objeto perdido / forcluidoⁿ¹¹ / elidido, o por perder y todo lo demás).

La angustia en el personaje de Capote se expresa en la aparente necesidad de que cada cosa este en su sitio: puro sentido y pura inevitabilidad proposicional: un lugar de verdad o el lugar de la verdad. Cada cosa en su sitio puede tener nombre, debería. Esta relación de función^{XII}, truncada o imposible, deviene constante universal, es posible que sea la única constante universal: es metáfora y es variable.

²⁰ Truman Capote. *Desayuno en Tiffany's*. Anagrama, 2007. Pág. 3.

2.1. Ideas para un concepto: el tema

En matemáticas, se dice que una magnitud o cantidad es función de otra si el valor de la primera depende exclusivamente del valor de la segunda. Por ejemplo el área A de un círculo es función de su radio r : el valor del área es proporcional al cuadrado del radio, $A = \pi \cdot r^2$. Del mismo modo, la duración T de un viaje en un tren circulando a una velocidad v de 150 km/h depende de la distancia d entre el origen y el destino: la duración es inversamente proporcional a la distancia, $T = v / d$. A la primera magnitud (el área, la duración) se la denomina variable dependiente, y la cantidad de la que depende (el radio, la distancia) es la variable independiente²¹.

... y en la variedad parece estar la función de dependencia, y el gusto por viajar y la necesidad de nombrar o de angustiarse.

Entre los dos, angustia y/o miedo, parece que se establece una frontera estricta (angustia [/] miedo).

La elección de uno u otro, con objeto o *sin*, decide en que lado de la frontera se sitúa el fenómeno. Fenómeno que queda marcado por [/] (que es símbolo e imagen de la separación y de la potencial cópula) con cierto, y de cierto, ascetismo estoico en la protagonista (segunda) de la obra de Capote.

Freud parece haber intuido, escribe Slavoj Zizek¹⁷ "que esta frontera no sólo dividía el miedo y la ansiedad (angustia), sino que tenía el potencial de dividir lo científico y la razón de lo a_científico e i_rracional. Y Freud no quiere, quería, esto, insiste Zizek.

²¹ [Enciclopedia on-line]
http://es.wikipedia.org/wiki/Funci%C3%B3n_matem%C3%A1tica [Consultado 13/03/2012]

Él nunca quiso que su ciencia, el psicoanálisis, se construyera como un estudio de fenómenos irracionales; el funcionamiento de la psique, por muy perturbada que ésta esté, no debería escapar –para Freud- al control de la ciencia. Por eso es por lo que seguramente Freud no dejó de intentar modelar la ansiedad sobre alguna forma de amenaza real, incluso proponiendo en una ocasión una “ansiedad realista” en base a la cual se pudiera diseñar la ansiedad “señal –signo-”²².

²² “La confusión empieza desde la cuestión terminológica que encontramos en las diferentes lenguas. Anguish / anxiety en inglés, Angst / HerztBeklemmung (atenazamiento del corazón) en alemán, Ansiedad/ Desasosiego /Angustia etc.

La ansiedad es signo del malestar en la cultura. No es síntoma, no es inhibición, no es angustia. La encontramos en cualquier neurosis.

Como todo fenómeno de borde no podemos pensarlo como una formación del inconsciente.

Cuando la pulsión se monta desde la demanda del Otro tenemos la oportunidad de toparnos con la angustia. Esa que hace de función media entre el goce y el deseo. Esa que posibilita la inscripción de la falta fundante.

La ansiedad en cambio es de lo perentorio. Como falta la falta cualquier cosa hace de lleno.

En el Seminario de "La angustia", Lacan escribe la angustia como medio entre el goce y el deseo. La ansiedad que viene en el lugar de la angustia evita la misma en esa función media entre el goce y el deseo.

La ansiedad pone en suspenso las variantes del deseo sea insatisfecho, prevenido o imposible.

Si resurgimiento de la libido lo pensamos como exigencia pulsional, la ansiedad es una respuesta inmediata a la imposibilidad de satisfacción de esa exigencia pulsional. Pero al mismo tiempo este tipo de ansiedad nos hace creer que la satisfacción es posible con cualquier objeto que responda a la inmediatez de esa exigencia. Aquí podemos diferenciarla claramente de la angustia en tanto no hay creencia de satisfacción del objeto”.

Silvia Wainsztein. “La Ansiedad. Su manifestación clínica” [Texto on-line] [Consultado 15/03/2012] <http://www.efba.org/texto-detalle.asp?IdArticulo=229>

NOTAS FINAL

[I]

“Tras notar que Deleuze no puede ser estoico, y no puede sino ser estoico, vamos a estudiar brevemente, entonces, qué poseen en común los estoicos con G. Deleuze y qué es lo que localiza Deleuze en los estoicos.

En primer lugar hay que contextualizar esta relación. Siguiendo del título del congreso para el cual esta investigación ha sido llevada a cabo: *Influencias de las éticas griegas en la filosofía contemporánea*. Surge un problema, y es que Deleuze rechaza constantemente hablar de «Grecia»; y más de lo que se suele oír cuando se dice «Grecia», a saber, una suerte de edad de oro de la historia filosófica: El Nacimiento de la Gran «Historia de la Filosofía» (con letras mayúsculas).

Deleuze siempre reniega de «Grecia», aunque en uno de sus últimos libros: *¿Qué es la filosofía?*, podemos decir que arregla cuentas con ella.

Pero su arreglar cuentas con Grecia no es afirmar este «Inicio del Occidente pensante», sino que es, más bien, localizar un problema. Una cuestión presente en todas las filosofías. El problema y la razón de la actividad misma de la filosofía.

La filosofía es comprendida por Deleuze no como una contemplación, ni como una reflexión, ni como una comunicación. La filosofía es para Deleuze una acción. Se trata de una acción de lucha y de resistencia constante. Y siempre lo ha sido: su significante griego mismo lo dice, dice: «philo-sofía», y no «sofía». Dice amor o amistad a la sabiduría y no la sabiduría misma.

En Grecia ya se nota con la expresión «philo-sofía, que esta actividad es una resistencia, una lucha contra la *sabiduría (sofía)* de las religiones. Dice Deleuze:

«Resumiendo, los primeros filósofos son los que instauran un plano de inmanencia como un tamiz tendido sobre el caos. Se oponen en este sentido a los Sabios, que son los personajes de la religión, sacerdotes, porque conciben la instauración de un orden siempre trascendente, impuesto desde fuera por un gran déspota o por un dios superior a los demás [...] Hay religión cada vez que hay trascendencia, Ser vertical, Estado imperial en el cielo o en la tierra, y hay Filosofía cada vez que hay inmanencia [...]»

Amanda Núñez García. *ÉNDOXA: Series Filosóficas*, nº 25. 2010. UNED. Madrid. Págs. 347-363.

[II]

Las gramíneas o poáceas (Poaceae Barnhart) son una familia de plantas herbáceas, o muy raramente leñosas, perteneciente al orden Poales de las monocotiledóneas (Liliopsida). Con más de 670 géneros y cerca de 10.000 especies descritas, las gramíneas son la cuarta familia con mayor riqueza de especies luego de las compuestas (Asteraceae), las orquídeas (Orchidaceae) y las leguminosas (Fabaceae); pero, definitivamente, es la primera en importancia económica global. De hecho, la mayor parte de la dieta de los seres humanos proviene de las gramíneas, tanto en forma directa (granos de cereales y sus derivados, como harinas y aceites) o indirecta (carne, leche y huevos que provienen del ganado y las aves de corral que se alimentan de pastos o granos). Es una familia cosmopolita, que ha conquistado la mayoría de los nichos ecológicos del planeta, desde las zonas desérticas hasta los ecosistemas de agua salada, y desde las zonas deprimidas y anegadizas hasta los sistemas montañosos más altos. Esta incomparable capacidad de adaptación está sustentada en una enorme diversidad morfológica, fisiológica y reproductiva y en varias asociaciones mutualísticas con otros organismos, que convierten a las gramíneas en una fascinante familia, no solo por su importancia económica, sino también por su relevancia biológica.

[Enciclopedia on-line] <http://es.wikipedia.org/wiki/Poaceae> [Consultado 14/03/2012]

[III]

“Cuarta Dimensión en física.

Albert Einstein en su célebre teoría de 1905 de la relatividad especial habló por primera vez del tiempo como una cuarta dimensión y como algo indispensable para ubicar un objeto en el espacio y en un momento determinado. El tiempo en la teoría de la relatividad no es una dimensión espacial más, ya que fijado un punto del espacio-tiempo éste puede ser no alcanzable desde nuestra posición actual, hecho que difiere de la concepción usual de dimensión espacial. Aunque inicialmente se interpretó el tiempo como una "dimensión" matemática necesaria para ubicar un evento u objeto, en la teoría de la relatividad general el tiempo es tratado como una dimensión geométrica más, aunque los objetos materiales no puedan seguir una trayectoria completamente arbitraria a lo largo del tiempo (como por ejemplo "dar la vuelta" y viajar al pasado). La necesidad del tiempo dentro de la teoría de la relatividad es necesaria por dos motivos:

En primer lugar, los objetos no sólo se mueven a través del espacio sino que también lo hacen a través del tiempo, es decir su coordenada temporal aumenta continuamente, por lo que hubo la necesidad de hablar del tiempo ligado al espacio como la cuarta dimensión (en inglés *spacetime*, en castellano espacio-tiempo). Además el ritmo de avance en la dimensión temporal depende del estado de movimiento del observador,

2.1. Ideas para un concepto: el tema

produciéndose una dilatación temporal efectiva para los observadores más rápidos en relación al tiempo medido por un observador estacionario.

En segundo lugar, el carácter intrínseco del espacio-tiempo y su cuatridimensionalidad requiere un modo conceptualmente diferente de tratar la geometría del universo, puesto que una cuarta dimensión implica un espacio plano (bidimensional) que se curva en la teoría de la relatividad general por la acción de la gravedad de la materia originándose la curvatura del espacio-tiempo.

Finalmente cabe añadir que algunas teorías físicas como la teoría de Kaluza-Klein y las teoría de supercuerdas, en sus varias versiones, añaden a las tres dimensiones físicas espaciales entre 1 y 9 dimensiones adicionales espaciales adicionales, de tipo compacto; además de la dimensión temporal”.

[Enciclopedia on-line] http://es.wikipedia.org/wiki/Cuarta_dimensi%C3%B3n
[Consultado 14/03/2012]

[IV]

“Otro o El Otro es un término técnico utilizado en la filosofía, el psicoanálisis y la antropología.

El Otro u Otro constitutivo (también conocido como Alteridad) constituye un concepto clave de la filosofía continental. Es una idea opuesta a la *Identidad* y se refiere, o se intenta referir, a aquello que es «otro» frente a la idea de ser considerado algo. El Otro, considerado siempre como algo diferente, alude a otro individuo más que a uno mismo y normalmente se escribe en mayúsculas.

La definición del Otro es parte de lo que explica a uno mismo (véase Sí mismo y Auto concepto), además de a otros fenómenos y unidades culturales. Las ciencias sociales han utilizado el concepto para comprender el proceso por el cual las sociedades y grupos excluyen a «otros» que no encajan en su sociedad u ocupan un lugar subordinado en ella. La noción de «otredad» forma también parte integral de la comprensión de una persona, ya que es el individuo mismo el que asume un rol en relación con “otros” como parte de un proceso de reacción que no tiene por qué estar relacionado con la estigmatización o la condena.

La noción de Otredad está muy ligada a las identidades nacionales, porque las prácticas de admisión y segregación pueden formar o mantener las fronteras y el carácter nacional. La Otredad ayuda a distinguir entre la familia y lo lejano, entre lo cierto y lo incierto. A menudo implica la demonización y deshumanización de un grupo, que intenta justificar la explotación de ese Otro inferior alegando razones civilizatorias”.

[Enciclopedia on-line] <http://es.wikipedia.org/wiki/Otro> [Consultado 15/03/2012]

[V]

“El *Síndrome de Discordancia* fue descrito por primera vez por Phillipe Chaslin (Francés 1857-1923) quien fue *Jefe de Servicio de los Hospitales de Bicetre* y de la *Salpetriere*. Su obra se caracterizó por su tono descriptivo y de acuerdo a Juan Carlos Stagnaro (1998, p. 185); «*por la creación de neologismos y el rechazo del uso de términos <esotéricos>, que criticaba a sus colegas debido a que consideraba que con ellos se ocultaban frecuentemente dudas e ignorancias*». En «*Elementos de Semiología y Clínica Mentales*» editado por primera vez en 1912, Chaslin recopila veinte años de observaciones clínicas para exponer, con un lenguaje claro y preciso, la semiología psiquiátrica en forma eminentemente descriptiva. La introducción del término «*discordancia*», tomado del lenguaje popular francés testimonia ampliamente, esa manera de presentar sus trabajos.

La discordancia hace alusión a aquello que es «*discorde*», «*no conforme a una situación*» «*que no concuerda*» y alude según Henri Ey a lo «*anárquico, incoherente y absurdo de los síntomas*» (1965, p.508). Autores como Bleuler, hablan de disociación (incluso Ey, en su *Tratado de Psiquiatría* habla de «*Síndrome de Disociación*» para referirse al clásico síndrome que describe Chaslin). Sin embargo, el mismo Bleuler va a decir en 1926 en el *Congreso de Ginebra* que si hubiera conocido la noción de Chaslin, la hubiese adoptado en lugar de *disociación* ya que el primer término ilustra de manera más clara la «*bizarrería*» que se encuentra en la esquizofrenia. Cabe mencionar que para Lempérière, el término “*discordancia*” constituye la mejor expresión de lo que los norteamericanos llaman *bizarro*.

Los cuatro componentes del *Síndrome de Discordancia* son: la *ambivalencia*, la *extravagancia*, la *impenetrabilidad* y el *desapego*. Todos estos caracteres se encuentran en la esquizofrenia, en mayor o en menor medida «*a lo largo de toda la enfermedad y en todas sus variedades*» (Ey, H. p. 508).

Este trabajo pretende profundizar sobre un rasgo específico de este Síndrome (la extravagancia) sobre la cual se ha escrito escasa bibliografía. Ey la define como el resultado de «*una distorsión de la vida psíquica, cuya pérdida de unidad, incomodidad y malestar conducen a rodeos extraños o fantásticos que dan la impresión de una búsqueda barroca, de una serie de paradojas encadenadas caprichosamente*» (Ey, H. p. 507). Llama la atención, la ambigüedad de esta y otras definiciones, por lo que se intentará delimitar este concepto.

La extravagancia en la clínica de las psicosis

La extravagancia forma parte de un fenómeno que es común a la psicosis: el de la transformación del contacto del paciente con la realidad que lo rodea. No es posible establecer un punto de referencia específico y único para definir la «*objetividad*» del mundo, por lo que como dice Adolfo Jarne (2000, p. 394) «*la transformación se produce en relación con la realidad prepsicótica del enfermo y con las pautas de comportamiento*

2.1. Ideas para un concepto: el tema

social para su grupo de referencia». Comúnmente se habla de pérdida de contacto con la realidad. De ahí que se pierdan, al menos parcialmente, los comunes semióticos que posibilitan la comunicación humana (tanto verbal como paraverbal) que proporcionan una connotación de *compatible* a la conducta del sujeto.

La extravagancia es, como se dijo anteriormente, fundamentalmente una impresión clínica que se basa en el singular vínculo entre el observador-entrevistador y el paciente. Ocurre que, ante la presencia de elementos del *Síndrome de discordancia* (fundamentalmente la impenetrabilidad) que la distancia entre el entrevistador y el paciente da la apariencia de ser insalvable. Por otra parte, como sostiene Trostchansky («*com. pers*»), es difícil delimitar cuándo estamos frente a un discurso extravagante ya que todo delirio es en sí mismo extravagante (en tanto que fuera de lo común, bizarro, etc). De ahí que proponga que el concepto de *extravagancia* deba emplearse de un modo restringido para referirse exclusivamente a las conductas del paciente, de manera de no tornar demasiado ambiguo el término. La apreciación de la extravagancia en las conductas es relativamente fácil de ver clínicamente y la valoración de la presencia de psicosis se determina en muchas ocasiones por los graves trastornos de conducta con los que va asociado. Vidal- Alarcón (2000, p. 293) sostiene que resulta llamativo en la psicosis «*el conjunto de conductas que desde la perspectiva del enfermo mantienen total coherencia con sus procesos mentales, pero que chocan frontalmente con pautas sociales relativamente primarias de comportamiento: hablar solo, cantar, gritar, desvestirse, etc*».

Mª del Carmen Azpiroz. "La extravagancia. Su relevancia en la práctica clínica" [Texto on-line] <http://www.itinerario.psico.edu.uy/Laextravagancia.htm> [Consultado 15/03/2012]

[VI]

Se você disser que eu desafino, amor
Saiba que isso em mim provoca imensa dor
Só privilegiados tem ouvido igual ao seu
Eu possuo apenas o que Deus me deu

Se você insiste em classificar
Meu comportamento de antimusical
Eu, mesmo mentindo devo argumentar
Que isso é bossa nova, que isso é muito natural

O que você não sabe, nem sequer presente
É que os desafinados também tem coração
Fotografei você na minha Rolleiflex
Revelou-se a sua enorme ingratidão

Só não poderá falar assim do meu amor
Este é o maior que você pode encontrar, viu!
Você com a sua música esqueceu o principal
Que no peito dos desafinados,
No fundo do peito, bate calado...
No peito dos desafinados
Também bate um coração!

[VII]

“¿Cuál es la vigencia de El grado cero de la escritura ? El libro se publicó por primera vez en francés en 1972, hace casi cuarenta años; su traducción al castellano se produjo un año después. Su vigencia excede la de la pura perduración en el tiempo, que de por sí ya es meritoria, porque va más allá de los alcances de un pasado que persiste. Esa vigencia se resuelve en el mejor sentido de la idea de actualidad, cobra el valor de un presente: consigue volver a funcionar como un acto. Cuando Barthes escribe provoca cesuras: cortes en el tiempo y en el sentido. Es difícil leerlo sin verse inducido a revisar las ideas que ya se tenían sobre la literatura, sobre la lectura, sobre los escritores, sobre el lenguaje. La lectura actual de El grado cero de la escritura no se agota en la evocación de lo que pudo ser un cimbronazo; ese cimbronazo vuelve a producirse, es acto de nuevo.

No son muchos los escritores que, con lo que escriben, nos llevan a pensar ineludiblemente en la literatura entera. Lo consiguen apenas algunos novelistas (Joyce), algunos cuentistas (Borges), algunos poetas (Vallejo); lo consiguen algunos críticos: Roland Barthes. Sea cual sea el objeto de su literatura, escriben en cierta forma sobre la literatura. Y a la vez son muy concretos en cuanto a su coyuntura específica. La inscripción de El grado cero de la escritura es muy concreta; Barthes va produciendo el traspaso decisivo del estructuralismo al postestructuralismo, que se verifica paradigmáticamente en S/Z; también esa clase de competencia lectora que, compuesta en la literatura y entrenada en la literatura, puede abrirse y extenderse a distintos tipos de objeto, como lo había hecho ya en Mitologías ; discute con las premisas del compromiso político del escritor, porque la potencia de Sartre y del sartrismo le quedaba todavía muy cerca”.

Martín Kohan. “Los que escriben sus lecturas”. [Texto on-line] [Consultado 15/03/2012]
http://www.revistaenie.clarin.com/ideas/Reedicion_de_Roland_Barthes_0_451154897.html

2.1. Ideas para un concepto: el tema

[VIII]

“Se denomina ascética o ascetismo a la doctrina filosófica y religiosa que busca purificar el espíritu por medio de la negación de los placeres materiales; al conjunto de procedimientos y conductas de doctrina moral que se basa en la oposición sistemática al cumplimiento de necesidades de diversa índole que dependerá, en mayor o menor medida, del grado y orientación de que se trate. En muchas tradiciones religiosas, la ascética es un modo de acceso místico.

La mayoría de los sistemas ascéticos desdeñan las necesidades fisiológicas del individuo por considerarlas de orden inferior. El fundamento de este aserto reside en la adhesión a dualismos del tipo alma-cuerpo, espíritu-materia, bien-mal.

En Occidente, las primeras doctrinas ascéticas surgieron en la antigua Grecia. Sin embargo, este tipo de prácticas ya eran milenarias en Oriente. El ascetismo alcanzó su mayor difusión al incorporarse a sistemas religiosos como el Budismo, el Cristianismo y el Islam.”

[Texto on-line] <http://es.wikipedia.org/wiki/Ascetismo> [Consultado 16/03/2012]

>En este caso al escribir ascética mística se pretende ser redundante y al mismo tiempo marcar la posibilidad de que en aquello que en apariencia hay similitud reside la diferencia.

Dado que todo misticismo no es ascético, y no todo ascetismo es místico.

En cualquier caso, en la presente tesis “todo caso”, se trata de marcar un despojamiento característico ante la emanación.

[IX]

>Buscando la referencia al texto de Marc Augé sobre el concepto de no-lugar encontré este texto que se convierte en un no-lugar en texto sobre el no lugar

“Hace algunos años conocí este concepto en alguna exposición de arquitectura: «no lugar».

Un «no-lugar» es un término arquitectónico utilizado para designar esos lugares en donde no hay identidad, ni vínculos directos entre el que lo ocupa y el lugar mismo. Un espacio donde eres anónimo, donde nada te afecta.... generalmente se vincula mucho con los centros comerciales(funcionalmente hablando, te da igual estar en Perisur que en Santa Fé)

En términos del autor del término Marc Augé:

«Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un [no lugar].»

«la sobremodernidad es productora de no lugares, es decir, de espacios que no son lugares antropológicos y que, no integran los lugares antiguos: [lugares de memoria].»

En su escrito: Sobremodernidad. Del mundo de hoy al mundo de mañana. Marc Augé menciona algunos ejemplos de estos lugares:

- *Los espacios de circulación: autopistas, áreas de servicios en las gasolineras, aeropuertos, vías aéreas...*
- *Los espacios de consumo: súper e hipermercados, cadenas hoteleras*
- *Los espacios de la comunicación: pantallas, cables, ondas con apariencia a veces inmateriales.*

Todo este comentario viene por lo siguiente, últimamente me he puesto a pensar si el *metro* entra en éste concepto; cada día que pasa me doy cuenta que el metro es una especie de limbo inter / intra personal.

Es un espacio público que por momentos alcanza el delicado grado de íntimo.

De repente un vagón cualquiera se convierte en:

- La sala familiar donde los padres educan a sus hijos (*«le voy a decir a la maestra que no me dijiste que tenías tarea», «y no llores», «cállate y obedece»*)
- La recámara prenupcial de algunos enamorados que se empeñan en hacer difícil la vida de los pocos célibes que quedan en el planeta.
- El tocador de la jovencita que revela todos sus secretos de belleza entre estación y estación.
- El confesionario de un ex convicto que parece enaltecerse de haber superado ya su gusto por lo ajeno, haciéndola ahora de asesor de seguridad de cuanta persona se deje.
- El comedor central del adulto que olvida que no todos tenemos un olfato inmune a especias hindúes
- Etc., etc.

Este conjunto de acciones, realizadas por lo general en un espacio íntimo/personal/único/nuestro, realizadas ahora en este «no-lugar», hacen que uno piense hacia donde va todo esto que llamamos «modernidad».

¿O la habremos rebasado ya y estaremos viendo los frutos de la llamada sobremodernidad?
¿O será sólo mi paranoia desbordada?

Lo que más curioso me resulta es que, cada día nos vamos haciendo partícipes y cómplices de este estilo de vida (sic), un día cualquiera ayudaré a reprimir a un niño, le daré consejos a un enamorado, sugeriré tonos de colores de rubor a alguna jovencita, escucharé con más atención los consejos de seguridad de algún ex presidiario, agregaré más especias a mis comidas y por que no, dejaré de pensar en «no-lugares» y cosas raras y me dedicaré a disfrutar del viaje.... que 20 estaciones son un buen tramo ¿no creen? ;)"

Isaac Ruiz Guerra. "El no lugar". [Texto on-line] [Consultado 15/03/2012]
<http://xhubacubi.blogspot.com.es/2011/10/el-no-lugar.html>

2.1. Ideas para un concepto: el tema

[X]

“Asimilada a «algo sentido» (etwas Empfundenes) del orden del displacer, la angustia es para Freud un estado de afecto (Affektzustand) provocado por un aumento de excitación que tendería a aliviarse a través de una acción de descarga. Hay acuerdo en señalar en Freud dos teorías de la angustia, según se piense su procedencia a partir de un exceso de energía libidinal no liquidada, o bien se la defina como aquello que le indicaría al yo la inminencia de un peligro.

Derivada del tratamiento de pacientes histéricas y del interés suscitado por la neurosis de angustia, la primera teoría recurre a una explicación esencialmente económica, mientras que la segunda remite a una explicación dinámica. En efecto, es la tendencia a considerar al yo como el único lugar de la angustia lo que lleva a Freud a alejarse de la concepción que la relaciona con la descarga directa de una cantidad de libido no utilizada por aquél. Después, y en la línea de los aportes de la segunda tópica, sin negar sin embargo que la angustia puede provenir de una transformación directa y actual de la libido, Freud la considerará cada vez más como la marca histórica de las tendencias a través de las cuales se manifiestan el impacto del traumatismo, los avatares de la relación de objeto y el malestar de un yo víctima de las vacilaciones de su integridad.

Así, en la conferencia 32^o, «Angustia y vida pulsional», de 1932, Freud dice: «Al estudiar las situaciones peligrosas, comprobamos que a cada período del desarrollo le corresponde una angustia propia; el peligro del desvalimiento psíquico coincide con el primer despertar del yo; el peligro de perder el objeto (o el amor), con la falta de independencia que caracteriza la primera infancia; el peligro de la castración con la fase fálica y, finalmente, la angustia ante el superyó -que ocupa un lugar particular-, con el período de latencia.» De modo que la angustia parece basarse en situaciones prototípicas cuya reactivación de orden traumático indicaría una insuficiencia de elaboración psíquica”.

Teorías de Freud: Angustia. [Texto on-line] <http://psicopsi.com/Teorias-Freud-Angustia> [Consultado 14/03/2012]

[XI]

De manera más abstracta, el concepto general de función, aplicación o mapeo se refiere en matemáticas a una regla que asigna a cada elemento de un primer conjunto un único elemento de un segundo conjunto. Por ejemplo, cada número entero posee un único cuadrado, que resulta ser un número natural (incluyendo el cero):

$$\dots -2 \rightarrow +4, -1 \rightarrow +1, \pm 0 \rightarrow \pm 0,$$

$$+1 \rightarrow +1, +2 \rightarrow +4, +3 \rightarrow +9, \dots$$

Esta asignación constituye una función entre el conjunto de los números enteros \mathbf{Z} y el conjunto de los números naturales \mathbf{N} . Aunque las funciones que manipulan números son las más conocidas, no son el único ejemplo: puede imaginarse una función que a cada palabra del español le asigne su letra inicial:

$$\dots, \text{Estación} \rightarrow \text{E}, \text{Museo} \rightarrow \text{M}, \text{Arroyo} \rightarrow \text{A}, \text{Rosa} \rightarrow \text{R}, \text{Avión} \rightarrow \text{A}, \dots$$

Esta es una función entre el conjunto de las palabras del español y el conjunto de las letras del alfabeto español.

La manera habitual de denotar una función f es:

$$f : X \rightarrow Y$$

$$x \rightarrow f(x),$$

donde X es el dominio de la función f , su *primer* conjunto o conjunto de partida; e Y es el codominio de f , su *segundo* conjunto o conjunto de llegada. Por $f(x)$ se denota la regla o algoritmo para obtener la imagen de un cierto objeto arbitrario x del dominio X , es decir, el (único) objeto de Y que le corresponde. En ocasiones esta expresión es suficiente para especificar la función por completo, infiriendo el dominio y codominio por el contexto. En el ejemplo anterior, las funciones «cuadrado» e «inicial», llámeseles f y g , se denotarían entonces como:

$$f : \mathbf{Z} \rightarrow \mathbf{N}$$

$$k \rightarrow k^2, \text{ o sencillamente } f(k) = k^2 ;$$

$$g : V \rightarrow A$$

$$p \rightarrow \text{Inicial de } p ;$$

si se conviene $V = \{\text{Palabras del español}\}$ y $A = \{\text{Alfabeto español}\}$.

Una función puede representarse de diversas formas: mediante el citado algoritmo para obtener la imagen de cada elemento, mediante una tabla de valores que empareje cada valor de la variable independiente con su imagen —como las mostradas arriba—, o como una gráfica que dé una imagen de la función.

[Enciclopedia on-line] http://es.wikipedia.org/wiki/Funcion_matematica [Consultado 16/03/2012]

2.1. Ideas para un concepto: el tema

[XII]

“La locución ‘hiancia’ no se puede construir en el idioma castellano. Traducir o trasladar la palabra ‘béance’ a nuestra lengua respetando su raíz, es hartamente difícil; incluso en francés, el verbo de donde proviene, a través de ‘béant’, ‘BAYER’, variación de ‘BÉER’, es de uso escasísimo, pues sólo se encuentra en la expresión “bayer aux corneilles” (quedarse *boquiabierto*), y aún, las más de las veces, su ortografía –en el uso corriente– se desliza hacia ‘bâiller’ (*bostezar*).

Es más usual ‘béant’ que aparece en francés en 1544, y significa *abierto de par en par*, y refiere la amplitud de *abertura* de ciertas *cavidades* tanto la de un precipicio como las de los ojos o de la boca, que también se pueden referir de este modo (‘gouffre béant’, ‘yeux béants’, ‘bouche béée’...).

Se encuentra ‘béance’ menos a menudo, aunque desde muy antiguo, hacia 1200, curiosamente con sentido de *intención o deseo*. Vuelve a aparecer esta locución ya en el siglo XX, aunque rara vez y en uso literario sólo (“une béance énorme”, CÉLINE) o en el lenguaje médico, para designar la *abertura anormal de un orificio*.

El verbo BAYER (estar abierto) como también BÂILLER (bostezar), viene del latín popular BATĀRE verbo onomatopéyico que expresaba el ruido que se hace al abrir la boca. BÂILLER deriva –según Wartburg– de BATAULARE, frecuentativo de BATĀRE. BÂILLER ha dado ‘bâillement’ (bostezo) y ‘bâillon’ (que impide cerrar la boca o sea ‘mordaza’).

En castellano –nos indica Corominas– el verbo BATĀRE ha dejado sólo dos locuciones: ‘badal’ y ‘bahía’ (cuyo origen es menos evidente); ‘badal’ es ‘bozal para que alguien no pueda hablar’ o ‘para que un animal no pueda comer’, transita del latín por el catalán ‘badar’ (abrir la boca), dando ‘badall’ y su forma castellana por transformación de la ‘ll’ en ‘l’.

La versión más ordinaria que encontramos en las traducciones de Lacan al castellano es, como ya hemos dicho, ‘hiancia’, término extraño, que no recoge la Academia (*hiante, hiato*), ni M. Moliner, ni R. Barcia yendo por lo antiguo. No se entiende el constructo, salvo por rimar el culto ‘hiato’ con ‘béance’ (como ‘rance’ da ‘rancia’) o algún garabato retórico del mismo estilo. Es cierto que ‘hiato’ (de HIATUS, HIARE) habla de *separación*, pero por el hecho de ‘rajarse’; refiere pues, más la *acción* que el *resultado*, y, desde ahí, *abertura* significaría igual pero más fácil. Se hubiese podido elegir, en vez del bárbaro ‘hiancia’, el cultismo botánico ‘dehiscencia’ (también de HIARE), en un *abrirse anteras y pericarpios* y naturalmente hubiese dado más fruto.

«Sé muy bien que por ahí me meto en un terreno que, desde el punto de vista de la crítica filosófica, no deja de evocar todo un mundo de referencias, lo bastante como para que dude entre cual de ellas –tendremos dónde elegir. Mi auditorio se quedará ayuno, por lo menos parte de él, si me contento con indicar que, en el Ensayo sobre las magnitudes negativas de Kant, podemos captar lo mucho y lo de cerca que se acota la

oquedad que la función de la causa ofrece desde siempre a cualquier intento de aprehensión conceptual. En este ensayo se dice casi que es un concepto, al fin y al cabo, inanalizable —imposible de comprender por medio de la razón— si es cierto que la regla de la razón, la Vernunftregel, es siempre una especie de Vergleichung, es decir equivalencia— y que, esencialmente queda, en la función de la causa, cierta oquedad, término empleado en los Prolegómenos del mismo autor. ...»

Lacan dice que toma 'béance' de su equivalente alemán empleado por Kant en los *Prolegómenos*. No hemos logrado encontrar su referencia, a pesar de nuestro cuidadoso recorrido por la *Kant-Konkordanz*. Si nos atenemos al contexto que relata, si que encontramos, sin embargo, dos fragmentos que nos parecen entrar de lleno en la problemática referida por Lacan.

El primero es el de los *postulados del pensar empírico* :

«El principio de continuidad prohíbe en la secuencia de los fenómenos (de los cambios) todo salto (in mundo non datur saltus), pero también en la esencia de todas las representaciones empíricas del espacio [se entiende, prohíbe] toda laguna o hiato entre dos fenómenos (non datur hiatus); así pues se puede enunciar el principio que en la experiencia nada puede ocurrir que experimente un vacuum o que siquiera lo permita formando parte de la síntesis empírica»."

Ignacio Gérate Martínez. "Oquedad (fr : béance)" [Texto on-line] [Consultado 15/03/2012]
http://www.freud-lacan.com/articles/article.php?url_article=igmartinez270600

2.2. TRANS_{zonax}

2.2.1. ANGUSTIA_TRZ1

*La angustia (etimología: del indoeuropeo *anghu-*, moderación, relacionado con la palabra alemana Angst) es un estado afectivo de carácter penoso que se caracteriza por aparecer como reacción ante un peligro desconocido o impresión. Suele estar acompañado por intenso malestar psicológico y por pequeñas alteraciones en el organismo, tales como elevación del ritmo cardíaco, temblores, sudoración excesiva, sensación de opresión en el pecho o de falta de aire (de hecho, "angustia" se refiere a "angostamiento"). En el sentido y uso vulgares, se lo hace equivalente a ansiedad extrema o miedo. Sin embargo, por ser un estado afectivo de índole tan particular, ha sido tema de estudio de una disciplina científica: la psicología, y especialmente del psicoanálisis, que ha realizado los principales aportes para su conocimiento y lo ha erigido como uno de sus conceptos fundamentales. Como todos los conceptos freudianos, el de Angustia fue construido por Freud poco a poco, articulándose a la vez con los demás que integraban la teoría psicoanalítica en pleno desarrollo, y creciendo a la luz de los nuevos descubrimientos que el maestro vienés realizaba en su práctica clínica.¹

De la misma manera cuando Lacan afirma que la *ansiedad*² "no carece de objeto" , nos dice, en efecto, que *sería un eufemismo decir que tiene un objeto*. Pues el *ansia* precipita, *invoca*, un encuentro con un objeto de un nivel de certeza superior al de cualquier objeto de hecho, a cualquier objeto real (ergo virtual)³

¹ Angustia. [Enciclopedia on-line] <http://es.wikipedia.org/wiki/Angustia> [consultado: 02/04/2012]

² La palabra *ansiedad* tiene connotaciones psicopatológicas (no así *ansia*): es una búsqueda de algo, a veces no concretizado. Para Lacan le *desir*. En alemán *das begehren*.

³ Gilles Deleuze lo denomina "la realidad de lo virtual", en el sentido de que hay algo que en un sentido es virtual, es decir no es actual. Véase el documental de Slavoj Zizek *The reality of the virtual*. 2004. Dirigida por Ben Wright.

Y esto es así a pesar del hecho de que el objeto afirmado por esta figura del habla, cierta escritura de la no escritura, no está en ninguna parte presente en la afirmación, sino que es, más bien, *un exceso de significación* más allá de lo explícitamente dicho, al ser —una vez más— sustituido por un eufemismo, al incluirse en una negación y por efecto de ésta⁴.

Lejos de ser una idea abstracta, la insistente afirmación de un contrario negativo⁵ es un hecho central con el que la filosofía y la política modernas tratan de apañárselas, y el arte, la práctica artística contemporánea, no está en los márgenes de las tensiones que provoca el hecho de un contrario negativo.

Deberíamos pensar que es el *tem(a)ⁿgustia* aquello de lo que trata buena parte de la actividad artística contemporánea. Con sus matices y toda su capacidad transfinita, es así, cantoriana.

La proposición histórica de que todo, incluido el hombre y sus constructos —ideas, conceptos y (re)creaciones, son maleables, implica y sugiere que pensemos que éstas carecen de fundamento, de raíces o rizomas⁶.

La desterritorialización, por tanto, impera, o debería esperarse que imperara, en el mundo científico / capitalista. Sin embargo, ningún hecho *político* se ha afirmado con tanta ferocidad como que “el hombre no carece de fundamento”, “no carece de raíces”.

⁴ Véase, Slavoj Žižek. *Lacan: los interlocutores mudos*. Akal. Madrid. 2010. Pág. 134.

⁵ Axel Honneth. “La justicia en ejecución” en *Patologías de la razón. Historia y actualidad de la Teoría Crítica*. Katz. Madrid. 2009. Pág. 94.

⁶ Un rizoma (Deleuze) es un modelo descriptivo o epistemológico en el que la organización de los elementos no sigue líneas de subordinación jerárquica. Véase Carlos Reynoso - Crítica del pensamiento rizomático. [texto on-line] <http://carlosreynoso.com.ar/arboles-y-redes-critica-del-pensamiento-rizomatico/> [consultado:03_04_2012]. Véase también nota 9 sección 1.4. Estrategia.

Algo insiste en perturbar el progreso de la desterritorialización y trastornar todos los procesos. Quizá el arte, la actividad y la acción (radiación) del arte, sea un laboratorio (atómico) necesario para el desarrollo del *tema*, por el tema dado, en cuestión: el angostamiento (angst) y la clausura de la representación⁷, es decir, la angustia y la carencia de un presente, de algo que presentar⁸.

Clausura de la representación clásica pero reconstitución de un espacio cerrado de la representación originaria, de la *archi-manifestación* de la fuerza o de la vida. Espacio cerrado, es decir, espacio producido desde dentro de sí y no ya organizado desde otro lugar ausente, una ilocalidad, una coartada o una utopía invisible. Fin de la representación pero representación originaria, fin de la interpretación pero interpretación originaria que ninguna palabra maestra, que ningún proyecto de maestría habrá investido y aplanado por anticipado. Representación visible, ciertamente, contra la palabra que se sustrae de la vista -y Artaud mantiene apego a las imágenes productivas sin las que no habría teatro (theaomai)- pero cuya visibilidad no es un espectáculo organizado por la palabra del maestro. Representación como auto-representación de lo visible e incluso de lo sensible puros.⁹

⁷ Jacques Derrida. "El teatro de la crueldad y la clausura de la representación" *La escritura y la diferencia*. Anthropos. Barcelona. 1989. Pág. 343.

Pensar la clausura de la representación es, pues, pensar la potencia cruel de muerte y de juego que permite a la presencia nacer a sí misma, gozar de sí mediante la representación en que aquella se sustrae en su diferencia. Pensar la clausura de la representación es pensar lo trágico: no como representación del destino sino como destino de la representación. Su necesidad gratuita y sin fondo.

Y por qué en su clausura es fatal que siga la representación.

⁸ Véase George Steiner. *Heidegger*. Fondo de cultura económica. México. 2005. Pág. 71.

⁹ Jacques Derrida. "El teatro de la crueldad y la clausura de la representación" Op. Cit. Pág. 325.

Sólo aquel que pueda llegar a percibir la angustia y la monotonía de la existencia, aquel que, sumido en la desesperación, pueda asomarse al inmenso abismo de la nada que se abre bajo sus pies, estará preparado para iniciar el camino del emboscado. Para ello deberá renunciar a las comodidades que le proporciona la tecnología y a la seguridad que le ofrece la vida entre el rebaño. La grandeza humana se conquista con la lucha. Esta grandeza obtiene la victoria cuando vence en su propio pecho el ataque de la vileza¹⁰.

Intuimos y entendemos que esta grandeza puede lindar con la experiencia alegórica.

La desterritorialización, tenemos que desterritorializar lo escrito hasta ahora (si la escritura diera de sí lo que tiene), es una línea de fuga que cambia de naturaleza al conectarse con otras líneas de fuga, haciendo que la información se escape y transfunda¹¹ con multitud de dimensiones y redes de caminos que imposibilitan precisar su ubicación, o su desaparición, o su indeterminada translación a un lugar en potencia.

Así las cosas, toda angustia es pánico¹² y aterradora (genera pánico).

¹⁰ Véase en general el análisis en torno a la figura del emboscado que desarrolla Ernst Jünger en *La emboscadura*. Tusquest. Barcelona. 1988.

¹¹ > Transfundir en tanto que echar o trasvasar algo poco a poco de un lugar a otro para su mejor mezcla.

¹² > Pánico procede del griego *Marengiakös*.

"En realidad, la expresión completa es "terror pánico". Proviene de la situación de miedo que le agradaba crear al semidiós griego Pan, quien solía aparecerse en las encrucijadas de caminos a los viajeros. Físicamente era parecido a un fauno; cuernos y extremidades inferiores de cabra. Su imagen es la que ha dado lugar a la iconografía cristiana del demonio. Precisamente por eso, cristianizándose una tradición anterior, se

A un tiempo (mismo e inevitable): agujero negro o estrella naciente (a un lado u otro: en el límite¹³).

solían erigir en la Edad Media cruceros o cruces de piedra con una pequeña capilla para la Virgen, en las encrucijadas”. [Enciclopedia on-line] <http://es.wikipedia.org/wiki/Pánico> [Consultado: 03/04/2012]

¹³ “La tesis y la antítesis y su demostración no presentan, pues, nada diferente de esas afirmaciones opuestas: un *límite es (eine Greze ist)* y el límite no es lo mismo que un límite *relevado (aufgehobene)*; el límite tiene un más-allá con el que no obstante se mantiene en *contacto (in Beziehung steht)*, hacia el que debe ser transgredido, pero donde resurge un límite semejante, que no es uno. La *solución* de estas antinomias es, como en el caso precedente, transcendental, es decir...”

Jacques Derrida. *Márgenes de la filosofía*. Tímpano. Madrid, Cátedra, 1998. Edición digital <http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/timpano.htm> [consultado: 03_04_2012]

2.2.2. PSICOSIS_TRZ2

Pero la ubicación no puede, no debe, localizarse en un punto de fuga que parece estar avocado a devenir agujero de gusano¹⁴ o inevitable horizonte de acontecimiento.

Las líneas de fuga tienden a encontrarse en puntos de fuga que, o tienden a estallar en nuevas líneas de fuga, por definición –no debemos olvidar atributos como la reflexión en los espejos (punto de fuga espejo –(des)espejado-) o adquieren una masa, una densidad tal, que las líneas de fuga correspondientes –en la transfinitud de las relaciones- a otros puntos de fuga se ven atraídas a estos puntos relevantes hiperdensos para, una vez superado el *horizonte de acontecimiento*¹⁵, ser subsumidos en una masa aun más densa que lo derivará a un *espacio / tiempo otro*¹⁶ todavía por conocer.

¹⁴ “Tal vez el Universo no se encontraba en una gran explosión de hace más de $13,73 \pm 0,12$ billardos de años– conocido como «El Big Bang».

El físico estadounidense Nikodem Poplawski sugiere en cambio que todo empezó cuando una gran estrella se hundió en un Universo más grande.

Visto desde fuera de la estrella colapsada, se comportaría exactamente como un agujero negro donde la gravedad se hace tan fuerte que la materia de la estrella se empuja en un punto infinitesimal.

Ello explicaría muchas de las anomalías contempladas, así como la detección del Aether, e incluso la posibilidad de que nuestro clúster estelar se encuentre tras el Horizonte de eventos de un agujero de Gusano”. [Texto on-line] [Consultado [03/04/2012] <http://starviewer.wordpress.com/2010/05/11/nuevos-datos-cientificos-sugieren-que-podriamos-estar-cruzando-un-agujero-de-gusano/>

¹⁵ “Si las singularidades son verdaderos acontecimientos, comunican en un solo y mismo acontecimiento que no cesa de redistribuirlas y sus transformaciones forman una historia. Péguy ha visto profundamente que la historia y el acontecimiento eran inseparables de tales puntos singulares: «Hay puntos críticos del acontecimiento como hay puntos críticos de temperatura, puntos de fusión, de congelación, de ebullición, de condensación; de coagulación; de cristalización. E incluso hay en el acontecimiento estados de sobrefusión que no se precipitan, que no cristalizan, que no se determinan si no es por la introducción de un fragmento del acontecimiento futuro.»”. Gilles Deleuze. “Novena serie: de lo problemático” en *Lógica del sentido*. Paidós. Madrid. 1989. Pág. 73.

¹⁶ “Con la categoría de “disponibilidad” el sujeto moderno piensa modos de relación con los otros y con “lo otro”, convirtiendo en material disponible aquello que conoce: también los

Territorialidad / desterritorialización / reterritorialización:

Se comprende el concepto de territorio en un sentido amplio, que sobrepasa el uso que suelen hacer la etnología y la etología. Los seres existentes se organizan según territorios que los delimitan y los articulan a los demás y a los flujos. El territorio puede ser referido tanto a un espacio habitado como a un sistema perceptivo/percibido, en el cual un sujeto se siente "en casa". El territorio es sinónimo de apropiación, de subjetivación realizada sobre sí mismo. El territorio puede ser desterritorializado, esto es, abrirse, en líneas de fuga y salir de su curso. La reterritorialización consiste en una tentativa de recomposición de un territorio desgajado en un proceso desterritorializante. El capitalismo es un buen ejemplo de sistema permanente de reterritorialización: las clases dominantes están constantemente intentando "recapturar" los procesos de desterritorialización en el orden de la producción y de las relaciones sociales.¹⁷

Volvamos a seguir el *tema al pié de la letra* del Diccionario de la academia de la lengua española (castellana). Tampoco conseguimos ir a ningún lado, aún otra vez, que no esté *terminológicamente* definido con la precisión de quien construye *charcas* (*chacras*¹⁸): div/a/(ul)gar es humano.

sentidos que se "apropian" en la interpretación". Mónica B. Cragolini. "Por una melancolía de la alteridad". en *Estudios Nietzsche*, Revista de la Sociedad Española de estudios sobre F. Nietzsche, nº 1. Universidad de Málaga. 2001, Pág. 61-76. [Edición digital] http://www.jacquesderrida.com.ar/comentarios/derrida_nietzsche.htm [consultado: 14/04/2012]

¹⁷ Gilles Deleuze, "Estado y máquinas de guerra" en Christian Ferrer (comp.) *El lenguaje libertario*, editorial Altamira, Buenos Aires 1999. Pág. 175-76

¹⁸ Definición de Chakra: "Según el hinduismo y algunas culturas de Asia, los *chakras* son siete centros de energía inmensurable (no medible de ninguna manera) situados en el cuerpo humano. La palabra sánscrita *cakṛa* (devanagari [ˈtʃɔkrə]) significa «círculo» o «disco». [Enciclopedia on-line] <http://es.wikipedia.org/wiki/Chakra> [Consultado: 14/04/2012]

Charca y *chacra* en juego de palabras que relacionan los círculos que dibuja una onda en el agua y sus potenciales fuentes, y los círculos de energía inmensurable de los chacras como herramienta de conocimiento humano. La intersección de ambos conceptos insinúa divagación y divulgación, así como un potencial de expresión de energía humana en lo referido al tema que necesita más *definición* y mejor *término*.

- 1.m. Proposición o texto que se toma por asunto o materia de un discurso.
- 2.m. Este mismo asunto o materia.
3. m. Asunto general que en su argumento desarrolla una obra literaria. *El tema de esta obra es la angustia ; -)*
4. m. Cada una de las unidades de contenido en que se divide un programa de estudios o de una oposición, o un libro de texto.
5. m. Gram. Cada una de las formas que, en ciertas lenguas, presenta un radical para recibir los morfemas de flexión; p. ej., cab-, cup- y quep- son los temas correspondientes al verbo *cab*er.
6. m. Mús. Trozo pequeño de una composición, con arreglo al cual se desarrolla el resto de ella y, a veces, la composición entera.
7. m. Mús. Principal elemento de una fuga.
8. f. Actitud arbitraria y no razonada en que alguien se obstina contra algo o alguien.
9. f. Idea fija que suelen tener los dementes.¹⁹

Aquí quizá resulte adecuado *traer a colación** la figura mitológica de Término²⁰ en tanto la idea fija (idefix*) que suelen tener los dementes o locos, y que para el diccionario R.A.E. es, en tanto el discurrir de este transcurso, considerable como tema y aceptable como acepción del término *tema*.

Exponer *el tema* en tanto que idea fija parece tratar de arrebatarse una característica que acabábamos de observar en lo que de tema tiene la angustia, es decir, el angostamiento, la clausura de la representación y la ausencia de presente.

¹⁹ RAE. [Diccionario on-line] [Consultado 14/04/2012]

<http://buscon.rae.es/draeI/Srvlt/ObtenerHtml?LEMA=tema&SUPIND=0&CAREXT=10000&NEDIC=No>

²⁰ Véase el ensayo de Edgar Wind sobre la figura mitológica de Término.

Edgar Wind. "Aenigma Termini" en *La elocuencia de lo símbolos*. Alianza Forma. Madrid 1993. Págs. 125-131.

Volvemos identificar las palabras de Zizek referidas a Freud y Lacan²¹.

Término, y todo el sentido que aporta la narración y el discurso del (su) mito, parece responder a una estructura psicótica. Esto no hace más que *escapar(se)* a través de líneas de fuga y planos de sentido.

Las líneas, planos, esbozos e hipótesis que trataré de desarrollar en la presente tesis: que el *tema* de mi investigación está referido a la angustia y al angostamiento²², también a la escritura, su dificultad y el sentido de la misma a través de la(s) alegoría(s) de su lectura²³.

Una forma de identificar el tipo de estructura psicótica es el tipo de angustia que experimenta el sujeto como ya se indicó con anterioridad citando las observaciones de Freud y que Kosuth expuso con rotundidad en su "arte después de la filosofía"²⁴.

Mientras la estructura neurótica²⁵ se caracteriza por una angustia de pérdida y de inferioridad, el tipo de angustia que caracteriza a la estructura psicótica²⁶ es la de desmoronamiento o

²¹ Véase, Slavoj Zizek. *Lacan: los interlocutores mudos*. Akal. Madrid. 2010. Pág. 134 y siguientes

²² > Véase Nota 1 sección transX

²³ Véase Paul de Man. *Alegorías de la lectura: lenguaje figurado en Rousseau, Nietzsche, Rilke y Proust*. Editorial Lumen. Madrid. 1990.

²⁴ Véase Joseph Kosuth. "El arte después de la filosofía". [Texto on-line] [Consultado 24/04/2012] <http://artecontempo.blogspot.com.es/2005/09/joseph-kosuth.html>

²⁵ "Lo que fundamentalmente caracteriza al sujeto neurótico es que se trata de un sujeto de la duda: es el sujeto que se hace preguntas sobre su ser, su existencia y su deseo".

Hernando Alberto Bernal. "Las estructuras clínicas en el psicoanálisis lacaniano" en *Poiésis. Revista Electrónica de Psicología Social* nº 18. Diciembre 2009. [Texto o-line] [Consultado 24/04/2012] <http://www.funlam.edu.co/revistas/index.php/poiesis/article/view/141/128>

²⁶ "Lo que fundamentalmente caracteriza al psicótico es que se trata de un sujeto de la certeza: él tiene una certeza sobre lo que le está pasando, y esta certeza funda su delirio". *Ibidem* (nota 25).

sensación de explotar en mil pedazos. Así como hay escenas que el psicótico percibe raras o extrañas en la cadena de acontecimientos, las partes de su cuerpo pueden resultarle ajenas, como cosas adheridas, y no como parte de un cuerpo que se *constituye* como completo *orientado y enfocado*

Las fantasías del psicótico giran en torno a la desintegración en la totalidad o la absorción de su ser por parte de lo *Otro*, del afuera que le atrapa (campo gravitacional); y partes de su cuerpo se perciben como adheridas por una angustiante fuerza al cuerpo, su cuerpo (su propio horizonte de acontecimiento).

En vez de concebirse como una persona completa e integrada, se percibe como una simple unión de partes que encuentra raras, lo cual, por supuesto, le genera la ansiedad ya definida y *expresada*.

Aun con todas estas características, el individuo puede llevar una vida más o menos de *aparente* funcionalidad, siempre y cuando no se enfrente a un *evento* estresante o inesperado —accidente <imagen> arte— que puede desencadenar su psicosis y llevar su vida hacia y a través del angostamiento o el *hiperlímite*²⁷.

En la psicosis, una vez instalada como trastorno, el sujeto no muestra respeto por las reglas sociales convencionales. No evalúa las consecuencias de avanzar sin rumbo fijo y no tiene

²⁷ “En astrofísica, el límite de Chandrasekhar es el límite de masa más allá del cual la degeneración de electrones no es capaz de contrarrestar la fuerza de gravedad en un remanente estelar, produciéndose un colapso que originaría un agujero negro”. [Texto on-line] http://es.wikipedia.org/wiki/Límite_de_Chandrasekhar [Consultado: 24/04/2012]
> Como veremos al sugerir la expresión hiperlímite me refiero al posible y casi seguro colapso del sujeto</>objeto.

dirección definida en su caminar, simplemente lo hace sin ton ni son: el psicótico hace y (ya) está (siendo).

La escisión y la negación actúan en su punto más alto, hay una regresión a las etapas más primitivas del desarrollo infantil. En suma, estamos hablando del, y con, trastorno psicótico de un sujeto considerado vulgarmente loco o fuera del sistema de los objetos y de los modelos relacionales. (territorialización / desterritorialización) [*cada loco con su tema*]

Al parecer, la sintaxis - las reglas para combinar las palabras - está conservada, sin embargo, a pesar de ello, las frases parecen extrañas a oídos del interlocutor. Puede, efectivamente, combinar sujeto con verbo de una manera gramaticalmente correcta, sin embargo, sus frases parecen desligadas de significado o da la sensación de que se expresa constantemente a través de enigmas o de figuras psico-trópicas²⁸ (*tropicales y exóticas*²⁹, sin duda, también)

Mientras que una persona de estructura neurótica puede utilizar una secuencia convencional de palabras, la secuencia en la estructura psicótica parece nueva y poco comprensible, genera *incertidumbre real*³⁰. Es difícil conectarla con algo real, tal como se describe en el mecanismo de la escisión³¹.

²⁸ "Una sustancia psicotrópica o psicotropo (del griego *psyche*, «mente» y *tropein*, «tornar») es un agente químico que actúa sobre el sistema nervioso central, ocasionando cambios temporales en la percepción, estado de conciencia y comportamiento". [Enciclopedia on-line]. <http://es.wikipedia.org/wiki/Psicotropico> [Consultado 24/04/2012]

²⁹ > Trópico proviene del latín *tropĭcus*, y éste del griego *τροπικός* que significa vuelta.

Tropicales y exóticas es utilizado en el sentido de *lo otro* y de lo externo o exógeno del enigma.

³⁰ > En tanto que ausencia de necesidad de lo real mismo.

³¹ > También podemos asociarlo al mecanismo de fisión.

Bajo una estructura psicótica, la tendencia a utilizar palabras nuevas o rebuscadas, *similares a las del mecanismo de la intelectualización*, dominan. Pero se puede llegar al extremo de hacer combinaciones fonéticas que no coinciden con las palabras convencionales, es decir, el psicótico *cae* en el uso indiscriminado de neologismos y de toda una plétora de recursos de carácter literario que exceden de las necesidades expresivas de la comunicación convencional sea esta del carácter que sea.

Puede ser que las nuevas palabras tengan una función o intención no revelada, *pero para el común de los oyentes es una palabra vacía que no representa ningún referente. La indicación de una significación alterada se hace presente y el objeto lingüístico pasa a un plano de irrelevancia comunicativa*³². No sucede lo mismo con el necesario y humano interés social y económico. En torno a la psicosis, en tanto que alteración del orden pre-establecido y de designación, se han levantado estructuras económicas y políticas cada vez más consolidadas y restrictivas³³.

Suelen, los *psicóticos*, utilizar palabras o frases de una manera sistemática en cualquier ocasión que tienen oportunidad, *ya sea que las escuchó a cualquiera en la televisión o porque la llegó a leer en la prensa o en cualquier sitio*. Su actitud lleva al psicótico a recortar letras de la prensa y a formar palabras o series de las mismas (es un ejemplo cinematográfico: la imagen se nos viene a la cabeza). *Esto podría también estar relacionado con su angustia de fragmentación y con esta actividad trataría de integrar su yo en una unidad coherente y definida como posibilidad*.

³²> Debemos considerar que la referida *irrelevancia* es imposible en tanto que emisión puesta a consideración: considerar es dar relevancia en cierto grado.

³³ Véase Michel Foucault. *Historia de la locura en la época clásica*. Fondo de cultura económica. México. 1976.

Y, claro, todo esto nos recuerda disciplinas y prácticas estéticas que se han desarrollado, consolidado, desterritorializado y vuelto a territorializar, comentado y transferido a lo largo de siglos.

La experiencia psicótica *borderline* se desterritorializa, es decir, desborda y rompe la frontera y el límite entre su sentido (Otro / atributo) y origen con la producción de sentido de la experiencia y práctica estética de la misma: acontece un sentido del sin_sentido y viceversa. Podemos pensar que la experiencia psicótica, en términos de aporte de sentido, es de carácter complementario y extenuadórmente objetiva: aniquila el objeto (sujeto).

El psicótico no puede indicar que ve las palabras como objetos en sí mismos, a los cuales maneja y manipula en un intento de encontrarles significado (agnosia visual³⁴) tal y como cuando nos topamos con un objeto nuevo que nos llama la atención: lo volteamos, *le buscamos las vueltas (lo tropical... su trópico)*, tratamos de saber que es y de conocerlo mejor: de investigarlo, y si se da el caso hacer una tesis que lleve por tema el tema; tema que es la angustia y la psicosis que lleva asociada toda reflexión estética. Toda tautología liberadora de sentido que refería Kosuth en el texto antes citado.

El discurso del psicótico tiende a parecer estereotipado y debido a la sintaxis parece un discurso vacío y carente de sentido, insisto.

³⁴ "Agnosia visual aperceptiva Es una incapacidad para acceder a la estructuración perceptiva de las sensaciones visuales. Los pacientes, que son conscientes de sus dificultades, son incapaces de dibujar un objeto, de emparejar objetos iguales y en general analizan la imagen atendiendo a detalles sueltos, siendo incapaces de organizarlos en un todo.

La agnosia visual asociativa se caracteriza por una integridad de la percepción: los sujetos no se quejan de la vista (anosognosia), no reconocen los objetos, pero son capaces de describirlos y dibujarlos copiando. Atendiendo al canal sensorial podemos clasificar las agnosias en visuales, auditivas, táctiles, gustativas u olfatorias; siendo la primera la más estudiada.

Esta clasificación aunque nunca se ajusta exactamente a la realidad facilita la comprensión de los síntomas de los sujetos".

[Enciclopedia on-line]

<http://es.wikipedia.org/wiki/Agnosia> [consultado: 18/04/2012]

Digamos que habla mucho y se le entiende poco... o eso parece, insisto.

Aparentemente está solamente jugando³⁵ con la combinación de las palabras y, por tanto, con las cosas³⁶.

Freud consideraba a los artistas *IMBÉCILES* confundían, confunden, confundo, confunde, confundimos, las palabras con las cosas; lo dicho con lo hecho y lo hecho con lo que hay que echar de lo hecho o dicho (de vez en cuando, siempre, la realidad puede llegar a ser real, y esto es aterrador ☹).

Nada se interpone entre la facticidad y el *anhelo del artista*³⁷.

³⁵ Nos dice Michel Foucault: "Quizá se podría decir que al desempeñar este papel, la lingüística no hace más que retomar las funciones que en otra época fueron las de la biología o la economía, cuando a fines del siglo XIX y principios del xx se quiso unificar a las ciencias humanas bajo conceptos tomados de la biología o de la economía. Pero la lingüística se arriesga a tener un papel más fundamental . Y por muchas razones . Por lo pronto, porque permite —en todo caso se esfuerza por hacerla posible— la estructuración de los contenidos mismos; no es pues una reaprehensión teórica de los conocimientos adquiridos fuera, interpretación de una lectura ya hecha de los fenómenos; no propone una "versión lingüística" de los hechos observados en las ciencias humanas, es el principio de desciframiento primero; bajo una mirada armada por ella, las cosas no llegan a la existencia sino en la medida en que pueden formar los elementos de un sistema significante. El análisis lingüístico es más una percepción que una explicación, es decir, es constitutivo de su objeto mismo". Y el lenguaje deviene objeto, pero también objeto del objeto. [nota del autor]

Michel Foucault. "El lenguaje convertido en objeto" en *Las palabras y las cosas*. Pág. 370. Siglo XXI. Argentina. 1968.

³⁶ En ontología, una cosa, objeto concreto u objeto material es un individuo sustancial dotado con todas sus propiedades sustanciales, en particular la propiedad de cambiar. El concepto de cosa sintetiza los conceptos filosóficos clásicos de sustancia y forma. Según el materialismo, el mundo está compuesto exclusivamente por cosas; y ser, existir realmente, es idéntico a ser una cosa (por lo que no ser es idéntico a fallar en ser una cosa). Por ejemplo, los átomos, los campos, las moléculas, las células, los sistemas nerviosos, los seres humanos, las máquinas y las sociedades son cosas.

[Enciclopedia on-line] [http://es.wikipedia.org/wiki/Cosa_\(ontología\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Cosa_(ontología)) [Consultado 18/04/2012]
Véase también Mario Bunge. *Ontología I. El moblaje del mundo*. Gedisa. Barcelona. 2011

³⁷ > El *anhelo* puede ser entendido en tanto que un modo del *ansia* y por tanto no carecer de un objeto otro. Véase nota 2 de esta sección, referida al concepto y definición de *ansia*.

Para el artista, *interprete* o autor, el crítico, teórico o comentarista, no hay otra solución que el enfrentamiento constante con la estructura psicótica y la tensión desde y en la *emanación*³⁸ de la *diferencia*³⁹.



Ilustración Imbécil. 2010. José Maldonado.

La experiencia estética, incluso en sus niveles más simples de existencia, insistencia, tensión, reflexión y acción está enfrentada(trans) con ambas estructuras, la emanación y la *diferencia*, consciente e inconscientemente. Todo(s) a una (y >a> otra).

³⁸ “El emanatismo es una doctrina de la filosofía neoplatónica, atribuida principalmente a Proclo y Plotino, y a sus numerosos seguidores: de los cuales Avicena fue un gran ímpetu en el mundo de la filosofía árabe”. [Texto on-line] [Consultado: 24/04/2012] <http://es.wikipedia.org/wiki/Emanatismo>

³⁹ “*Différance* es un neologismo o, mejor, un neografismo de carácter filosófico, homófono de la palabra francesa *différence* (diferencia) propuesto por Jacques Derrida y que refiere al hecho de que *algo no se pueda simbolizar porque desborda la representación*” [Texto on-line] <http://es.wikipedia.org/wiki/Différance> [Consultado 20/04/2012]

Véase *La différance*. Conferencia pronunciada en la Sociedad Francesa de Filosofía, el 27 de enero de 1968, en Jacques Derrida. *Márgenes de la filosofía*. Cátedra. Madrid. 1998.

Volviendo a *Término*, a quizá buen término, ahora podremos entender algunos matices más que ya han sido presentados, y que estructuran, *cierto* estructurar, la relación entre el objeto artista, el objeto arte y el tema que es objeto de atención tanto del arte como del artista. También de las relaciones y fuerzas >todo tipo de fuerzas⁴⁰ < que se trans_establecen entre los elementos de este *núcleo*⁴¹ y por supuesto del alcance de estas fuerzas cuasi mensurables. Hay otras que deberán ser medidas con una vara diferente.

Y es así que ahora el mito de Término ofrece una luz de carácter *psicodélico* y *psicotrópico*⁴², tropical y exótica.

⁴⁰ > Me refiero a las cuatro clases de fuerza: fuerza gravitacional, fuerza electromagnética fuerza nuclear fuerte y fuerza nuclear débil.

⁴¹ > En un sentido *LO TRANS* que entrecruza diferentes conceptos y definiciones de núcleo.

⁴² > Véase nota 28 de esta sección.

2.2.3. INFLUENCIA^{TRZ3}

El mito de Término nos habla, interpretamos —interpreto—, de más cosas que de enfrentamiento y relaciones de poder; nos habla del *capricho* y la *descortesía potencial y potente de la juventud*; o de la ira del poder y la soberbia de los mayores en su plena potencia. El mito expresa relaciones filiales (familiares), lo filial y la filia (el parentesco) y se desterritorializa y es reterritorializado en lo paterno y en lo paternal. Término se auto excluye (es suprimido y es su-presos) en tanto que signo del signo: designación de lo que ha de ser designado. Su nombre, y esto es algo curioso, precede al mal encuentro del mito (este y todos —el lugar del otro y de lo Otro) y el fatal cumplimiento de su designio como término (en minúsculas).

Término responde a un plan, a una designación previa. Término es engendrado para marcar el poder de la designación en y para un espacio y un tiempo re_queridos: en el momento adecuado (el momento ejemplar de la lección y la lesión).

El enigma de término nos habla tal vez de sí mismo y de la desterritorialización, de los límites del discurso y del propio objeto que somos; nos habla del *ser ahí*⁴³ y de las series significantes que revientan en mil explosiones, e implosionan a su vez; relaciones que trans_cruzan sus ondas —nuevamente las energías (energía) se muestran en todo su esplendor: Júpiter con su

⁴³ Heidegger concluye que el "ser-ahí" (Dasein) es un "ser-con" (mit-sein). La relación con los otros hombres es una estructura ontológica del hombre, una condición de posibilidad de su existencia como tal. Si yo soy, el otro es. [nota del autor]

Véase Martin Heidegger. *Ser y tiempo*. Fondo de Cultura Económica, México, 1951.

simbólico rayo⁴⁴, y Término con el de su destino escrito (fijado): su energía es la *resistencia* y también la *persistencia* de significante que se establece en su ser marca de límite y designación expresa para, tal vez, siempre... o eso creía el *designador*.

¿Por qué escriben poemas *los seres humanos*?

Para reunir todo lo que les queda y no para santificar o proponer. El heroísmo de la resistencia -del Adán después de la caída y del hijo de *Paradise Regained* es un tema para la poesía cristiana, pero apenas si es un heroísmo para los poetas. [...] se trata de un heroísmo que se encuentra precisamente al borde del solipsismo, ni dentro ni más allá de él.

[...] Hasta los poetas más fuertes fueron al principio débiles ya que empezaron como Adanes prospectivos y no como Satanases retrospectivos. Blake nombra a uno de los estados del ser Adán y lo llama el *Límite de la Contracción*, y al otro estado, Satanás, llamándolo el *Límite de la Opacidad*. Adán es el hombre dado o natural, más allá del cual nuestra imaginación no podrá encontrarse. Satanás es el deseo frustrado o refrenado del hombre natural, o, más bien, la sombra o el Espectro de ese deseo.⁴⁵

⁴⁴ Que indica un exceso de energía de difícil control y la posesión de un arma_amenaza.

⁴⁵ Harold Bloom. *La angustia de las influencias*. Op. Cit. Págs. 32-34.

iLegiones sin cuento de espíritus inmortales! iDioses con quienes solo puede igualarse el Omnipotente! No dejó aquel combate de ser glorioso, por más que el resultado fuese funesto, como lo atestigua este lugar y este terrible cambio sobre el que es odioso discurrir. ¿Pero qué espíritu, por previsor que fuera, y por más que tuviera profundo conocimiento de lo pasado y de lo presente habría temido que la fuerza unida de tantos dioses, y dioses como éstos, llegaría a ser rechazada? ¿Quién podría creer aún después de nuestra derrota, que todas estas poderosas legiones cuyo destierro ha dejado desierto el cielo, no volverían en sí, levantándose a recobrar su primitiva morada? En cuanto a mí, todo el celeste ejército es testigo de que ni los pareceres al mío contrarios, ni los peligros en que me he visto han podido frustrar mis esperanzas; pero Aquel que reinando como monarca en el cielo, había estado hasta entonces seguro sobre su trono, sostenido por una antigua reputación, por el consentimiento o la costumbre, hacía ante nosotros ostentación de su pompa regia, mas nos ocultaba su fuerza, con lo que nos alentó a la empresa que ha sido causa de nuestra ruina. De hoy más sabemos cuál es su poder y cuál el nuestro, de suerte que si no provocamos, tampoco tememos que se nos declare una nueva guerra. El mejor partido que nos resta, es fomentar algún secreto designio para obtener por astucia o por artificio lo que no hemos conseguido por fuerza; para que al fin podamos probarle que el que vence por la fuerza, no triunfa sino a medias de su enemigo. Puede el espacio producir nuevos mundos; y sobre esto circulaba en el cielo ha tiempo un rumor, respecto a que el Omnipotente pensaba crear en breve una generación que sus predilectas miradas contemplarían como igual a la de los hijos del cielo. Contra este mundo intentaremos acaso nuestra primera agresión, siquiera sea por vía de ensayo; contra ése o cualquiera otro, porque este antro infernal no retendrá cautivos para siempre a los espíritus celestiales, ni estarán sumidos mucho tiempo en las tinieblas del abismo. Tales proyectos sin embargo deben madurarse en pleno consejo. Ya no queda esperanza de nada porque ¿quién pensaría en someterse?

¡Guerra pues! ¡Guerra franca o encubierta es lo que debemos determinar!⁴⁶

Todo esto no hace más que mostrar la potencia desterritorializadora del hecho de que la figura (imagen) de Término, a la manera del Satanás miltoniano⁴⁷, el que también trae a colación Bloom una y otra vez en su *Angustia de las Influencias*, el busto de un joven con el pelo al viento y barba de varios días —signo o idea vívida de la imagen del joven airado, del artista rebelde o del ensimismado y desconectado (de su no lugar)—, apareciese en los retratos y medallas de Erasmo de Rotterdam⁴⁸. Era emblema de Erasmo, y emblema de la locura⁴⁹ misma de intentar exceder la designación o la mera realidad.

⁴⁶ John Milton. *Paraíso perdido*. Pág. 9. [Libro-electrónico] [Consultado: 18/04/2012] http://www.aldevara.es/download/ElParaísoPerdido_JohnMilton.pdf

⁴⁷ “*El paraíso perdido* es un poema narrativo de John Milton (1608-1674), publicado en 1667. La obra comienza en el infierno (descrito mediante referencias a la permanente insatisfacción y desesperación de sus habitantes), desde donde Satanás (definido por el sufrimiento) decide vengarse de Dios de forma indirecta, esto es, a través de los seres recién creados que viven en una estado de felicidad permanente”.

Paraíso perdido. [Enciclopedia on-line] http://es.wikipedia.org/wiki/El_paraíso_perdido [Consultado: 19/04/2012]

⁴⁸ “Erasmo de Róterdam nació el 28 de octubre de 1466 en Róterdam, fue hijo bastardo de un sacerdote de Gouda y su sirvienta Margaretha Rogerius (Rutgers). Después de ser ordenado sacerdote (a partir de 1490), Erasmo estudió en la Universidad de París. Posiblemente en esta etapa se encuentren los comienzos del pensamiento humanista de Erasmo, que convirtieron al joven en un pensador libre y profesor de ideas independientes.”

Erasmo de Róterdam. [Enciclopedia on-line] [Consultado: 19/04/2012] http://es.wikipedia.org/wiki/Erasmo_de_Rotterdam

⁴⁹ Véase Erasmo de Róterdam. *Elogio de la locura*. Espasa-Calpe. Madrid. 2007



Ilustración. Sello de Erasmo con el semi-dios Termino de frente.

Término era_es? un semi-dios romano⁵⁰. Ahora sí debo presentar al mito, sólo al final corresponde la presentación, que se negó a ceder a Júpiter su lugar, que no era otro que el lugar designado por Júpiter⁵¹ para designar el destino de Término.

Término *recibió* por semejante afrenta el castigo de permanecer siempre en tal lugar, marcando el sitio (site —este es otro discurso y una historia otra que vendrá a converger en la que estamos⁵²—) de la ofensa y el límite —linde / limes⁵³— que no debía jamás ser rebasado en la relación con el poder mismo, el origen y la palabra de dios, sus representaciones, las del dios — palabra o escritura cifrada— o los derechos *emanados* de su

⁵⁰ Edgar Wind. "Aenigma Termini" en *La elocuencia de los símbolos*. Alianza Forma. Madrid 1993. Págs. 125-131.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² Véase Robert Smithson. "A Provisional Theory of Non-Sites". [Texto on-line] <http://www.robertsmithson.com/essays/provisional.htm> [consultado: 01/01/2011]

⁵³ > Eugenio Trías desarrolla en su obra *Lógica del Límite* un excelente análisis del concepto de limes. Véase Eugenio Trías. *Lógica del límite*. Destino. Barcelona. 1991.

capacidad autosuficiente de imposición: su energía y poder (el rayo)⁵⁴ y la instantaneidad y ubicuidad del mismo.

Este emblema, en un sentido benjaminiano y gadameriano⁵⁵, y todo lo que fue traído a la vista —ahora hay más luz y menos sombra— supone la comprensión de una posición relativa en el mundo, pero también indica la necesidad de superar la imposición de determinados patrones y modelos de comportamiento, y escenifica (teatro de la crueldad⁵⁶ —la mitología lo es ahora—) los límites impuestos a la persona o a la creación intelectual y física que suponen los procesos de desterritorialización.

Desde el momento en que se designa no sólo una figura de dicción y un sentido de la interpretación (*sensus allegorycus*) sino también representaciones de conceptos abstractos a través de imágenes en el arte⁵⁷.

⁵⁴ “La probabilidad de ser alcanzado por un rayo es de 1 en 2.320.000. En promedio, un rayo mide 1 1/2 Km y el más extenso fue registrado en Texas y alcanzó los 190 Km de longitud. Un rayo puede alcanzar los 200.000 Km/H. Es 5 veces más caliente que la superficie del Sol. Su potencia es 1000 millones de volts. Toda la energía de todo tipo que consume el planeta en 7 años se encuentra contenida en un rayo. Cada año se registran 16 millones de tormentas con rayos”.

Enciclopedia on-line] [consultado: 10/01/2011] <http://es.wikipedia.org/wiki/Rayo>

⁵⁵ “Hans-Georg Gadamer (Marburgo 11 de febrero de 1900 –Heidelberg 13 de marzo de 2002) fue un filósofo alemán especialmente conocido por su obra *Verdad y método* (*Wahrheit und Methode*) y por su renovación de la Hermenéutica”. [Enciclopedia on-line] http://es.wikipedia.org/wiki/Hans-Georg_Gadamer [consultado: 10/01/2011]

⁵⁶ > Teatro de la crueldad se basa en las ideas de Antonin Artaud, expuestas en su libro *El teatro y su doble*. Véase Antonin Artaud. *El teatro y su doble*. Edhasa. Barcelona. 1978.

Es muy importante la aproximación al *Teatro de la crueldad* de Artaud que hace Jacques Derrida en “El teatro de la crueldad. Clausura y representación” publicado en *La escritura y la diferencia*. Anthropos. Barcelona. 1989. Págs. 318-343.

⁵⁷ Hans-George Gadamer. *Verdad y método*. Sígueme. Salamanca. 1984. Pág. 109

Término es un joven airado que se enfrenta al poder y pretende exceder el límite impuesto. Su mera presencia, irrita; su *estar fuera de(l) lugar*, irrita; su querer estar, irrita. Ser Término irrita⁵⁸.

Término ha de echar raíces y limitarse a sí mismo – meta_término, o acabamiento del término: *anulación radical, de raíz*⁵⁹.

La pre-tensión⁶⁰ es la angustia de Término, o una angustia terminal: ser ahí y no en otro lado, donde se quiera o donde está el otro para pensar (ser). No está permitido ocupar el lugar de Dios, del *padre*, que es el lugar que él quiera en todo tiempo y espacio *cual sea*.

La psicosis de Término nos abre, de esta manera, dos caminos en el encuentro del sujeto con el significante; encuentro triple donde se producirá una afirmación primordial – simbolización primera- o el rechazo –forclusión- que constituye una abolición simbólica. La tercera vía relata *el sentido del acontecimiento*.

Harold Bloom destaca el siguiente texto de Malraux: *El corazón de cada joven es un cementerio en el que están inscritos los nombres de miles de artistas muertos, pero cuyos*

⁵⁸ > Más adelante indico que la holgura estará ahí como muestra de la relación fallo <> espacio, ahora la intención es indicar que la holgura que Término re_presenta es irritante: toda holgura irrita al no ajustar. Término es *término* irritante pues altera el significante y el modo de la presencia del otro. Toda resistencia es una alteración y apertura del significante al devenir otro del otro.

⁵⁹ > Raíz en un sentido rizomático y deleuziano.

⁶⁰ > El gesto_acto_acción de Término: la apertura al acontecimiento y la transitividad del significante (tesoro otro) está pre_dicho y previsto. Término no puede desconocer su función. Su tensión es previa porque sabe que ejecuta un plan que tiene que ver con la contracción y la constricción: su razón de resistencia y transferencia se funda en el *Tzimtzum* de Luria.

*verdaderos habitantes son unos cuantos fantasmas poderosos y frecuentemente antagonistas, y añade, el poeta está obsesionado por una voz con la que las palabras tienen que armonizarse, y, como sus principales intereses son visuales y narrativos, Malraux llega a la formulación siguiente: de la imitación al estilo*⁶¹. Lo cual no resulta adecuado, mantiene Harold Bloom⁶², en lo tocante a las influencias poéticas, en las que el movimiento hacia la autorrealización se halla más cercano al espíritu drástico de la máxima, cita Bloom, de Kierkegaard: *quien está dispuesto a trabajar engendra a su propio padre*⁶³.

Pero he de volver a deslizarme por el filo doble de la cuestión de la psicosis y terminar con el asunto, *el tema*, precisamente *el tema*, que (re)ocupa esta *Zona Trans* de la presente investigación.

En este (ese) momento sonaba (suena)(sonará)...

[**Kraftwerk. Tour de France. Aéro dynamik.** 2003]

La palabra clave que resume el aporte de Lacan a la cuestión de las psicosis es el término *Forclusión* del Nombre del Padre —que enlaza con la máxima de Kierkegaard citada por Bloom— si bien la función del padre en la psicosis ya había sido

⁶¹ André Malraux. Cfr., por Harold Bloom. *La angustia de las influencias*. Op. Cit. Pág. 36

⁶² Véase Harold Bloom. *Anatomía de la influencia*. Taurus. Caracas. 1991

⁶³ Soren Kierkegaard. Cfr., por Harold Bloom. *La angustia de las influencias*. Op. Cit. Pág. 36.

puesta en un lugar determinante por Freud en su análisis del caso Schreber⁶⁴.

El padre es un significante, y en tanto tal se rige por su misma ley, las leyes del todo o nada, o ambas cosas a la vez (lo otro de lo otro... o casi). Es lo que él quiera siempre que pueda, es decir, si se le permite. Como en el caso de Júpiter, Término no tiene otro *re-medio*⁶⁵ (si quiere engendrar a su padre)... pero esto no sucederá: Término es lesionado y aleccionado. La forclusión es asignada y *designada*: es moral (doble) y *antiestética*.

Jacques-Alain Miller⁶⁶ en *Suplemento topológico a De una cuestión preliminar...*⁶⁷, realiza un recorrido por el escrito que lleva el mismo nombre: *De una cuestión preliminar a todo tratamiento posible de la psicosis*, del término *Forclusión del Nombre del Padre*. Sitúa allí la Forclusión como manifestación *trans_fenoménica* de la psicosis, es decir que la falla en la estructura simbólica repercute sobre la estructura imaginaria y

⁶⁴ "Daniel Paul Schreber (25 de julio de 1842, en Leipzig — 14 de abril de 1911) fue un jurista y escritor alemán. Se le conoce principalmente por la descripción de sus delirios psicóticos en su autobiografía: «Memorias de un enfermo de nervios». Daniel Paul Schreber [Enciclopedia on-line] http://es.wikipedia.org/wiki/Daniel_Paul_Schreber [Consultado: 12/01/2012]

Sigmund Freud analizó su obra en «Sobre un caso de paranoia descrito autobiográficamente (*Caso Schreber*). También Lacan, Deleuze y Guattari se sintieron interesados en este caso.

⁶⁵ >Término se niega para cumplir la función del significante padre. Término es el medio para que la función proyecte su vector fuerza y el significante Padre sea dominante de todo el proceso. Término deviene un medio otro en tanto que contexto de acción y dominio para el significante Padre. La forclusión no es posible ya. El significante queda anclado, terminado, en la figura de término: el poder del padre aparece expresado en el castigo de Término.

⁶⁶ "Jacques-Alain Miller (Châteauroux, 14 de febrero de 1944) es un psicoanalista lacaniano francés, fundador de la Asociación Mundial de Psicoanálisis". [Enciclopedia on-line] http://es.wikipedia.org/wiki/Jacques-Alain_Miller [Consultado: 12/01/2012]

⁶⁷ Jacques-Alain Miller. *Suplemento topológico a "De una cuestión preliminar..."*, en *Matemas I*. Manantial. Buenos Aires. 1987.

su consecuencia son los fenómenos observables en la clínica, que se enclava en la realidad misma.

Por ello, si el Nombre-del-Padre no está ubicado en el Otro como *tesoro del significante* tendrá repercusiones en el campo de la realidad. Podríamos decir que este significante primordial es lo que da anclaje y organiza lo imaginario y da entrada a un estadio de lo simbólico adecuadamente estructurado. Pero las cosas fallan casi siempre, más o menos (la holgura está ahí⁶⁸)

Por tanto Término, que parece no haber construido adecuadamente el lenguaje de su inconsciente y forcluye lo *adecuado*, esto lo hace con adecuación, discurre a través de este evento que podríamos denominar *Levar Anclas* y que instituye un campo de fuerzas transnegativo⁶⁹ en su fluir *ricciano*⁷⁰: el castigo desata todo el poder *capaz* de la entropía negativa, y la evidencia de toda necesaria *resistencia*.

⁶⁸ Holgura es tanto espacio y amplitud como desahogo, bienestar y abundancia. La razón de considerar que la holgura está ahí es porque el fallo de ajuste permite la definición amplia del concepto de holgura. El anclaje no tiene por qué ser preciso ni absoluto. No lo es casi nunca: deriva y se *infinita*.

⁶⁹ *Transnegativo* en tanto que todo desarrollo se dará desde una óptica de dialéctica y entropía negativas a partir de la forclusión que el plan de resistencia *detona*. Todo flujo estará referido a un modelo *disipativo*.

⁷⁰ "En geometría diferencial, el flujo de Ricci es un flujo geométrico e intrínseco —un proceso que deforma la métrica de una variedad de Riemann— en forma análoga a la difusión del calor, pero suavizando las irregularidades de la métrica de Riemann. Desempeña un papel importante en la demostración de la conjetura de Poincaré, uno de los siete Problemas del Milenio por el cual el Clay Mathematics Institute ofrece un premio de \$1.000.000 por la solución correcta, y en ese contexto también se lo llama el flujo de Ricci–Hamilton

Definición matemática: Dada una variedad de Riemann con un tensor métrico g_{ij} , podemos calcular el tensor de Ricci R_{ij} que contiene los promedios de las curvaturas seccionales en una especie de "traza" del tensor de curvatura. Si consideramos al tensor métrico (y al asociado tensor de Ricci) como funciones de una variable llamada "tiempo" (pero que puede no estar relacionada con la noción física de tiempo), entonces el flujo de Ricci se puede definir como la ecuación de evolución geométrica $\partial_t g_{ij} = -2Ric_{ij}$ donde g es la métrica y Ric es la curvatura de Ricci". Flujo de Ricci. [Enciclopedia on-line] http://es.wikipedia.org/wiki/Flujo_de_Ricci [Consultado: 14/01/2012]

Recurriendo a Walter Benjamin: *Solo por amor a los desesperados mantenemos la esperanza* ...el gesto, y el castigo, todo ello simbólico, al desesperado Término, o al desesperado Satán miltoniano, nos obliga a mantener la esperanza y a considerar que necesitamos pensar el mundo en *términos* de incertidumbre, resistencia, transferencia y dialéctica negativa. No todo lo real es racional y no es posible una total conceptualización de la realidad como vienen a demostrar los incesantes intentos de establecer una Teoría del Todo⁷¹.

.... se podría llamar a la Dialéctica Negativa un antisistema. Con los medios de una lógica deductiva, la Dialéctica Negativa rechaza el principio de unidad y la omnipotencia y superioridad del concepto.⁷²

Pero Adorno profundiza y deja al raso la capacidad del concepto para adecuarse al objeto y establecer un modo de incertidumbre referido a la identidad:

El nombre de dialéctica comienza diciendo sólo que los objetos son más que su concepto, que contradicen la norma tradicional de la *adaequatio*... Es índice de lo que hay de falso en la identidad, en la adecuación de lo concebido con el concepto.⁷³

⁷¹ "La teoría del todo (o ToE por sus siglas en inglés, "Theory of Everything") es una teoría hipotética de la Física teórica que explica y conecta en una sola todos los fenómenos físicos conocidos. Inicialmente, el término fue usado con una connotación irónica para referir a varias teorías sobre generalizadas. Después el término se popularizó en la Física Cuántica al describir una teoría que podría unificar o explicar a través de un modelo simple de teorías todas las interacciones fundamentales de la naturaleza". [Enciclopedia on-line] http://es.wikipedia.org/wiki/Teoría_del_todo [Consultado 12/01/2012]

⁷² Theodor Adorno. *Dialéctica negativa* (DN). Taurus. Madrid. 1992. Pág. 8.

⁷³ *Ibíd.* Pág. 14.

Volvamos a pensar la función de este significante primordial, la establecida por Lacan.

La función del significante *Padre* citado y forcluido por Término es la de "almohadillar" —([a]cuñar)⁷⁴— el orden simbólico. En ese sentido es un *punto* de almohadillado, es el *punto* de almohadillado en el orden simbólico, y en tanto que opera la metáfora llamada paterna, *es el significante que "detiene el deslizamiento de la significación"* y es hacia este *significante primordial* dónde la *resistencia* de Término (cualquier término, en cualquier caso y como cualquier cosa) se hace presente y fuerte. Una presencia fuerte en algunos casos extraviadamente poderosa y dislocada en su esfuerzo. *Término como resistencia de transferencia*⁷⁵: su busto es *obertura* alegórica. Resistencia... resistencia.

Más allá de una interpretación *romántica* del mito nos encontramos ante un problema de carácter político, técnico y de construcción de la identidad de / persona / individuo / ciudadano / trabajador que a partir del renacimiento generará la tensión social necesaria para la aceleración, en tanto que un elemento social activo nuevo, de los cambios que consolidarán el afianzamiento de la burguesía y abrirán paso a una nueva consideración del lenguaje, de la producción, las fuerzas

⁷⁴ > Juego de palabras entre *cuña* en tanto que máquina simple, técnicamente un doble plano inclinado portátil, que sirve para acomodar, ajustar, hendir o fracturar los objetos en tanto la gran fuerza de presión que genera la presión sobre ella... y acuñar, la puesta en circulación de un objeto con valor de cambio. Ambas definiciones se amalgaman en Término: pone en un valor otro vía la forclusión y esto le abre la cabeza. Este mix es, en cierto modo, un elemento importante en la investigación. ([a]cuñar] es origen de angustia pero no de angostamiento.

⁷⁵ "Resistencia de transferencia: Lucha contra los impulsos infantiles relacionados con el análisis (en lugar de recordar, repetimos) "posibilidad" de repetir para cambiar la historia(repetición con diferencia) o sólo repetir sin cambiar y estancarse(repetición sin diferencia)". [Enciclopedia on-line] [http://es.wikipedia.org/wiki/Resistencia_\(psicología\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Resistencia_(psicología)) [Consultado 12/01/2012]

productivas mismas y la condición humana. También del arte — en todo lo que de lo anterior él es afecto y efecto. *El impuesto deseo de construcción de identidad* se establece para ralentizar la construcción de valor e igualdad. La identidad se designa para neutralizar toda posibilidad de igualdad.

[...] lo que queremos son relaciones de igualdad (valor) y no de identidad (semejanza): queremos que la no escritura sea igual a la escritura. Una escritura igual, total, no parcial.

La cultura del signo es parcial.

Lo que es parcial es dogmático.

¡Con este signo vencerás!

¡Basta ya de vencer!

[...] ⁷⁶

El sentido excede al término y *el término, a su vez, resiste la transferencia del significante* y, por tanto, toda la construcción formal, política y económica. La relación de fuerzas entra en un equilibrio(*des*) psicótico. Es la esencia de lo aquí planteado y es lo que resulta de consecuencias imprevisibles aunque estadísticamente mensurables (indeterminación) y entrópicamente negativas (-).

Toda *lógica de sentido* pasa por una consideración extenuante de lo excesivo, excedido, y del significado excedente e incluso de aquello que de ninguna manera estuvo nunca ahí y que sin embargo podría ser que hubiera estado o fuera a estar o

⁷⁶ José Luís Castillejo. *La escritura no escrita*. Taller de ediciones. Facultad BB.AA. Universidad de Castilla-La Mancha. Cuenca. 1996. Pág. 22. [Véase nota 45, pág. 173]

que con simpleza o sencillez nos apetezca poner ahí..., por probar, experimentar y por *joder*⁷⁷.

Esta es la manera en la cual el sentido, y sus series (las locas y las otras), se hace presente: destellos o fulguraciones de presente: coproducciones (copulaciones, por *joder* a muchas bandas y entre muchos sexos: orgasmos/espasmos (contracciones de parto y condenación biológica). Es, en cierto modo, como ver y leer el pasado mirando a las estrellas. Siempre, al mirar el firmamento oscuro, nos posee la inquietud de pensar cuanto años luz tardaríamos en llegar..., a una estrella que es posible que hace millones de años ya sólo sea la luz que nuestro ojo ve y que en nuestra mente se sitúa y después confunde. El sentido está ahí en la pura luz y en el mero tiempo. En el *entretanto y en el trayecto*⁷⁸.

El niño dice continuamente lo que hace o lo que trata de hacer: explorar unos medios, mediante trayectos dinámicos, y establecer el mapa correspondiente. Los mapas de trayectos son esenciales para la actividad psíquica. Lo que el pequeño Hans está reclamando es salir del apartamento familiar para pasar la noche en casa de la vecina y regresar a la mañana siguiente: el edificio de la casa de vecinos como medio. O bien: salir del edificio para ir al restaurante para reunirse con la chiquilla rica, pasando por la cochera donde están los caballos, la calle como medio. Hasta el propio Freud considera necesario hacer intervenir un mapa. Sin embargo Freud, como acostumbra,

⁷⁷ Por ello importa que nos percatemos de qué está hecho el discurso analítico, y que no desconozcamos que en él se habla de algo, que aunque sin duda sólo ocupa un lugar limitado, queda claramente enunciado por el verbo *joder*. Se habla de *joder* —verbo, en inglés *to fuck*— y se dice que la cosa no anda.

Jacques Lacan. El seminario 20. *La función de lo escrito*. Pág. 43. Paidós. Barcelona. 1992.

⁷⁸ > En tanto que el trayecto es la superficie de todo infinitivo (de la infinitud). En todas direcciones y en todo momento.

lo reduce todo al padre–madre: curiosamente, la exigencia de explorar el edificio le parece un deseo de acostarse con la madre. Es como si los padres tuvieran unos lugares o funciones primeras, independientes de los medios. Pero un medio se compone de cualidades, de sustancias, de fuerzas y acontecimientos: por ejemplo la calle, y sus materiales como los adoquines, sus ruidos como las voces de los vendedores, sus animales como los caballos atados a los carros, sus dramas (un caballo resbala, un caballo cae, un caballo recibe una tunda...). El trayecto no sólo se confunde con la subjetividad de quienes recorren el medio, sino con la subjetividad del medio en sí en tanto que éste se refleja en quienes lo recorren. El mapa expresa la identidad del itinerario y de lo recorrido. Se confunde con su objeto cuando el propio objeto es movimiento. Nada hay más instructivo que los caminos de los niños autistas, del modo que Deligny establece sus mapas, y los superpone con sus líneas habituales, sus líneas de inercia, sus bucles, sus arrepentimientos y retrocesos, todas sus singularidades.⁷⁹

Deleuze deja la identidad en el ámbito de la mera y terrorífica realidad: es el mapa, que puede expresar, aquello que otorga valor al itinerario y al recorrido. La distancia entre puntos y acontecimientos de las series transfinitas de Cantor que todo lo intersectan y rebanan o esponjan y agujerean (modelos transfinitos).

Dice Deleuze en el texto citado “Se confunde con su objeto cuando el propio objeto es movimiento”: semejanza e igualdad parecen correr de la mano. Pero para eso, a continuación (no

⁷⁹ Gilles Deleuze. *Crítica y clínica*. Op. Cit. Pág. 98. (El subrayado es mío)

parando), se tiene que comparar con los caminos de los niños autistas... que parecen solos y siempre en el mismo lugar (parecen solos y siempre en el mismo lugar: con un tiempo otro. Ralentizado (inverso)).

Tal vez esta sea la razón de que Philip K. Dick se ampare a menudo en la construcción de los personajes de sus novelas en niños o seres autistas a los que atribuye el don de viajar en el tiempo a través del espacio. De relacionarse con la realidad con un tempo lento, casi reversible o revertido. De transitar, vivir, a través de una estética negativa y dialéctica.

«Yo es otro...»⁸⁰

Alcanzar lo desconocido a través del desvarío de todos los sentidos... un largo, inmenso y razonado desvarío de todos los sentidos⁸¹

Este tránsito es largo y lento... se ha de transitar ad infinitum:

Como si no lo hubiera oído, el doctor Glaub continuó:

- Admite que el individuo autista tiene perturbado el sentido del tiempo, y que siente acelerarse el entorno de tal modo que no puede lidiar con él. De hecho es incapaz de percibir ese entorno adecuada, precisamente, como nos pasaría a nosotros frente a un programa de televisión en cámara rápida, donde los objetos zumbaran como bólidos y el sonido

⁸⁰ Frase que Rimbaud repite en diversas cartas: Carta a Izambart, mayo de 1871, Carta a Demeny, 15 de mayo de 1871. Véase Arthur Rimbaud. *Iluminaciones. Cartas del vidente*. Hiperión. Madrid. 1995.

⁸¹ Arthur Rimbaud. "Carta a Izambart, mayo de 1871" en *Iluminaciones. Cartas del vidente*. Hiperión. Madrid. 1995

fuera una jerga incomprensible..., ¿se da cuenta? Pues bien, esta teoría nueva pondría al niño autista en una sala cerrada, frente a una pantalla en donde se proyectarían en cámara lenta secuencias filmadas, ¿comprende? Con la imagen y la banda sonora a baja velocidad, tan baja que ni usted ni yo percibiríamos el movimiento ni captaríamos los sonidos como habla humana.

Fatigadamente, Steiner dijo:

- Fascinante. En materia de psicoterapia siempre hay algo nuevo, ¿no?

- Sí - asintió el doctor Glaub -. Sobre todo en Suiza. Allí tienen ingenio para comprender la visión del mundo de los perturbados, los individuos encapsulados y aislados de los medios de comunicación corrientes, ¿se da cuenta?

- Lo sé - dijo Steiner.

Sin dejar de asentir, el doctor Glaub se había alejado, para detenerse ante una madre sentada junto a su hijita. Las dos examinaban un libro de ropa para pintar.

Esperanza antes del diluvio, pensó Steiner. ¿Sabe el doctor Glaub que cualquier día de estos las autoridades de la Tierra pueden cerrar el campo B-G? Feliz con sus esquemas, el buen doctor se afana en una inocencia idiota.⁸²

Como dice Emile Bréhier en su bella reconstrucción del pensamiento estoico:

Cuando el escalpelo corta la carne, el primer cuerpo produce sobre el segundo no una propiedad nueva, sino un nuevo atributo, el de ser cortado, expresado siempre por un verbo, lo que quiere decir que no es un ser, sino una manera de ser... Esta manera de ser se encuentra en algún modo en el límite, en la superficie del ser y no puede

⁸² Philip K. Dick. *Tiempo de Marte*. Pág. 23 [libro on-line] [Consultado:18/02/2012]
http://www.upv.es/laboluz/leer/books/Dick_Philip_K_Tiempo_de_Marte.pdf

cambiar la naturaleza de éste: no es, a decir verdad, ni activa ni pasiva, ya que la pasividad supondría una naturaleza corporal que sufre una acción. Es pura y simplemente un resultado, un efecto que no puede clasificarse entre los seres... (Los estoicos distinguen) radicalmente, y nadie lo había hecho antes que ellos, dos planos de ser: por una parte el ser profundo y real, la fuerza; y por otra, el plano de los hechos, que se juegan en la superficie del ser, y que constituyen una multiplicidad sin fin de seres incorporeales.⁸³

Una multiplicidad sin fin de seres incorporeales... *maneras de ser*. El buen doctor con sus esquemas "se afana en una inocencia idiota..."⁸⁴.

La fragilidad del sentido se explica de manera quizá fácil. El atributo, y el sentido está ahí, es de naturaleza diferente de las cualidades corporales y materiales, de las propiedades. El atributo no es una *propiedad*.

Sin embargo, *por otro lado*, el acontecimiento es de naturaleza diferente de las acciones y pasiones del cuerpo. Pero resulta de ellas: "el sentido es el efecto de causas corporales y de sus mezclas" dirá Deleuze en su *Lógica del sentido*, hasta el punto de que siempre corre el riesgo de ser atrapado por su causa. Sólo se salva, sólo afirma su irreductibilidad, en la medida en que la relación causal comprende la heterogeneidad de la causa y del efecto: relación de las causas entre sí y relación de los efectos entre sí. Es decir, que el sentido incorporeal, como resultado de las acciones y *pasiones* del cuerpo, sólo puede preservar su diferencia con la causa corporal

⁸³ Emile Bréhier. *La Théorie des incorporels dans l'ancien stoïcisme*. Vrin. 1928. Págs.11-13.

⁸⁴ Philip K. Dick. Op. Cit.

en la medida en que se vincula en superficie con una cuasi-causa, a su vez incorporal. Esto es lo que los estoicos vieron tan bien: el acontecimiento está sometido a una doble causalidad, que remite, de una parte, a las mezclas de los cuerpos que son su causa, y, de otra, a otros acontecimientos que son su cuasicausa. Todo en un tiempo que es puro pensar: ver aquello que acontece solo es posible en la infinita lentitud de un tiempo que se expande a través de series, insisto, con un insistir igual en todos sus puntos de inflexión, insisto, insisto: transfinitas. De momento solo podemos pensarlo, o estallar (mental y físicamente)⁸⁵.

El devenir-ilimitado se vuelve el acontecimiento mismo, ideal, incorporal, con todos los trastocamientos que le son propios, del futuro y el pasado, de lo activo y lo pasivo, de la causa y el efecto. El futuro y el pasado, el más y el menos, lo excesivo y lo insuficiente, el ya y el aún-no: pues el acontecimiento infinitamente divisible es siempre los dos a la vez, eternamente lo que acaba de pasar y lo que va a pasar pero nunca lo que pasa (cortar demasiado profundamente y no lo suficiente). Lo activo y lo pasivo: pues el acontecimiento, al ser impasible, los cambia tanto más cuanto que no es no lo uno ni lo otro, sino su resultado común (cortar-ser-cortado). La causa y el efecto: pues los acontecimientos, al no ser sino efectos, pueden, los unos con los otros, entrar mucho mejor en funciones de casi-causas o en relaciones de casi-causalidad siempre reversibles (la herida y la cicatriz).⁸⁶

Pero hemos de *re_tornar*.

⁸⁵ Véase Clément d'Alexandrie, *Stromates*, VIII, 9: «Los estoicos dicen que el cuerpo es la causa o el sentido propio, pero lo incorporal, metafóricamente, actúa a la manera de una causa.»

⁸⁶ Gilles Deleuze. *Lógica del sentido*. Op. Cit. Pág. 11.

Una de las herramientas diagnósticas cruciales en la clínica psicológica es el lenguaje. Herramienta esencial, como sabemos y reconozco en tanto que fundamento inevitable de esta tesis, para la práctica artística. A través del decir del artista, y de su escritura, sus imágenes y las (re)presentaciones que construye y articula (agente), y del (paciente) clínico, y del lenguaje corporal de este, podemos identificar gran parte de sus estrategias o síntomas (los síntomas son palabras atrapadas en el cuerpo, nos decía Lacan).

El arte está avocado al acontecimiento y está, por tanto, *sometido a una doble causalidad, que remite, de una parte, a las mezclas de los cuerpos que son su causa, y, de otra, a otros acontecimientos que son su casicausa*⁸⁷.

Es a través del análisis del discurso y de los elementos que lo componen como podemos conocer, criticar o colaborar, *coproducir*, en una u otra obra; o acontecer, de una u otra manera, y afrontar los fenómenos estéticos; o diagnosticar un trastorno u otro (una modalidad del ser u otra); o bien, descubrir una estructura dominante en la producción, actividad / acción / acontecer de un artista (el artista fuerte de Bloom o el aprendiz de artista, o el artista sin más) o en la psique del paciente abierta, incluso físicamente, a la observación y a la

⁸⁷ “La «cuasi-causa» es la causa de ese exceso, de que un acontecimiento (una emergencia de lo nuevo) sea irreductible a sus circunstancias históricas. También puede decirse que la cuasi-causa es el segundo nivel, la Meta causa del exceso mismo del efecto respecto de sus causas (corpóreas). Así es como debe entenderse lo que dice Deleuze acerca del ser afectado: a) en la medida en que el acontecimiento se incorpora (se vuelve realidad, se inscribe en un cuerpo), es un afecto puro (un resultado impasible – neutral – estéril), y, b) en la medida en que algo nuevo (un nuevo acontecimiento, un acontecimiento de lo nuevo) sólo puede emerger si la cadena de las causas corpóreas no está completa, ENTONCES debería postularse, más allá y sobre la red de causas corpóreas, una capacidad pura, trascendental, de afectar”.

Gonzalo Portocareño. “El devenir edípico de Gilles Deleuze”. [Texto on-line] [Consultado: 16/01/2012] <http://gonzaloportocarrero.blogspot.com/2005/08/27/el-devenir-edipico-de-gilles-deleuze/>

intervención clínica, y al accidente... al escalpelo y al mundo de los acontecimientos y del no se sabe que será o sucederá⁸⁸.

En sus *Notas sobre l'inframince* Duchamp propone como definición de éste (nota 16) la de "alegoría del olvido". Más extensamente, en la nota 6 establece: "la alegoría, en general, es una aplicación de lo infraleve". La forma del procedimiento alegórico será sentenciada así como la figura general de una estética del acontecimiento orientada a predisponer el advenimiento de la diferencia ontológica en el espacio de lo escritural. Así, lo alegórico entra con Duchamp en escena no ya como forma general de lo artístico —tal cual es pensado por Heidegger— sino con el bagaje "selvático" que arrastra de su origen barroco, tal y como Walter Benjamin lo indaga, tal y como se le aparece en una fantasía al mismo tiempo aterradora y sublime al Baudelaire que recita su célebre "tout pour moi devient allégorie". Toda significancia es flotación a la deriva, destino de sentido infijable, todo lugar es virtual asiento de indefinidos potenciales de significación en perpetua fuga. Bajo tal régimen deslizatorio del sentido, la tarea del arte es definida en Duchamp —precisamente en el Prefacio de la Caja Verde: la nota que hace bisagra entre sus dos más grandes realizaciones, el *Gran Vidrio* y el *Etant donées*

...— por el objetivo de determinación de "las condiciones de Reposo instantáneo, o *apariencia alegórica*, de una sucesión (un conjunto) de hechos diversos, que parecen necesitarse entre sí por leyes, para aislar el signo de la concordancia entre, por un lado, ese Reposo (capaz de excentricidades innumerables) y, por otro, una elección de las posibilidades legitimadas por tales leyes, a las que esa misma elección da sentido"⁸⁹.

⁸⁸ >Dado que ser y acontecer van de la mano y son correlativos y *correlatores*. Lo que será sucederá en una u otra forma al tiempo: acontecer siempre mutuo..

⁸⁹ José Luis Brea. *Noli me Legere*. Op. Cit. Pág. 85.

Dado que las relaciones que intenta entablar el artista y / o el sujeto con estructura cuasi_*psicótica* se desplazan, deslizan, desterritorializan y son pasto de la *diferensia* o del fallo y el error (error en la transmisión del código: el único (*h*)*error* posible), los demás, y la propia esfera del arte en primer lugar -es algo que tiene carácter tumoral- suelen, solemos percibir, percibimos, el arte y a lo artistas como productos extraños, raros, incomprensibles, o demasiado comprensibles. Esto es obvio incluso para los propios *llamados* artistas.

Se percibe al artista como una persona rara, extrovertida, impostada, con demasiada espontaneidad o carente de ella; una persona estereotipada en muchas ocasiones -existe una imagen tópica del artista y también del loco (de todo hay lo tópico, es evidente al tacto); personas, ambos dos, sin *apertura* para entablar una relación que los demás puedan designar normal dada la falta de naturalidad y cierta incapacidad para compartir sentimientos espontáneos considerados *de lo humano* (por supuesto que los actos del psicótico también son humanos, demasiado humanos. Los del artista, incluso).

iNo resulta monstruoso que ese actor,
 en una simple ficción, en una pasión imaginaria,
 tenga el poder de hacer entrar su alma, a la fuerza, en un
 concepto propio, a tal punto que su influencia haga
 palidecer
 su rostro todo;
 los ojos llenos de lágrimas, la emoción al descubierto,
 la voz quebrada, y toda esa operación adaptando
 las formas convenientes a su idea? ⁹⁰

⁹⁰ William Shakespeare. "Hamlet, Príncipe de Dinamarca" Acto 2, Escena II, en *Obras Completas*. Aguilar. Madrid. 1945. Pág. 1198.

Cuando se pierde un amigo o una mujer querida, ¿es el momento oportuno para componer una elegía a su muerte? No. Y muy infortunado será quien goce en tal instante de la plenitud de su talento. Sólo cuando ha pasado el dolor, cuando la sensibilidad se amortigua, porque la catástrofe está lejos, cuando el alma recobra su tranquilidad, entonces y sólo entonces, recordando la felicidad desvanecida, se podrá apreciar la pérdida sufrida, unir el recuerdo a la imaginación, y cantar las penas. Se dice que se llora, pero no puede llorarse cuando se persigue un epíteto enérgico, se acecha una consonante rebelde o se busca la manera de redondear un verso y hacerlo más armonioso. Si las lágrimas corren, la pluma se escapa de la mano y hay que entregarse al sentimiento dejando el poema para mejor ocasión.⁹¹

Es por todo esto, tratando de resumir el objeto de esta investigación, que planteo como necesario e interesante establecer cierta analogía entre los mecanismos de defensa de la estructura psicótica y los mecanismos de producción estética de sentido -de producción de sentido sin más- más allá de las trilladas comparaciones o análisis de herramientas, técnicas (vulgo modo) y capacidades de los artistas y la mayor o menor destreza manual de estos para resolver complicaciones surgidas en la tarea del *artesano y su oficio* y, entre, insisto (;-) la constitución del poeta fuerte (Bloom) y la figura o imagen del psicótico o la persona considerada como tal.

Quizá las palabras que adenda Foucault en su imprescindible *Historia de la locura* resulten esclarecedoras de la

⁹¹ Denis Diderot. *La paradoja del comediante*. Losada. Buenos Aires. 2007. Pág. 48.

intención final de parte de esta investigación que pretende mostrar el tema de esta tesis y de mi obra visual.

Quizá llegue un día en que no se sepa ya bien lo que ha podido ser la locura. Su figura se habrá cerrado sobre sí misma no permitiendo ya descifrar los rastros que haya dejado. Esos trazos mismos, ¿serán otra cosa, para una mirada ignorante, que simples marcas negras? Cuando mucho formarán parte de configuraciones que nosotros, el día de hoy, no sabríamos designar, pero que en el porvenir serán las rejas indispensables para hacer que resulten legibles nosotros y nuestra cultura. Artaud pertenecerá al suelo de nuestro idioma, y no a su ruptura; las neurosis a las formas constitutivas (y no a las desviaciones) de nuestra sociedad. Todo lo que hoy sentimos sobre el modo del límite o de la extrañeza, o de lo insoportable, se habrá reunido con la serenidad de lo positivo. Y aquello que para nosotros hoy designa al Exterior un día acaso llegue a designarnos a nosotros.

[...]

Y, por el hecho mismo, la locura ha aparecido, no como la treta de una significación oculta, sino como una prodigiosa reserva de sentido. Aún debe explicarse cómo conviene utilizar esa palabra de "reserva". Mucho más que una provisión, es una figura que retiene y suspende el sentido, que rellena un vacío en que no se propone más que la posibilidad aún no realizada de que tal sentido venga a alojarse allí, o aun un tercero, y ello, quizás, hasta el infinito. La locura abre una reserva lagunaria que designa y hace ver ese vacío en que se implican lenguaje y palabra, en que se forman el uno a partir del otro, que no dicen nada más que su relación aún muda. Desde Freud, la locura se ha convertido en un no lenguaje, porque ha llegado a ser un lenguaje doble (lengua que no existe más que en esta palabra, palabra que no dice más que su lengua), es decir,

una matriz del lenguaje que, en el sentido estricto, no dice nada. Pliegue del hablado que es una ausencia de obra.

Un día será necesario hacer a Freud esta justicia: no ha hecho hablar una locura que, desde hacía siglos, era precisamente un lenguaje (lenguaje excluido, inanidad locuaz, palabra corriendo indefinidamente fuera del silencio reflexivo de la razón); por el contrario, él ha hecho callar al Logos irrazonable; lo ha desecado; ha hecho remontar sus palabras hasta su fuente, hasta aquella región blanca de la auto-implicación en que no se dice nada.⁹²

Y aún remarco más lo subrayado: "Y, por el hecho mismo, la locura ha aparecido, no como la treta de una significación oculta, sino como una prodigiosa reserva de sentido. Aún debe explicarse cómo conviene utilizar esa palabra de "reserva"."

"Reserva" que deviene resistencia de transferencia, actividad, función de amplificación, de oscilación a vibración y vuelta, conmutación, modulación o rectificación... e insisto, en la actualidad, dice la *Wikipedia*, y esto parece ser *cierto*, la(s) resistencia(s) de transferencia se encuentra(n) en todos los objetos: animismo⁹³ y *resistencias* diseminadas⁹⁴ por doquier: todo está vivo o viviendo, en cierto modo, y a su manera vibra⁸⁶; todo está consciente o tiene un alma o al menos el ánimo suficiente para desterritorializarse con lo que sea: cualquiercosa.

⁹² Michel Foucault. "Apéndice: la locura, la ausencia de obra" en *Historia de la locura en la época clásica*. Fondo de Cultura económica. 1992. Pág. 328. [los subrayados son míos]

⁹³ "El animismo (del latín *anima*, alma) es un concepto que engloba diversas creencias en las que tanto los objetos (útiles de uso cotidiano o bien aquellos reservados a ocasiones especiales) como cualquier elemento del mundo natural (montañas, ríos, el cielo, la tierra, determinados lugares característicos, rocas, plantas, animales, árboles, etc.) están dotados de alma y son venerados o temidos como dioses".

[Enciclopedia on-line] <http://es.wikipedia.org/wiki/Animismo> [Consultado: 01/03/2012]

⁹⁴ Véase Jacques Derrida. *La diseminación*. Fundamentos. Madrid. 2007.

Es lo que hay, y no cede de su estar ahí, aunque tratamos de mostrarlo no logramos desvelar que es lo que hay ahí. Depende, sin más. Ocupar el lugar, un lugar, es imposible. Total y absolutamente imposible: estamos en todas partes y en ninguna.

Término: semidiós como semiconductor* **

*Un semiconductor es un elemento que se comporta como un conductor o como aislante dependiendo de diversos factores, como por ejemplo el campo eléctrico o magnético, la presión, la radiación que le incide, o la temperatura del ambiente en el que se encuentre.⁹⁵

**Atributos, acontecimientos, atributos,⁹⁶

También es clara intención de este proyecto de investigación, lo está siendo, mostrar como tales procesos, detectados en la obra —y vida— de los poetas, artistas fuertes (en su potencial generosidad y en su potencial egoísmo), que influyen a quien esta tesis desarrolla, a modo de ideas y conceptos (ver apartados anteriores de esta tesis) —materiales y herramientas de un proceso otro, conscientemente conceptual— mantienen semejanza con los mecanismos de defensa de la psicosis.

Mecanismos defensivos de la estructura psicótica son, entre otros, —las combinaciones de los mismos también acontecen y tienen su derivación poética— escisión, proyección, negación y despersonalización.

⁹⁵ [Enciclopedia on-line] <http://es.wikipedia.org/wiki/Semiconductor>
[Consultado: 04/03/2012]. [los subrayados son míos]

⁹⁶ José Maldonado. *Tesis intervenida*. In situ #1.

Mecanismos que trataré de utilizar a lo largo de las tres secciones más intensas del presente trabajo de investigación que pretende establecer la constitución de la práctica artística en torno a las estrategias alegóricas de la imagen y al angostamiento y la angustia de las influencias en lo que podría ser denominado, tal y como José Luis Brea lo hace, *el giro retórico de la producción de sentido estético*.

ESCISIÓN

La escisión como mecanismo que impide conectar pensamiento con sentimiento. Sin embargo ciertos procesos conceptuales procuran la separación, escisión necesaria o aparente, entre lo que pensamos y la emoción que podría producir o que produjo tal o cual pensamiento. Ciertas obras literarias o visuales no indagan el ámbito de las emociones. Tampoco la relación entre pensamiento y emoción⁹⁷ (i.e.).

En el caso de la psicosis existe, se dice que existe (se diagnostica —asigna—) una falta de sincronía entre lo que es narrado y lo que debería sentir(se) con lo que está evocando quien narra (narrador > transistor > mediador⁹⁸). Una historia triste puede referirla con risas, lo cual, si bien es un mecanismo de divergencia también estético, al ser detectado fuera de un determinado contexto en el que este se considera un tropo o estrategia de puesta en escena, puede resultar bizarro, extraño e

⁹⁷ > Véanse los trabajos de Marcel Duchamp, *Gran Vidrio*, o Joseph Kosuth, *Chair*. Las obras de carácter analítico suelen relegar o tender a anular los potenciales aspectos o atributos emocionales en la constitución de la puesta en obra del objeto artístico.

⁹⁸ Se trata de estructuras correlativas que se dan simultáneamente o con un desfase que no permite apreciar la correlación y determinar el momento del discurso. Solo uno es el sujeto aparente del discurso, y sin embargo es el resultado de *cambios de fase* imperceptibles aunque intuibles.

inadecuado (incomprensible) para quien lo escucha o lo siente, padece o soporta. Pero en el contexto arte sucede y el mecanismo sigue siendo cuasi similar. La psicosis se expresa a través de la escisión: por ejemplo los diversos trabajos con payasos de Bruce Nauman⁹⁹.

PROYECCIÓN

La proyección se puede reflejar en la atribución de sentimientos o intenciones a otros que a su vez lo hacen objeto de ellas. Este mecanismo es de carácter especular y espectacular¹⁰⁰ y es referenciable en buena medida a la reflexión *debordiana* sobre la sociedad psicotizada.

El concepto de pantalla y el pensamiento del afuera¹⁰¹ también cumplen su papel en este mecanismo –de hecho los cuatro mecanismos son objeto de atención para casi todo el pensamiento estructuralista y postestructuralista. A través de este mecanismo el sujeto / objeto puede percibir que alguien está enojado con él y que lo odia sin fundamento para hacer tales deducciones; también sentirse amado . O bien, sentir que quien habla se está refiriendo a él a tal punto de llegar a creerse el centro de un complot, lo cual puede rayar en el extremo que es la paranoia individual o *colectiva*. La resistencia cede y la *solidaridad*¹⁰² (Rorty) se desvanece.

⁹⁹ Bruce Nauman. *Clown Torture*. Video. 1987. Véase el texto de Sergio Rubira, *Pogo, el payaso*, en EXIT #39.

¹⁰⁰ Véase Guy Debord. *La sociedad del espectáculo*.

[Texto on-line] [Consultado: 04/03/2012]

<http://www.upv.es/laboluz/leer/books/sociedadDebord.pdf>

¹⁰¹ Véase Michel Foucault. *El pensamiento del afuera*. Pre-textos. Valencia. 1989.

¹⁰² Véase Richard Rorty. *El giro lingüístico*. Paidós. Barcelona. 1991.

En el sistema del arte el mecanismo de proyección se instituye en el ámbito de los comentarios críticos, las relaciones sociales y las técnicas de mercado, donde los modos de análisis, reconocimiento y venta pueden vincularse con estrategias de proyección de características paranoides y psicopáticas¹⁰³. La *coproducción* de sentido requiere de proyección. Es posible pensar este mecanismo en tanto que un modo de la desterritorialización básica. El contexto como pre-texto.

NEGACIÓN

El mecanismo de la escisión se puede vincular con la negación al no percibir de manera realista las consecuencias de algún evento. La muerte de un familiar puede no causarle la más pequeña lágrima, pues así como el lenguaje no contacta con el sentimiento, los eventos externos no llegan a tomar un significado emocional y el sujeto<>objeto sigue su vida como si nada hubiera pasado.

Son muchos los síntomas en la esfera del arte que nos muestran procesos de negación. El arte (el sistema artístico), y los sistemas científico y filosófico se sitúan en un espacio de pensamiento negativo o de dialéctica negativa. Los eventos, la totalidad de los hechos, son retorizados a tal punto que es difícil, si no imposible, establecer vínculos sólidos y verificables entre la realidad -el objeto que sea, el poema que sea- y el evento o la serie de eventos. Resultado de esta negación es el aislamiento de la realidad, que se impone como inaccesible.

¹⁰³ > En tanto que cierta deriva antisocial del individuo que *entona* su rol como resistencia aparente al discurso general de la sociedad para configurar su función de vía de escape y alternativa discursiva.

La deriva del evento, en una serie que lo traslada de poema en poema, o de imagen en imagen en un estado de puro tránsito de significancia o de intertextualidad hiperdinámica. La crítica, el análisis y el comentario se establecen como un proceso artístico más a través de este particular enfoque del mecanismo psicótico de negación trasladado al sistema del arte. Un ejemplo básico de ello es *No, Glogal Tour*¹⁰⁴, de Santiago Sierra. Un No que se desplaza. Esta obra se sitúa en un límite, claro, de evento... todo lo sucedido con ella y a través de ella: es una obra *espectacular, transcendente y contemplativa*.

Y finalmente el mecanismo de despersonalización.

DESPERSONALIZACIÓN

La despersonalización es aquella sensación, expresada de manera esencial, de falta de *familiaridad* con algún evento el cual resulta extraño y angustiante -y la angustia es tema importante de esta investigación. Una sensación de *ya visto* entraría en este mecanismo. Sensación de *dejà vu* que tendría cierta similitud con la sensación del artista frente a la idea de lo nuevo o la novedad: se produce un tipo de angustia ante la posibilidad y la sensación de que la obra no vaya a cumplir con las características resultantes de la acción de un artista, el artista (poeta) fuerte generador de *fluctuaciones sistémicas*¹⁰⁵. Una sensación de que

¹⁰⁴ Véase Santiago Sierra, *No, Global Tour*, en <http://www.noglobaltour.com/schedule.php>

¹⁰⁵ "La teoría general de sistemas (TGS) o teoría de sistemas o enfoque sistémico es un esfuerzo de estudio interdisciplinario que trata de encontrar las propiedades comunes a entidades llamadas sistemas. Éstos se presentan en todos los niveles de la realidad, pero que tradicionalmente son objetivos de disciplinas académicas diferentes. Su puesta en marcha se atribuye al biólogo austriaco Ludwig von Bertalanffy, quien acuñó la denominación a mediados del siglo XX." [Enciclopedia on-line] [Consultado: 03/01/2012] http://es.wikipedia.org/wiki/Teoría_de_sistemas

ese algo posible ya ha sido imaginado, dicho o hecho antes, generalmente desemboca en una relación de falta de familiaridad, de sospecha o de gran duda con la obra en curso, recién ejecutada o situada en el mercado o en el contexto público crítico cultural.

La despersonalización es un mecanismo que marca profundamente el ADN¹⁰⁶ de la obra y del autor¹⁰⁷ o artista¹⁰⁸.

El año pasado en Marienbad de Alain Resnais es un interesante ejemplo de despersonalización.

¹⁰⁶ > ADN como genética de la estructura social que engendra y constituye al autor o artista, si bien la diferencia entre ambos es posible lo principal de la misma deberíamos localizarla en la relación de valor e identidad que se establece entre ambas figuras. Para ello la nota 104 nos ayuda a comprender la concepción general de autor que se establece socialmente.

¹⁰⁷ "El autor es la persona que crea una obra artística o técnica susceptible de ser reconocida como original (y por tanto legalmente protegida por los derechos de autor). Se suele emplear para obras relacionadas con la literatura y por tanto puede actuar como sinónimo de escritor.

La crítica moderna ha cuestionado el concepto de autor, ya que afirma que cualquier obra se crea colectivamente, tanto por parte de quien la origina por primera vez como por parte de quienes la interpretan, así como todo el contexto que la ha hecho posible. Históricamente la idea de autor ha cambiado en cuanto a su alcance. En la tradición oral de la Antigüedad las historias se consideraban parte de la tradición o bien inspiradas por dioses, los autores materiales sólo en transmitían una versión. Durante siglos los autores han quedado en el anonimato y sólo a partir de la Edad Moderna y especialmente en el Romanticismo se reivindicó su papel como personalidad propia capaz de engendrar una obra única y original.

En términos jurídicos, un autor es toda persona que crea una obra susceptible de ser protegida con derechos de autor. Generalmente, el término no sólo se refiere a los creadores de novelas, obras dramáticas y tratados, sino también a quienes desarrollan programas de computación, disponen datos en guías telefónicas, elaboran coreografías de danza, también incluye a los fotógrafos, escultores, pintores, cantautores, letristas de canciones (distinguiéndolo del creador de la música, al que se llama compositor), a los que graban sonidos y traducen libros de un idioma a otro, etc.

Según la legislación vigente en varios países, de existir una coautoría, esto significa que habrá también una comunidad sobre los derechos de autor de la obra creada. Los coautores son considerados como "tenedores mancomunados", conservando cada uno un derecho independiente de otorgar bajo licencia y usar, siempre que rinda cuentas a los demás coautores acerca de cualquier posible ganancia, en la medida que su aportación sea susceptible de separación de la obra común; de lo contrario, deben actuar de común acuerdo".

[Enciclopedia on-line] <http://es.wikipedia.org/wiki/Autor> [Consultado: 21/01/2012]

¹⁰⁸ > En tanto el fluctuante significado de la palabra arte y de las diferentes aproximaciones estéticas epocales y trans_epocales.

Ante el estreno de mañana. AVISO DEL CINE MADRIGAL

 **SIETE CONSEJOS AL POSIBLE ESPECTADOR DE** 

EL AÑO PASADO EN MARIENBAD

 *Si acude con la intención de divertirse, NO VAYA*
Si acude en la seguridad de entenderla, NO VAYA
Si acude solamente a pasar un rato agradable, NO VAYA
Si acude porque le gustan las cosas simples, NO VAYA
Si acude para no servirse de la imaginación, NO VAYA
Si acude para no pensar, NO VAYA
Si acude creyendo ver una película convencional, NO VAYA

PORQUE  **EL AÑO PASADO EN MARIENBAD**

ES LA PELICULA DEL MAÑANA HECHA, POR UN REALIZADOR DE HOY

ES UNA PRODUCCION DE ALAIN RESNAIS INTERPRETADA POR
DELPHINE SEYRIG - GIORGIO ALBERTAZZI - SACHA PITCOEFF

 **León de oro en el Festival de Venecia 1960** 

En este (ese) momento sonaba (suena)(sonará)...

[**Francis Seyring**. *El año pasado en Marienbad*. Philpps 432700. 1961]

2.2.4. ESTRUCTURA DISIPATIVA^{TRZ4}

La innovación es una fluctuación aceptada por el medio y no sería posible en un universo excesivamente coherente en el que ninguna fluctuación perturbase la tranquila identidad, ni en un universo incoherente en el que todas las fluctuaciones fueran equivalentes y, por tanto, intrascendentes, y en el que pudiera producirse cualquier cosa ¹⁰⁹

Lo que resulta importante observar es cómo este sentimiento de despersonalización -un pequeño salto atrás- es, en la clínica general, el inicio de la psicosis como trastorno.

En el sistema del arte, sin embargo, la angustia será mantenida, ha sido indicado líneas atrás, quizá, por ser un modo de baja intensidad y largo alcance, una fluctuación pequeña, y se mantendrá, decía, en el seno de una estructura disipativa¹¹⁰, que es lo que ahora ligamos para ir más allá.

Como expresa Prigogine:

Es sorprendente comprobar que, independientemente del sistema, el medio externo siempre desempeña igual papel y *trata de eliminar la novedad que lo perturba* [el énfasis es mío: entendamos en este punto *novedad* en tanto que

¹⁰⁹ Ilya Prigogine. *Tan solo una ilusión. Naturaleza y creatividad*. Op. Cit. Pág 94.

¹¹⁰ "Las estructuras disipativas constituyen la aparición de estructuras coherentes, auto organizadas en sistemas alejados del equilibrio. Se asocian a Ilya Prigogine, que recibió el Premio Nobel de Química « por una gran contribución a la acertada extensión de la teoría termodinámica a sistemas alejados del equilibrio, que sólo pueden existir en conjunción con su entorno».

El término *estructura disipativa* busca representar la asociación de las ideas de orden y disipación. El nuevo hecho fundamental es que la disipación de energía y de materia, que suele asociarse a la noción de pérdida y evolución hacia el desorden, se convierte, lejos del equilibrio, en fuente de orden". [Enciclopedia on-line] [Consultado: 21/03/2012] http://es.wikipedia.org/wiki/Estructura_disipativa

cualquiera de las posibles fluctuaciones que surgen en la estructura disipativa: mutaciones (factor x). La psicosis, la estructura psicótica, como perturbación a micro escala] Esta novedad sólo puede desarrollarse en la medida en que el mundo externo pierde importancia. Y, sin embargo, esta zona fluctuante, innovadora, no está aislada —recordémoslo— como el resto de la estructura disipativa; únicamente vive merced a los intercambios con el medio que pone en peligro.¹¹¹

Las estructuras disipativas constituyen la aparición de estructuras coherentes, auto organizadas en sistemas alejados del equilibrio. Se asocian con Ilya Prigogine, que recibió el Premio Nobel de Química « por una gran contribución a la acertada extensión de la teoría termodinámica a sistemas alejados del equilibrio, que sólo pueden existir en conjunción con su entorno».

El término estructura disipativa busca representar la asociación de las ideas de orden y disipación. El nuevo hecho fundamental es que la disipación de energía y de materia, que suele asociarse a la noción de pérdida y evolución hacia el desorden, se convierte, lejos del equilibrio, en fuente de orden.

La cita de Prigogine tiene intensa relación y se teje con la esperanza de integración y la sugerencia de "reserva" que nos *hizo* Foucault pocas líneas atrás de esta tesis.

Aún debe explicarse cómo conviene utilizar esa palabra de "reserva". Mucho más que una provisión, es una figura que retiene y suspende el sentido, que rellena un vacío en que no se propone más que la posibilidad aún no realizada de

¹¹¹ Ilya Prigogine. *Tan solo una ilusión. Naturaleza y creatividad*. Op. Cit. Pág. 95.

que tal sentido venga a alojarse allí, o aun un tercero, y ello, quizás, hasta el infinito.¹¹²

La despersonalización, volviendo a ella (*salteando*) es un motor esencial para la puesta en obra y escena de la catalización¹¹³ de sentido.

En este (ese) momento sonaba (suena)(sonará)...

[**Thomas Dolby**. *Hiperactive*. The flat hearth. 1984]

En la pura psicosis, si esas sensaciones persisten, *terminan* haciéndose insoportables y el *switch* (mecanismo) de contacto con la realidad,, aunque leve, se baja y puede terminar en la psicosis ya entendida como *locura* y entrar con pleno derecho en la historia y epistemología de la locura¹¹⁴.

En el sistema del arte (eco & narciso¹¹⁵ y demás mitos y submitos) las posibilidades son mayores, menos intensas y más extensas; menos dramáticas para el equilibrio psíquico del artista

¹¹² Michel Foucault. "Apéndice: la locura, la ausencia de obra" Op. Cit. Pág. 242.

¹¹³ "La catálisis es el proceso por el cual se aumenta o disminuye la velocidad de una reacción química, debido a la participación de una sustancia llamada catalizador. La intención al relacionar catalización con sentido es incluir el factor velocidad en la puesta circulación del sentido". [Enciclopedia on-line] <http://es.wikipedia.org/wiki/Catálisis> [Consultado: 21/03/2012]

¹¹⁴ Según el análisis realizado por Michel Foucault. Véase Michel Foucault. *Historia de la locura en la época clásica II*. Op. Cit.

¹¹⁵ Véase Publio Ovidio Nasón. *Las metamorfosis*. Espasa-Calpe, Austral. Madrid. 1980.

(o transistor). El discurso De Diderot a través de su *Paradoja del comediante*¹¹⁶ mantiene una vigencia nada trivial.

Harold Bloom vuelve una y otra vez a la cuestión de la angustia y la *congoja* que esta provoca en el artista (productor de sentido y expresión): de esta angustia procede la atención que se ha de prestar a las diferentes fuentes de influencia. La presión es mayor cada vez: audiencia, crítica, compradores, medios de comunicación... la competencia, es decir los *otros* artistas (el otro): los fuertes, los oportunistas, los que sean o fuesen: da lo mismo (en tanto que valor pero también en tanto que identidad).

La *robustez* de un discurso, de una manera de hacer, solo en el fuero más íntimo y desvariado procede del autor fuerte, vivo o muerto. La influencia también se ha expandido y desterritorializado. Aborda al artista desde el pasado, el presente y el futuro: como sentido y por tanto como atributo.

La influencia se puede considerar, en tanto que factor¹¹⁷ de una función¹¹⁸, una hipersuperficie¹¹⁹ sobre la que se pliega y retuerce la angustia, tema inconsciente que impregna la

¹¹⁶ Dennis Diderot. *La Paradoja del comediante*. Op. Cit.

¹¹⁷ > En tanto que divisor en una relación de función.

¹¹⁸ "En matemáticas, se dice que una magnitud o cantidad es función de otra si el valor de la primera depende exclusivamente del valor de la segunda. Por ejemplo el área A de un círculo es función de su radio r: el valor del área es proporcional al cuadrado del radio, $A = \pi \cdot r^2$ ". Definición de Función matemática [Enciclopedia on-line] [Consultado: 23/03/2012] http://es.wikipedia.org/wiki/Función_matemática

¹¹⁹ "En matemática, una hipersuperficie es una variedad n -dimensional con $n > 2$, es decir, un objeto topológico que generaliza a una superficie dimensional. Técnicamente una hipersuperficie es un espacio topológico que es localmente homeomorfo al espacio euclídeo \mathbb{R}^n ." Definición de Hipersuperficie [Enciclopedia on-line] [Consultado: 25/03/2012] <http://es.wikipedia.org/wiki/Hipersuperficie>

> Con esto quiero indicar la dimensionalidad tanto espacial como temporal de la influencia. Es decir que si el factor tiempo está implicado en la constitución formal (geométrica), el tiempo no es ni el momento ni la época: es la apreciación y el análisis en el tiempo y por tanto a través del tiempo o en todos los diferentes momentos del tiempo que consideramos en el análisis (que si tiene un momento *determinado* aunque relacionado con la *différance*. De ahí la necesidad de considerar una relación de función en tanto que divisor en la función de la influencia.

producción de sentido y la puesta en obra, escena y circulación de *tal o cual* producción y su sentido derivativo o *diferencial*¹²⁰.

Cierto homeomorfismo ¹²¹ se puede establecer como propiedad topológica (matemático-*poética*) de la influencia. La homotopía ¹²² de la angustia es un deformarse continuamente sobre la influencia en la influencia.

Término es así (es el complejo^{complexum_123}). Término no acaba, es sin fin principio y viceversa^{complexum}: fundamento ideal y conceptual de todo procedimiento alegórico.

¹²⁰> En el sentido derridiano de Différance.

¹²¹ "En topología, un homeomorfismo (del griego ὁμοιος (homoios) = misma y μορφή (morphē) = forma) es una biyección entre dos espacios topológicos por una aplicación biyectiva que es continua y cuya inversa es continua. En este caso, los dos espacios topológicos se dicen homeomorfos. Las propiedades de estos espacios que se conservan bajo homeomorfismos se denominan propiedades topológicas". [Enciclopedia on-line] <http://es.wikipedia.org/wiki/Homeomorfismo> [Consultado: 21/03/2012]

Pongo en consideración que la influencia se puede pensar en tanto que una superficie, al igual que sugiero considerar la angustia otra superficie: ambas conservan sus propiedades como espacios topológicos en su relación transformativa: ambas aplicaciones se retuercen mutuamente (la una a la otra y viceversa). Todo ello ha de suceder en un espacio de cuatro dimensiones \mathbb{R}^4 .

¹²² "En topología, y más precisamente en topología algebraica, dos aplicaciones continuas de un espacio topológico en otro se dicen homotópicas si una de ellas puede deformarse continuamente en la otra". [Enciclopedia on-line] <http://es.wikipedia.org/wiki/Homotopía> [Consultado: 21/03/2012]

¹²³ "En psicoanálisis designa el agregado estructurado de deseos, ideas, pensamientos y mociones inconscientes que al ser percibidos como perturbadores, han sido desplazados o reprimidos y que tienden a retornar de diversas formas, permaneciendo como complejos psíquicamente activos, aplicándose, sin embargo casi exclusivamente a los conceptos de complejo de Edipo y complejo de castración. En la definición de J. Laplanche y Jean-Bertrand Pontalis, se enfatiza apuntando a un «conjunto organizado de representaciones y recuerdos dotados de intenso valor afectivo, parcial o totalmente inconscientes». Según recoge esta descripción, los complejos se forman en la infancia y constituyen un producto de la estructuración de los vínculos tempranos, abarcando diversas áreas del funcionamiento psicológico (afectos y emociones, pero también actitudes y repertorio conductual).

Para Freud, sin embargo, el concepto de «complejo» pronto resultó impreciso. Ya en 1914 afirma que aunque se puede reconocer la popularidad y utilidad (hasta incluso el carácter imprescindible para ciertas descripciones) de la introducción del concepto por parte de Jung, muchas veces resultaría desde el punto de vista teórico, muy poco satisfactorio". Definición de Complejo [Enciclopedia on-line] [Consultado: 22/03/2012] http://es.wikipedia.org/wiki/Complejo_psicologia

Pero, a pesar de la insistencia de toda la tradición de la poesía y del Romanticismo en particular, la poesía no es dada por el placer, sino por la falta de placer de una situación peligrosa, la situación de angustia de la que la congoja de las influencias forma una parte importante.¹²⁴

218

"En los cuadros clínicos de la esquizofrenia", dice Gabel, "la decadencia de la dialéctica de la totalidad (con la disociación como forma extrema) y la decadencia de la dialéctica del devenir (con la catatonia como forma extrema) parecen muy solidarias." La conciencia espectacular, prisionera en un universo degradado, reducido por la *pantalla* del espectáculo detrás de la cual ha sido deportada su propia vida, no conoce más que los *interlocutores ficticios* que le hablan unilateralmente de su mercancía y de la política de su mercancía. El espectáculo en toda su extensión es su "indicio en el espejo". Aquí se pone en escena la falsa salida de un autismo generalizado.¹²⁵

Esta reflexión de Guy Debord, al final de su sociedad del espectáculo, es de una precisión extrema, tremenda y aterradora. Expresa y soporta concisamente la causa de toda angustia de vida y en vida, y de los efectos, en tanto que *problema de expresión*¹²⁶ que *translucen* en la influencia.

Pero volvamos al análisis de la presencia de la estructura disipativa enunciada por Prigogine y que es objeto de esta sección *trans*.

¹²⁴ Harold Bloom. *La Angustia de las influencias*. Op. Cit. Pág. 71.

¹²⁵ Guy Debord. *La sociedad del espectáculo*. Op. Cit. Pág. 174.

¹²⁶ Véase. Gilles Deleuze. *Spinoza y el problema de la expresión*. Op. Cit.

Una forma de identificar el tipo de estructura disipativa es observar con atención el tipo de angustia que experimenta el sujeto.

Mientras la estructura neurótica¹²⁷ se caracteriza por una angustia de pérdida e inferioridad, que también, típica en la influencia estética (poética), el tipo de angustia que caracteriza a las estructuras psicótica es la de desmoronamiento o sensación de explotar en pedazos – en el artista la sensación es la de pertenecer a muchas voces, de carecer de voz propia, o la certeza de no tener nada que decir con su propia voz, la cuestión – estética, no hay otra- supera sus capacidades.

El imitador de voces, que ayer a la tarde ha sido el invitado de la Asociación de Cirugía, después de su presentación en el Palais Pallavicini, en donde la Asociación de Cirugía lo tuvo como invitado, se mostró dispuesto a ir con nosotros al Kahlenberg para también ahí, donde tenemos siempre una puerta abierta para todos los artistas, mostrar su arte, naturalmente no sin honorarios. Pedimos al imitador de voces, que proviene de Oxford en Inglaterra, pero que ha ido a la escuela en Landshut y ha sido al principio armero en Berchtesgaden, que no se repita en el Kahlenberg sino que presente ante nosotros algo completamente distinto de lo de la Asociación de Cirugía, que imite en el Kahlenberg, por lo tanto, voces completamente distintas de las del Palais Pallavicini, lo que él, a nosotros que nos habíamos entusiasmado con el programa que presentó en el Palais Pallavicini, nos prometió. Efectivamente, el imitador de voces nos imitó en el Kahlenberg voces, más o menos

¹²⁷ > El término clásico hace referencia a un trastorno mental sin evidencia de lesión orgánica que se caracteriza por la presencia de un nivel elevado de *angustia* y una hipertrofia disruptiva de los mecanismos compensadores de la misma.

famosas, completamente distintas de las de la Asociación de Cirugía. También pudimos hacer pedidos que el imitador de voces satisfizo muy gustoso. Sin embargo, cuando le hicimos la sugerencia de que, al final, imitara su propia voz, nos dijo que no podía hacerlo.¹²⁸

*

Hemos denominado "orden por fluctuaciones" al orden generado por el estado de no equilibrio. Efectivamente, cuando, en vez de desaparecer, una fluctuación aumenta dentro de un sistema, más allá del umbral crítico de estabilidad, el sistema experimenta una transformación profunda, adopta un modo de funcionamiento completamente distinto, estructurado en el tiempo y en el espacio, funcionalmente organizado.¹²⁹

La voz propia se pierde en favor de otras voces, en tanto el orden por fluctuaciones generado por el citado no equilibrio va más allá del umbral crítico de estabilidad.

La influencia (hipersuperficie) es ahora la que se retuerce sobre la angustia. El movimiento resultante de la tensión entre tales factores, fuerzas, es puro tránsito y amasamiento de los cuerpos y de los acontecimientos en pos de lo funcionalmente organizado (devenir loco de las series) y de la estabilidad perdida y sistémicamente *designada*¹³⁰.

Así, en la psicosis, al sujeto / objeto, como hay escenas que percibe raras, las partes de su cuerpo pueden resultarle extrañas como cosas adheridas y no como parte de un cuerpo completo (la

¹²⁸ Thomas Bernhard. *El imitador de voces*. Alfaguara. Madrid, 1985. Pág. 13

¹²⁹ Ilya Prigogine. *Tan solo una ilusión. Naturaleza y creatividad*. Op. Cit. Pág. 88.

¹³⁰ > En tanto que dimensión del sentido.

voz > habla) -este mecanismo, en tanto que supuesta exterioridad de la obra, en curso o acabada, afecta al corpus (CsO) de la estructura de la obra y de su discurso (disco fuera de curso)¹³¹.

Sus fantasías, las del psicótico, las del artista ocasionalmente, giran en torno a la desintegración. Partes de su cuerpo y de su CsO (cuerpo + CsO) se perciben como adheridas por la fuerza al cuerpo; adheridas por fuerzas extrañas que podemos pensar en tanto que interacciones con el medio (recordemos a los estoicos citados por Deleuze).

Contrariamente a las estructuras en equilibrio, como los cristales (no cuasi en este caso), una fantástica imagen de la estabilidad, la estructura disipativa solo se mantiene por el hecho de que se nutre con un flujo de energía y de materia, pura física y pura química; se mantiene por ser la sede de procesos disipativos permanentes, plantea Prigogine. Procesos disipativos permanentes, insisto, que son el origen o desencadenante de transformaciones profundas y de estructuras disipativas nuevas: de nuevas integraciones y de nuevas desintegraciones en constante *no equilibrio* (neguentrópico¹³²).

¹³¹ Jacques Lacan. "La función de lo escrito" en *Seminario 20. Aun.* Op Cit. Pág. 44.

¹³² "El concepto de «entropía negativa» fue introducido por Erwin Schrödinger (físico teórico, y uno de los padres de la mecánica cuántica) en su libro de ciencia popular *what is life?*, publicado en 1943. Más tarde, Leon Brillouin cambio la palabra a neguentropía, para expresarla en una forma mucho más «positiva», diciendo que un sistema vivo importa neguentropía y la almacena. En 1974, Albert Szent Györgyi (Nobel de Fisiología Médica en 1937) propuso cambiar el término de neguentropía a sintropía, aunque este último ya había sido usado por el matemático Luigi Fantappiè, quien lo usó con el fin de construir una teoría unificando la física y la biología. Buckminster Fuller, ingeniero, arquitecto y diseñador del siglo XX, trató de hacer popular este término, pero la palabra negentropía siempre permaneció como la común". [Enciclopedia on-line] [Consultado: 12/02/2012] <http://es.wikipedia.org/wiki/Neguentropia>

El carácter de acontecimiento y el perpetuo movimiento o migración, su devenir, son factores esenciales en la obra para constituirse como, y en tanto que, estructura disipativa.

En vez de concebirse como una persona, el psicótico, con su actividad profesional o su estructura de relaciones normalizadas, completa e integrada, a cual se pueda o quiera de los sistemas, se percibe como una simple unión de partes que encuentra raras, lo cual, por supuesto, le genera angustia. Una angustia, dependiendo del caso, extrema y extremada... disipativa

Hemos visto, la última vez, sobre ese cuerpo sin órganos, una especie de distribución de masa, los fenómenos de masa, de población. ¿Por qué se organizan? Porque el efecto inmediato del cuerpo sin órganos solo se hace con la experiencia, la experimentación de una despersonalización. Lo que me parece fascinante, es que es en el momento mismo de una tentativa de despersonalización, que se adquiere el verdadero sentido de los nombres propios, es decir se recibe el verdadero nombre propio en el momento de la despersonalización. ¿Por qué?

Supongamos que hay agrupamientos de masa, no son forzosamente masas sociales. Es que, con relación al cuerpo sin órganos, en su diferencia con el organismo de un sujeto, el sujeto mismo se pone como a reptar sobre su cuerpo, su CSO, a trazar espirales, conduce su búsqueda sobre el cuerpo sin órganos, como un tipo que se pasea en el desierto. Es la experiencia del deseo. Traza, como el innumerable en Beckett, sus espirales. El mismo, como despersonalizado sobre el CSO, o bien sus propios órganos, que como tales están relacionados ahora no con su organismo sino con el cuerpo sin órganos, han cambiado completamente de relaciones. Una vez más, el CSO, es la deserción del organismo, la desorganización del organismo

en provecho de otra instancia; y esa otra instancia, los órganos del sujeto, el sujeto mismo, etc., están como proyectados sobre ella, y mantienen con los otros sujetos un nuevo tipo de relaciones. Todo eso forma como masas, pululamientos, o, literalmente, sobre el cuerpo sin órganos, no se sabe muy bien quien es quien: mi mano, tu ojo, una silla. Un dromedario sobre el CSO del desierto, un chacal, un hombre sobre el dromedario, hacen una cadena.¹³³

La psicosis muestra esencialmente un déficit en la construcción de la *trama simbólica* y es en este punto donde la alegoría hace su acto de (re)presencia, su vuelta a (puesta en) escena, a la escena puesta, en la investigación en torno al objeto artístico como artilugio de lenguaje y por ende, construcción alegórica.

El símbolo es el signo de las ideas (autárquico, compacto, siempre igual a sí mismo) y la alegoría una réplica de dichas ideas: una réplica dramáticamente móvil y fluyente que progresa de modo sucesivo, acompañando al tiempo en su discurrir.¹³⁴

Llegado este punto, y para mostrar los elementos de convergencia y transpiración (Duchamp *tissu tu sues*)¹³⁵ resulta necesario leer esta larga cita de José Luis Brea sobre las nociones de símbolo y alegoría en el análisis que Walter Benjamín hizo en su tesis docente sobre el drama barroco alemán.

¹³³ Gilles Deleuze. "CSO. Droga-significante-paranoia" en *El Anti-Edipo. Esquizofrenia o capitalismo*. Paidós. Barcelona. 1985. Pág. 87.

¹³⁴ Joseph von Görres, Cfr., en Walter Benjamin. *El origen del drama barroco alemán*. Taurus. Barcelona. 1990. pág. 158

¹³⁵ Marcel Duchamp. "Nota 239" en *Notas*. Tecnos. Madrid. 1989. Pág. 192.

Esta cita es interesante en tanto implica en breves líneas a una serie de pensadores que han dejado su poso en el pensamiento estético:

En cuanto a la primera de esas tareas, la crítica de la noción de alegoría extendida en la estética romántica, Benjamin la hace necesariamente pasar por la crítica previa de su noción de símbolo, en tanto el concepto de lo alegórico aparece inicialmente sólo con carácter especulativo, como “fondo oscuro contra el que el mundo del símbolo debía destacarse en claro”. El concepto de lo alegórico que en ella se ilumina no tiene otro carácter que el de mera réplica del concepto profano de símbolo. Alegórica sería, según esa conceptualización insuficiente, la simple ilustración de un concepto abstracto a través de un objeto singular. Benjamin se explica a través de esa insuficiencia el desdén —seguramente el canónico es el de Hegel— del que a la alegoría se hace objeto en toda la estética de Clasicismo y Romanticismo. Así por ejemplo la caracterización —“puramente ocasional y de signo negativo”— de Goethe, para quien el “modo de proceder de la alegoría” surge de “buscar lo particular con vistas a lo general, contando aquél sólo como instancia, como ejemplo, de éste”. “No es probable que haya visto en la alegoría un objeto digno de reflexión”, concluye Benjamin, cuyo propósito inmediato es en cambio “salvar” el procedimiento alegórico para la filosofía del arte y “consagrarla como una categoría fundamental, como una forma legítima de “alto valor” e incluso como una “forma peculiar, todavía vigente, de la “percepción artística” en general¹³⁶.

¹³⁶ José Luis Brea. *Noli me legere*. Op. Cit. Págs. 31-32. [el subrayado es mío]

Pero, volviendo al tejido que trato de elaborar (fabricar) entre, en este momento del discurrir, símbolo, psicosis y la noción de estructura de disipación, una condición importante de la producción delirante y estética, el deslizamiento de las superficies (cierta tectónica) y en la potencial superposición de las mismas (tectónica, topológica y tropológica), es la forma aparentemente regresiva de pensar que puede aparecer en la psicosis (influencia poética): corresponde a un pensamiento arcaico —cierta teología—, primitivo —cierta ontología—, anterior al lógico —cierta teleología—, regido por las emociones —cierta psicología— y sustentado por el deseo —cierta psiquiatría—, en el cual el objeto ((a) [*recuerda*])) y la idea del objeto son una y la misma cosa.

Lo que ocurra a los objetos puede sentirse como si le ocurriese al Yo —cierto transitivismo¹³⁷.

Serás organizado, serás un organismo, articularás tu cuerpo –si no, serás un depravado. Serás significativo y significado, intérprete e interpretado – si no, serás un desviado. Serás sujeto, y fijado como tal... – si no, serás un vagabundo. Al conjunto de los estratos, el cuerpo sin órganos opone la desarticulación (o las n articulaciones) como propiedad del plano de consistencia, la experimentación como operación en ese plano (inada de significativo, no interpretéis jamás!), el nomadismo como

¹³⁷ “En su forma extrema se llama *pensamiento autista*. Tiene tres modalidades:

- 1) *Simbolismo primitivo*.
- 2) *Reificación o concretismo*. En este tipo de pensamiento los conceptos abstractos se utilizan pero transformándolos en entidades concretas. Para Kurt Goldstein y Jacob S. Kasanin representa un déficit en la actitud abstracta, pero para F. Alonso Fernández se trata más bien de “una invasión de lo abstracto por lo concreto”.
- 3) *Transitivismo*. En el se produce una alteración entre el yo propio y el de los demás o entre el yo propio y el que le rodea”.

Definición de Pensamiento pre categorial [Glosario de psiquiatría on-line] [Consultado: 07/11/2011]
<http://psychiatry.es/content/view/1391/78/>

movimiento (incluso en el sitio, moveos, no dejéis de moveros viaje inmóvil, desubjetivación)¹³⁸.

Nada de significativo, nada de interpretación. El nomadismo como movimiento, incluso en el sitio. Moverse ahí. Vibrar, por ejemplo. Levitar, también. *Viaje astral en toda la infinidad y universalidad que da de sí lo que sea que se haga o sea*¹³⁹.

Prigogine nos lleva a pensar en nuevas dimensiones Xⁿ.

¡Pensemos nuevas posibilidades de inestabilidad y conmoción, de emoción y expresión.

Evolución que deja de ser búsqueda de identidad, de reposo, para hacerse creación de problemas nuevos, proliferación de nuevas dimensiones. La innovación hace más complejo el medio en que se produce, planteando problemas inauditos, creando nuevas posibilidades de inestabilidad y conmoción.¹⁴⁰

¹³⁸ Gilles Deleuze y Félix Guattari. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Op. Cit. Pág. 164.

¹³⁹ > Da de sí con transfinitud. Para un interesante análisis de la idea y concepto de transfinito véase Juan David García Bacca. *Infinito, transfinito, finito*. Anthropos. Barcelona. 1984

¹⁴⁰ Ilya Prigogine. *Tan solo una ilusión. Naturaleza y creatividad*. Op. Cit. Pág 96.

2.2.5. ALEGORÍA_^{TRZ5}

José Luís Brea destaca que, a través de la propuesta del *impulso alegórico* propugnada por Craig Owens, tanto en la práctica artística como en la crítica de las artes visuales, la alegoría se convierte, dada su estructura disipativa (su potencial de disipación) –esto es propio– en modelo y figura de lectura: de interpretación “entrecomillada” influenciada por el discurso deleuziano: ino interpretéis!: el tránsito se aquieta, ralentiza y desliza. La noción de coproducción (citada con anterioridad) desterritorializa la posibilidad de interpretación. Es todo un giro lingüístico y todo un CsO*.

Lo fundamental de la propuesta de Owens se refiere a su esfuerzo para trasladar tal conceptualización del impulso alegórico al análisis de las artes visuales: “en lo que sigue, quiero abordar este resurgimiento a través de su impacto tanto en la práctica como en la crítica de las artes visuales”. Por lo que se refiere al impacto de un impulso alegórico sobre la crítica, Owens es rotundo: “la alegoría es el modelo de toda crítica”, bien entendido que “alegoría no es hermenéutica; más bien añade otro significado a la imagen; (...) el significado alegórico suplanta a otro anterior: es un suplemento”. Para ello, fija el origen de la alegoría “en el comentario y la exégesis” y reconoce en este “aspecto meta textual” el fundamento del ataque moderno contra la interpretación alegórica “como interpretación meramente añadida post facto a una obra”. Pero esta supuesta debilidad atacada por el modernismo es el fundamento mismo de un programa de la crítica para el que la alegoría se convertiría en figura central, modelo general de lectura —de “interpretación” como desciframiento de suplemento, como “coproducción” de un sentido desplazado.¹⁴¹

¹⁴¹ José Luís Brea. *Noli me legere*. Op. Cit. Pág. 92.

Llegados a este punto, y una vez planteados y desarrollados los elementos esenciales que se agitan, contorsionan y retuercen en el presente proyecto de investigación, es decir, Idea, concepto y tema como componentes generales del presente modelo de puesta en circulación del sentido, y la zona TRANS^x como apartado del índice donde la mezcla (mi^x) > (el placer está en la mezcla) de los componentes específicos que transfunde: angustia, psicosis, Influencia, estructura disipativa, alegoría y horizonte de suceso, trataré de desarrollar los dos últimos componentes de este septeto desterritorializado y desterritorializante: alegoría, sobre la que ya se han ido introduciendo elementos de análisis, y horizonte de suceso, importante en tanto que ayudará a presentar y analizar la obra de arte, el objeto artístico y la lógica de sentido, su puesta en circulación / tránsito) insisto, como una máquina *atractiva*¹⁴² de valor lingüístico considerable y de características cuánticas (fermión > neutrino¹⁴³) nada desdeñables.

La idea de *coproducción* que José Luís Brea expresa como un posible vía para considerar el intento de superación de la

¹⁴² > La atracción a través de la seducción estética (u otras) pero también de las diferentes fuerzas atractivas naturales. Una máquina *transatractiva*.

¹⁴³ "Los neutrinos son partículas subatómicas de tipo fermiónico, sin carga y espín 1/2. Desde hace unos años se sabe, en contra de lo que se pensaba, que estas partículas tienen masa, pero muy pequeña, y es muy difícil medirla. Hoy en día (2012), se cree que la masa de los neutrinos es inferior a unos 5,5 eV/c² lo que significa menos de una milmillonésima de la masa de un átomo de hidrógeno. Su conclusión se basa en el análisis de la distribución de galaxias en el universo y es, según afirman estos científicos, la medida más precisa hasta ahora de la masa del neutrino. Además, su interacción con las demás partículas es mínima por lo que pasan a través de la materia ordinaria sin apenas perturbarla. La masa del neutrino tiene importantes consecuencias en el modelo estándar de física de partículas ya que implicaría la posibilidad de transformaciones entre los tres tipos de neutrinos existentes en un fenómeno conocido como oscilación de neutrinos. En todo caso, los neutrinos no se ven afectados por las fuerzas electromagnética o nuclear fuerte, pero sí por la fuerza nuclear débil y la gravitatoria".

[Enciclopedia on-line] <http://es.wikipedia.org/wiki/Neutrino> [Consultado: 15/11/2011]

dificultad de lectura De Maniana ¹⁴⁴ se torna herramienta imprescindible para conformar el supuesto núcleo (complejo^{complexum}) implosivo / explosivo que es la alegoría.

Entendamos que la alegoresis es un acontecimiento que sucede en el continuo Espacio-Tiempo, en tanto que la entidad geométrica en la que se desarrollan todos los eventos físicos del Universo, aun cuando después de un instante picnoleptico¹⁴⁵ (Virilio), la realidad sea *resoldada* para mantener la sensación (sólo la sensación) de continuidad necesaria que nuestro inconsciente + consciente, y lo que va entre ellos y de uno a otro, requieren.

En la estructura alegórica, dice Owens¹⁴⁶, un texto se lee a través de otro y no importa, sigue Owens, lo fragmentaria, intermitente o caótica que sea su relación. Para Owens el paradigma de la obra alegórica es el palimpsesto (y todos los accidentes –acontecimientos- *que se suceden simultáneamente* –observados o no).

Palimpsesto que supone capas de escritura que tratan (a través de su (un) agente) de borrar, con mayor o menor perfección, las capas previas de escritura. Las imágenes también soportan los procedimientos del palimpsesto. Imagen como escritura o escritura como imagen; la escritura como tal y la imagen, si fuese el caso, también. El poder de evocación del palimpsesto solo se produce, es entendible como emanación, brote, cuando el pasado, o el futuro (toda escritura es futura, así como toda lectura también lo es) no ha sido tachado, borrado o

¹⁴⁴ > En referencia a Paul de Man.

¹⁴⁵ Véase Paul Virilio. *Estética de la desaparición*. Anagrama. Madrid. 1988.

¹⁴⁶ Craig Owens. Cfr. en José Luis Brea. *Noli me legere*. Op. Cit. Pág. 93.

suprimido de manera exacta y precisa (holgura e irritación *terminal*).

En la cultura, en la producción de sentido, en la vida, casi, tal operación de borrado o *delete*¹⁴⁷ es imposible e inhumana al igual que todo código, clave, cifrado o sello se pueden alterar o romper. Allá donde el código tenga lugar y presencia, la fractura, el desbloqueo, la apertura está en potencia.

Quizá sea este uno de los valores intrínsecos de la alegoría: el adiestramiento en la constitución del código, de códigos cada vez más complejos, y a través de estos códigos, de la recodificación (transcodificación toda) del sentido y su lógica. “Un lenguaje que no muere y que dona cada vez la verdad de su lengua”. La verdad en pintura o la verdad de lo que está en escritura, la que sea y como sea. No se puede *mentir* de manera consciente, aún menos de manera inconsciente. Sólo se puede mentir desde la necesidad absoluta si queremos que la mentira sea verdad, pero esto también es, si lo pensamos dos veces, imposible por inviable.

La verdad, lo otro en cierto modo, siempre está ahí. Solo se trata de observar, implicarse, transitar los acontecimientos y pensar en ellos con el interés de quien se ve afectado por la

¹⁴⁷ Véase Viktor Mayer-Schönberger. *Delete. The Virtue of Forgetting in the Digital Age*. Princeton University. 2010. Pág. 103.

“Por milenios, lo difícil fue recordar y lo fácil, olvidar. Ahora la era digital cambió esto; la opción por defecto es conservar y memorizar. Google no olvida ni los contenidos ni las palabras que se usaron en una búsqueda. Sugiero una política para agregar a la información una fecha de expiración, como la fecha de vencimiento de la leche. Propongo que las personas puedan determinar una fecha de expiración de la información. Más aún, los archivos oficiales podrían programarse para que la información no caducara, si así lo quiere la sociedad. No me preocupa que la gente quiera guardar sus datos por largo tiempo reseteando manualmente la fecha de expiración, porque eso requerirá de una acción humana, suficiente para hacernos pensar cuánto queremos que dure nuestra información”.

mirada de hechos que nos trans_penetran a cada instante como líneas de fuga que han de brindarnos perspectiva.

El palimpsesto, mas allá de su fisicidad, de la letra, palabra, frase, línea, mancha o volumen borrado, es una figura conceptual que nos permitirá comprender que detrás de un texto, de una imagen, siempre habrá, hubo pero permanece para quien trate de comprender, otro *txt...* innumerables *txts...* e imágenes *sin número*. Las que hubo y las predecibles.

El palimpsesto en su conceptualidad, en su modelo ideal, es un modo de la cábala, que ya hemos citado páginas atrás, que supone una retirada y un despliegue reactivo siempre a escala mayor y que es pensable, además, en términos relativos como un CsO y por tanto como una estructura disipativa.

El palimpsesto genera turbulencia. La alegoría es un modo de la turbulencia y del desequilibrio. La alegoría no puede ser pensada en tanto que tendente, deviniendo, equilibrio orden. La alegoría es, en esencia, pensar el caos, que es acontecimiento en y de la estructura disipativa; pensar lo primigenio a través, atravesando, transfigurando los cuerpos, los modos, los acontecimientos, la realidad... la masa¹⁴⁸.

La alegoría es una danza de neutrinos (con poético permiso) y partículas atómicas (las conocidas y las (aún) por conocer, pero sobre todo hidrógeno), un vacío cuántico, que da lugar a la expresión, al sentido y al arte (teoría cuántica de campos_horizonte¹⁴⁹)

¹⁴⁸ Véase Elías Canetti. *Masa y Poder*. Alianza. Madrid. 2002.

¹⁴⁹ "La teoría cuántica de campos (también denominada teoría de campos cuánticos, TCCⁿ o *QFT*, sigla en inglés de *quantum field theory*) es una disciplina de la física que aplica los principios de la mecánica cuántica a los sistemas clásicos de campos continuos, como por

El palimpsesto, siguiendo la relación metafórica (no tan metafórica, dado que subyace la intuición y las fuerzas de la indeterminación) con el vacío cuántico¹⁵⁰, participa con sutileza de la energía oscura¹⁵¹ (su definición), energía que mediando entre la gravedad y la antigravedad permite que el volumen se *desencadene*, tanto en el vacío como en cualquier átomo. En la vida para posibilitar vida

El vacío cuántico es pura capacidad de imaginación con posibilidad de crear.

ejemplo el campo electromagnético. Una consecuencia inmediata de esta teoría es que el comportamiento cuántico de un campo continuo es equivalente al de un sistema de partículas cuyo número no es constante, es decir, que pueden crearse o destruirse.

Su principal aplicación es la física de altas energías, donde se combina con los postulados de la relatividad especial. En ese régimen es capaz de acomodar todas las especies de partículas subatómicas conocidas y sus interacciones, así como de realizar predicciones muy genéricas, como la relación entre espín y estadística, la simetría CPT, la existencia de antimateria, etc.

También es una herramienta habitual en el campo de la física de la materia condensada, donde se utiliza para describir las excitaciones colectivas de sistemas de muchas partículas y explicar fenómenos como la superconductividad, la superfluidez o el efecto Hall cuántico.

En particular, la teoría cuántica del campo electromagnético, conocida como electrodinámica cuántica, fue el primer ejemplo de teoría cuántica de campos que se estudió y es la teoría física probada experimentalmente con mayor precisión. Los fundamentos de la teoría de campos cuántica fueron desarrollados entre las décadas de 1920 y 1950 por Dirac, Fock, Pauli, Tomonaga, Schwinger, Feynman y Dyson, entre otros". [Enciclopedia on-line] http://es.wikipedia.org/wiki/Teoría_cuántica_de_campos [Consultado: 25/04/2012]

¹⁵⁰ "En la Teoría cuántica de campos, el vacío cuántico (también llamado el vacío) es el estado cuántico con la menor energía posible. Generalmente no contiene partículas físicas. El término "Energía del punto cero" es usado ocasionalmente como sinónimo para el vacío cuántico de un determinado campo cuántico.

De acuerdo a lo que se entiende actualmente por vacío cuántico o «estado de vacío», este «no es desde ningún punto de vista un simple espacio vacío», y otra vez: "es un error pensar en cualquier vacío físico como un absoluto espacio vacío». De acuerdo con la mecánica cuántica, el vacío cuántico no está verdaderamente vacío sino que contiene ondas electromagnéticas fluctuantes y partículas que saltan adentro y fuera de la existencia". [Enciclopedia on-line] http://es.wikipedia.org/wiki/Vacío_cuántico [Consultado: 25/04/2012]

¹⁵¹ "En cosmología física, la energía oscura es una forma de materia o energía que estaría presente en todo el espacio, produciendo una presión que tiende a acelerar la expansión del Universo, resultando en una fuerza gravitacional repulsiva. Considerar la existencia de la energía oscura es la manera más frecuente de explicar las observaciones recientes de que el Universo parece estar en expansión acelerada. En el modelo estándar de la cosmología, la energía oscura aporta casi tres cuartas partes de la masa-energía total del Universo". [Enciclopedia on-line] http://es.wikipedia.org/wiki/Energía_oscura [Consultado: 25/04/2012]

La alegoría es una pieza de carácter *cuántico* fundamental para establecer una Teoría del Campo Unificado de la Lengua que (trans)*encienda* a Pierce, Saussure, Derrida, Deleuze y a todos los demás agentes implicados en el problema de la expresión y la producción de sentido: legión luciferina.

Deleuze en las conclusiones de su ensayo referido a Spinoza y el problema de la expresión deja claro el re-descubrimiento de la naturaleza (toda) y la necesidad de una re-creación de la lógica y de la ontología. La necesidad, o el requerimiento, de un nuevo "materialismo" y un nuevo "formalismo" remarcará Deleuze. Un materialismo, que tengo que pensar, deviene, está en su devenir, cuántico y que tendría que plantearse preguntas impregnadas de intertextualidad transdisciplinar por la carga, el spin, el tipo de partícula¹⁵², las presencia de fuerzas que todo esto implica y la necesidad de establecer una teoría y un modo de ser, conocer y actuar *otro* del pensamiento estético y del pensamiento general.

La fuerza de una filosofía se mide por los conceptos que crea, o a los que renueva el sentido, y que imponen una nueva circunscripción a las cosas y a las acciones. Sucede que esos conceptos sean reclamados por el tiempo, cargados de un sentido colectivo conforme a las exigencias de una época, y sean descubiertos, creados o recreados por

¹⁵² "Una partícula subatómica es una partícula más pequeña que el átomo. Puede ser una partícula elemental o una compuesta, a su vez, por otras partículas subatómicas, como son los quarks, que componen los protones y neutrones. No obstante, existen otras partículas subatómicas, tanto compuestas como elementales, que no son parte del átomo, como es el caso de los neutrinos y bosones.

La física de partículas y la física nuclear se ocupan del estudio de estas partículas, sus interacciones y de la materia que las forma y que no se agrega en los átomos". [Enciclopedia on-line] http://es.wikipedia.org/wiki/Partícula_subatómica [Consultado: 25/04/2012]

> También me refiero a cualquier tipo de sustancia, física o intelectual, susceptible de estar constituida por partículas.

varios autores a la vez. Es así para Spinoza y Leibniz, y el concepto de expresión. Ese concepto carga con la fuerza de una reacción anti cartesiana dirigida por estos dos autores, desde dos puntos de vista muy diferentes. Implica un redescubrimiento de la Naturaleza y de su potencia, una recreación de la lógica y de la ontología: un nuevo «materialismo» y un nuevo «formalismo». El concepto de expresión se aplica al Ser determinado como Dios, en tanto Dios se expresa en el mundo. Se aplica a las ideas determinadas como verdaderas, en tanto las ideas verdaderas expresan Dios y el mundo. Se aplica en fin a los individuos determinados como esencias singulares, en tanto las esencias singulares se expresan en las ideas. De manera que las tres determinaciones fundamentales: ser, conocer, actuar o producir, son medidas y sistematizadas bajo este concepto. Ser, conocer, actuar son las especies de la expresión. Es la edad de la «razón suficiente»: las tres ramas de la razón suficiente, ratio essendi, ratio cognoscendi, ratio fiendi o agendi, encuentran en la expresión su raíz común.¹⁵³

[El día 23 de Septiembre de 2011, el proyecto Opera del CERN , parece estar cerca del accidente total, y el fracaso; o cerca, muy cerca, por muy poco, de demostrar que la velocidad de la luz no es la velocidad máxima de las partículas. La teoría de la relatividad se vendría abajo, parcialmente: sería otra, quizá solo más rápida, y la Teoría del Campo estaría más cerca de ser unificada. La tecnología y su capacidad de medición y calibrado habrían roto una barrera teórica que parecía eterna, y sobre todo constante (en el vacío). Las fuerzas siempre se hacen presentes por sorpresa, en ráfagas o foganazos. Las descargas de intensidad continua, o nos matan o nos anestesian... y sin embargo están ahí siempre, transformándose... transformándose.]

¹⁵³ Gilles Deleuze. *Spinoza y el problema de la expresión*. Op. Cit. Pág. 319.

Este corte, transcorte, *ilustra*, junto con la cita de Deleuze referida a Spinoza y Leibniz, toda certeza y toda incerteza en el establecimiento y fijación de la identidad y el texto como puros objetivos de toda causa y toda acción. La transitividad, el recorrido, discurso, trayecto, movimiento..., y velocidad de las partículas (y en lo referido a este viaje —trayecto— de lo *particular*) lleva de un texto a otro texto y a otro texto..., y la identidad es cruzada por una, otra y la siguiente identidad. *El texto solo es texto de texto en texto*. La identidad solo halla su equivalencia de identidad en identidad, y la imagen solo lo puede ser de imagen en imagen en imagen. Lo cuántico es un modo de la alegoría y viceversa. Y todo se penetra: transpenetra, es decir, la penetración es un trans_estado pero de intensidad variable (continua y discontinua).

La alegoría piensa la relación entre materia y energía en términos de lenguaje, y excede la *tropología* en tanto su capacidad radiante (retórica) lo es más allá de la propia retórica (en tanto que disciplina transversal a distintos campos de conocimiento).

La alegoría se preocupa de cómo cualquier lógica del sentido, y por tanto el lenguaje, existe en una variada multiplicidad de estados; La mecánica cuántica trata de explicar, explica, la relación entre materia y energía, y cómo cualquier sistema físico, y por tanto todo el universo, existe en una diversa y variada multiplicidad de estados, los cuales habiendo sido organizados, como modelos eventuales, matemáticamente por los físicos, son denominados autoestados de vector y valor propio¹⁵⁴.

¹⁵⁴ Vector propio y valor propio. (la imagen y el texto de la ilustración también corresponden a esta referencia). [Enciclopedia on-line] [Consultado: 05-02-2012] http://es.wikipedia.org/wiki/Vector_propio_y_valor_propio



Fig. X. En esta transformación de la Mona Lisa, la imagen se ha deformado de tal forma que su eje vertical no ha cambiado. (nota: se han recortado las esquinas en la imagen de la derecha). El vector azul, representado por la flecha azul que va desde el pecho hasta el hombro, ha cambiado de dirección, mientras que el rojo, representado por la flecha roja, no ha cambiado. El vector rojo es entonces un vector propio de la transformación, mientras que el azul no lo es. Dado que el vector rojo no ha cambiado de longitud, su valor propio es 1. Todos los vectores de esta misma dirección son vectores propios, con el mismo valor propio. Forman el espacio propio de este valor propio.

Hemos de considerar cierta similitud, secreción de la desterritorialización, en lo que tienen de compartido, *o lo uno de lo otro*, el tropo retórico y los autoestados de vector o valor propio.

Observemos el significado de tropo:

Un tropo es la sustitución de una expresión por otra cuyo sentido es figurado. Se trata de un término propio de la retórica que proviene del griego τρῶπος, trópos, que significaba «dirección». En este sentido, el tropo es el

cambio de dirección de una expresión que se desvía de su contenido original para adoptar otro contenido. En latín, el término se adaptó como tropus.¹⁵⁵

... y también el de Autoestados de vector y valor propio:

En álgebra lineal, los vectores propios, autovectores o eigenvectores de un operador lineal son los vectores no nulos que, cuando son transformados por el operador, dan lugar a un múltiplo escalar de sí mismos, con lo que no cambian su dirección. Este escalar λ recibe el nombre valor propio, autovalor, valor característico o eigenvalor. A menudo, una transformación queda completamente determinada por sus vectores propios y valores propios. Un espacio propio, autoespacio o eigenespacio es el conjunto de vectores propios con un valor propio común.¹⁵⁶

... y volvamos a leer la explicación de la Fig. X

Siempre hay algo que queda (porque estaba), un residuo (el resto no desplazado o aún no transformado)... y el vector, el espacio vectorial, indica movimiento, orienta el movimiento.

Es decir, todo vector pone en circulación (el) sentido, aportando dirección y propiciando el acontecimiento que es la afección¹⁵⁷ de los cuerpos, el devenir movimiento y convulsión.

¹⁵⁵ Tropo. [Enciclopedia on-line] [http://es.wikipedia.org/wiki/Tropo_\(retorica\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Tropo_(retorica)) [Consultado: 05/04/2012]

¹⁵⁶ Vector propio y valor propio. Op. Cit.

¹⁵⁷ Antonio Damasio siguiendo a Spinoza, propone una especie de árbol del cual van emergiendo los niveles que llevan hasta los sentimientos:

- 1) Respuestas inmunes, reflejos básicos, regulación metabólica
- 2) Comportamientos de dolor y placer
- 3) Instintos y motivaciones

La convulsión y la anomalía son tensiones vectoriales (tensor tensión¹⁵⁸) que se muestran como producto resultante de la relación del conjunto, no vacío / o vacío cuántico (conjunto de los acontecimientos en potencia: creación<>imaginación), y los elementos de un (el) cuerpo (CsO) / [imagen_palabra_letra_concepto_escritura > la lengua (la lingüística > la lingüistería] que podríamos llamar, llamamos, escalares.

Siguiendo a Lacan, aún otra vez, “los síntomas son palabras atrapadas en el cuerpo”; palabras que ocasionan modos *transitivos del cuerpo*: que refuerzan la transitividad.

Gilles Deleuze nos muestra, en *Crítica y Clínica* su noción, de la mano de Spinoza, de signo escalar:

Conocemos nuestras afecciones por las ideas que tenemos, sensaciones o percepciones, sensaciones de calor, de color, percepción de forma y de distancia (el sol está arriba, es un disco de oro, está a doscientos pies...). Cabría llamarlos, por comodidad, signos escalares, puesto que expresan nuestro estado en un momento del tiempo y se distinguen de este modo de otro tipo de signos: el estado actual es siempre una sección de nuestra duración, y determina en este sentido un aumento o una disminución, una expansión o una restricción de nuestra existencia en la duración, respecto al estado precedente por muy próximo que éste se halle. No es que comparemos ambos estados en una

4) Emociones de fondo, primarias y sociales.

Respecto de las emociones sociales, incluye la simpatía, la turbación, la vergüenza, la culpabilidad, el orgullo, los celos, la envidia, la gratitud, la admiración, la indignación y el desdén.

Véase Antonio Damasio. *En busca de Spinoza: Neurobiología de la emoción y los sentimientos*. Crítica. Barcelona. 2005.

¹⁵⁸ “En mecánica de medios continuos, el tensor tensión o tensor de tensiones es el tensor que da cuenta de la distribución de tensiones y esfuerzos internos en el medio continuo”. [Enciclopedia on-line] http://es.wikipedia.org/wiki/Tensor_tensión [Consultado: 05/04/2012]

operación reflexiva, sino que cada estado de afección determina un paso a un «más» o a un «menos»¹⁵⁹

... también los tipos de signos vectoriales y como (inevitablemente / matemáticamente) se relacionan, [teoría de conjuntos], los signos escalares con los vectoriales:

Hay todavía dos tipos de signos vectoriales de afecto, según que el vector sea de aumento o de disminución, de crecimiento o de decrecimiento, de dicha o de tristeza. Esas dos especies de signos se llamarían potencias aumentativas y servidumbres diminutivas. Cabría añadir una tercera especie, los símbolos ambiguos o fluctuantes, cuando una afección aumenta y merma a la vez nuestra potencia, o nos afecta a la vez llenándonos de dicha y de tristeza. Hay así, pues, seis signos, o siete, que se combinan sin cesar. Particularmente los escalares se combinan necesariamente con signos vectoriales. Los afectos suponen siempre unas afecciones de las que resultan, pese a que no se reducen a ellas.¹⁶⁰

Estas apreciaciones, que parecen demasiado generales, han sido presentadas a lo largo de la aventurada hipótesis, investigación, que es esta tesis. La alegoresis es el penúltimo eslabón de la cadena lógica (sentida / sentimental) que trato de ofrecer a través de estas páginas y del análisis transfigurado que me propuse desarrollar con mi obra y el presente trabajo de investigación.

¹⁵⁹ Gilles Deleuze. *Crítica y Clínica*. Op. Cit. Pág. 220.

¹⁶⁰ *Ibíd.*

La alegoría, pues, excede el campo que le resulta propio, y más allá, el proceso de alegoresis, aquello que es tránsito y pura dinámica y velocidad –la alegoría es rápida, veloz– desata energías intensas –escalares– y (tensas) –vectoriales– en los procesos transformativos del lenguaje: pliega y repliega constantemente el acontecimiento que es lo mostrado (como dirá Heidegger: traer-ahí-delante) y aquello que va de imagen en imagen, de texto en texto y de voz en voz sin identidad ni poseedor: partículas sublingüísticas¹⁶¹ ¡!-)

Es posible que sea bajo este rasgo, el que apunto y marco con admiraciones finales y elevo a asterisco, que Paul de Man, nos indica a su vez José Luís Brea,—sobre todo en *Alegorías de la lectura*— “cómo todo uso alegórico del lenguaje deja leer a su través la misma alegoricidad de todo lenguaje”, la “carencia de acceso privilegiado del lenguaje a lo ontológico”¹⁶².

Toda obra alegórica será entonces, al mismo tiempo, ejercicio autorreflexivo, figura meta_textual, “alegoría de la lectura misma entendida precisamente como ilegibilidad radical”¹⁶³. La probabilidad de agotar su sentido en una lectura que pudiéramos pensar definitiva es muy baja, deviene transfinita y deberíamos estimarla como *integral*¹⁶⁴, es decir como la suma de infinitos

¹⁶¹ > Véase nota 154. El término partícula lingüística está en desuso. Me refiero a morfemas, monemas, lexemas, fonemas, etc.

¹⁶² Paul de Man. Cfr. en José Luis Brea. *Noli me legere*. Op. Cit. Pág. 93.

¹⁶³ José Luis Brea. *Noli me legere*. Op. Cit. Pág. 93.

¹⁶⁴ “En matemática, una ecuación integral es una ecuación en que la función incógnita aparece dentro de una integral. Existe una conexión estrecha entre las ecuaciones integrales y las ecuaciones diferenciales, y de hecho algunos problemas pueden formularse como ecuación diferencial o equivalentemente como ecuación integral. Ver por ejemplo las ecuaciones de Maxwell o los modelos de visco elasticidad”. Integral [Enciclopedia on-line] http://es.wikipedia.org/wiki/Ecuacion_integral [Consultado: 05/04/2012]

sumandos infinitamente pequeños que dependen de su *derivada*¹⁶⁵, es decir, de la rapidez, la velocidad, con que cambia el valor de su variable dependiente que no es otra que la alegoría de la lectura misma, y en su defecto, si sólo se pudiera considerar esta función como interpretativa, la lectura misma y no la alegoría de la lectura misma (uff*).

Como es obvio, las consecuencias tanto epistemológicas como ontológicas de la conceptualización de Paul de Man — en particular en lo que se refieren a la problemática posición del sujeto empírico en su relación con su lugar en el texto— se apoya en este cuarto rasgo fractal de la alegoría, que se hace “creciente al aplicarse de manera reiterada en el proceso de lectura de un texto que se refiere, a su vez, a otro texto”. Que no hay un “afuera del texto” al que éste pueda dar acceso —y la consiguiente retoricidad de todo lenguaje— no es, desde luego, el menor de todos ellos.¹⁶⁶

El campo es el propio texto, no hay un afuera del texto; no puede haber un afuera del texto porque este, el texto, no puede dar acceso a ese afuera. Si hay un afuera del texto deberíamos suponerlo en su legibilidad o ilegibilidad, pero esta depende transfinitamente del propio texto. La realidad es otra cosa¹⁶⁷ y está de una manera otra: atascada, quizá. Entre el texto, la imagen, el sonido y la realidad sólo estamos nosotros solos (cada cual), el uno por el Otro.

Si ha de haber alegoría, el signo alegórico tendrá siempre que remitir a otro signo que lo precede; el significado que constituye al signo alegórico no consiste sino en la repetición del signo anterior con el que nunca puede

¹⁶⁵ > Derivada. Véase nota 28 sección Germinaciones.

¹⁶⁶ José Luis Brea. *Noli me legere*. Op. Cit. Pág. 93. [el subrayado es mío]

¹⁶⁷ > En un sentido lacaniano....

coincidir, puesto que lo esencial de este signo es su pura anterioridad.¹⁶⁸

Pura anterioridad marcada por la energía del punto cero, la energía más baja que un sistema puede tener. Energía del estado fundamental de todo sistema. Pura anterioridad marcada por el vacío cuántico y la energía latente y oscura: anterioridad como constante, casi, cosmológica¹⁶⁹.

Holderlin ya lo anunciaba alegóricamente:

«...poéticamente mora el hombre en esta tierra».¹⁷⁰

Heidegger nos indicaba los modos del ocasionar (las cuatro causas eficientes: material, formal, final y eficiente), que es lo que la alegoría hace, también, en y a través de sus modos, y que en esta investigación trato de pensar con indeterminación y desequilibrio crecientes.

Nos dice Heidegger:

Los modos del ocasionar, las cuatro causas, juegan pues dentro de los límites del traer-ahí-delante. Es a través de éste como viene siempre a su aparecer tanto lo crecido de la Naturaleza como lo fabricado de la artesanía y de las artes. Pero ¿cómo acontece el traer-ahí-delante, ya sea en

¹⁶⁸ Paul de Man. *Visión y ceguera. Ensayos Sobre la Retórica de la Crítica Contemporánea*. Universidad de Puerto Rico. 1991. Pág. 229-230.

¹⁶⁹ Véase Ilya Prigogine. *El nacimiento del tiempo*. Tusquets. Barcelona. 1988.

¹⁷⁰ Friedrich Hölderlin. Cfr., por Martin Heidegger. "La pregunta por la técnica" en *Conferencias y artículos*. Ediciones del Serbal. Barcelona. 1994. Pág. 37.

la Naturaleza, ya sea en el oficio o en el arte? ¿Qué es el traer-ahí-delante en el que juega el cuádruple modo del ocasionar. El ocasionar concierne a la presencia de aquello que viene siempre a aparecer en el traer-ahí-delante. El traer-ahí-delante trae (algo) del estado de ocultamiento al estado de desocultamiento poniéndolo delante. El traer-ahí-delante acaece de un modo propio sólo en tanto que lo ocultado viene a lo desocupado. Este venir descansa y vibra en lo que llamamos salir de lo oculto. Los romanos tradujeron por veritas. Nosotros decimos «verdad», y habitualmente la entendemos como corrección del representar.¹⁷¹

Al escribir esto Heidegger nos pone, con su decir por escrito, en una posición, modo y actitud, que es la de re-pensar que traer-ahí-delante afecta vectorial y escalarmente (insisto: es decir como la suma de infinitos sumandos infinitamente pequeños que dependen de su *derivada*, es decir, de la rapidez, la velocidad, con que cambia el valor de su variable dependiente que no es otra que la alegoría de la lectura misma) a aquello que de la realidad tenemos acceso y no nos deja fuera sin más por ser participes de ella. Traer-ahí-delante es pensar el acontecer de la estructura en tanto que estructura disipativa y por tanto en la alegoría, la alegoresis, como turbulencia que participa de la estructura que digo, disipativa.

Volvamos a terrenos más estéticos y menos turbulentos y nequentrópicos, quizás.

José Luís Brea destaca en el análisis de Paul de Man una serie de caracteres de la alegoría que resume en cuatro:

¹⁷¹ Martin Heidegger. "La pregunta por la técnica". Op. Cit. Pág. 13.

El primero estaría referido, nos *indica -refiere-* José Luís Brea, a la distancia que se da entre el significante y aquello que este porta, como ya hemos visto en Pierce, Lacan, Derrida y Deleuze, entre otros.

El segundo hace hincapié en la acentuación de la importancia de la materialidad del texto frente a la inmaterialidad de las intenciones de significación o de las pretensiones globales que pretendan asignarle al texto desde fuera, que podríamos considerar un modo del principio de incertidumbre de Heisenberg.

El tercero es el carácter temporal de la alegoría; Paul de Man insiste en que el sentido del alegorismo es el reconocimiento de una separación de lenguaje y sustancia, que remite a su vez al desvelamiento de una temporalidad insuperable, que como he indicado escasas líneas atrás esto remite a Heidegger y su traer-ahí-delante y también se relaciona con Deleuze y su CSO, así como con una concepción cuántica del problema de expresión y del lenguaje, la escritura, el texto y la estética.

El cuarto, de los referidos por José Luís Brea, es el carácter reflexivo de la alegoría y su estructura metalingüística. La alegoría, para Paul de Man, se convierte en "una forma reflexiva de conocimientos que invade todas nuestras reflexiones y todos nuestros ejercicios de lectura, reiterándose cuando nos interrogamos reflexivamente qué es la significación o qué es la lectura cuando leemos y pensamos qué nos dice el texto y cómo nos lo dice" que nos volvería a llevar al terreno de las influencias Bloomdianas y al solipsismo del psicótico o del autista¹⁷².

¹⁷² La palabra *autismo*, del griego *auto-*, de *autós*, 'propio, uno mismo', fue utilizada por primera vez por el psiquiatra suizo Eugene Bleuler en un tomo del *American Journal of Insanity*, en 1912.

Muchas veces pienso que lo que realmente le cuesta es ver
donde está el límite entre ella y los demás¹⁷³

Como si la vida fuera poesía.

La clasificación médica del autismo no ocurrió hasta 1943, cuando el Dr. Leo Kanner, del Hospital John Hopkins, estudió a un grupo de 11 niños e introdujo la caracterización *autismo infantil temprano*. Al mismo tiempo un científico austríaco, el Dr. Hans Asperger, utilizó coincidentemente el término *psicopatía autista* en niños que exhibían características similares. El trabajo del Dr. Asperger, sin embargo, no fue reconocido hasta 1981 (por medio de Lorna Wing), debido principalmente a que fue escrito en alemán.

Las interpretaciones del comportamiento de los grupos observados por Kanner y Asperger fueron distintas. Kanner reportó que 3 de los 11 niños no hablaban y los demás no utilizaban las capacidades lingüísticas que poseían. También notó un comportamiento auto-estimulador y "extraños" movimientos en aquellos niños. Por su lado, Asperger notó, más bien, sus intereses intensos e inusuales, su repetitividad de rutinas y su apego a ciertos objetos, lo cual era muy diferente al autismo de alto rendimiento, ya que en el experimento de Asperger todos hablaban. Indicó que algunos de estos niños hablaban como "pequeños profesores" acerca de su área de interés, y propuso la teoría de que para tener éxito en las ciencias y el arte uno debía tener cierto nivel de autismo.

Aunque tanto Hans Asperger como Leo Kanner posiblemente observaron la misma condición, sus diferentes interpretaciones llevaron a la formulación del síndrome de Asperger (término utilizado por Lorna Wing en una publicación en 1981), lo que lo diferenciaba al *autismo de Kanner*". [Enciclopedia on-line] <http://es.wikipedia.org/wiki/Autismo> [Consultado: 16/02/2012]

¹⁷³ Véase el artículo de Gerardo Herrera sobre la vida con su hermana Chusi. "Mi hermana es autista" en *El País Semanal* nº 1.855. Domingo 15 de Abril de 2012.

2.2.6. HORIZONTE DE SUCESO (ACONTECIMIENTO)^{TRZ6}

En relatividad general, el horizonte de sucesos — también llamado horizonte de eventos— se refiere a una hipersuperficie frontera del espacio-tiempo, tal que los eventos a un lado de ella no pueden afectar a un observador situado al otro lado. Obsérvese que esta relación no tiene por qué ser simétrica o biyectiva, es decir, si A y B son las dos regiones del espacio tiempo en que el horizonte de eventos divide el espacio, A puede no ser afectada por los eventos dentro de B, pero los eventos de B generalmente sí son afectados por los eventos en A. Por dar un ejemplo concreto, la luz emitida desde uno de los lados del horizonte de eventos jamás podría alcanzar a un observador situado al otro lado.

Existen diversos tipos de horizontes de eventos, y estos pueden aparecer en diversas circunstancias. Una de ellas particularmente importante sucede en presencia de agujeros negros, aunque este no es el único tipo de horizonte de eventos posibles, existiendo además horizontes de Cauchy, horizontes de Killing, horizontes de partícula u horizontes cosmológicos.¹⁷⁴

José Luis Brea insistía, *insiste*: no hay afuera del texto. La luz no escapa del texto o de cualquiera de sus *modos*, tampoco de la imagen y sus modos (que se relacionan y desterritorializan, todos los modos previsibles de todos los objetos previsibles).

¹⁷⁴ Horizonte de sucesos. [Enciclopedia on-line] [Consultado: 08/3/2012] .
http://es.wikipedia.org/wiki/Horizonte_de_sucesos

No hay escape ni escapatoria. La *velocidad de escape*¹⁷⁵ es anulada (no toda) por la propia singularidad de la puesta en obra y de la puesta en circulación de la puesta en obra, que conlleva, por tanto, la constitución de la alegoría como acontecimiento referido a un grado cero de toda densidad y de toda intensidad, localizado en una región plana asintótica¹⁷⁶ (blanco y negro¹⁷⁷); acontecimiento referido a toda imposibilidad de conocer y referido a lo sorprendente y no *trans_ladable*¹⁷⁸ quizá.

¹⁷⁵ “La velocidad de escape es la velocidad mínima con la que debe lanzarse un cuerpo para que escape de la atracción gravitatoria de la Tierra o de cualquier otro astro. Esto significa que el cuerpo o proyectil no volverá a caer sobre la Tierra o astro de partida, quedando en reposo a una distancia suficientemente grande (en principio, infinita) de la Tierra o del astro”. [Enciclopedia on-line] [Consultado: 12/12/2012] http://es.wikipedia.org/wiki/Velocidad_de_escape

> Se entiende que la velocidad de escape es anulada, casi, porque debería ser de una magnitud tal que desintegraría el objeto atractivo.

¹⁷⁶ “La palabra *asíntota* se confunde coloquialmente con *recta asíntótica*. Deriva del gr: ἀσύμπτωτος — *asýmptōtos*— “aquello que no cae”; en donde *a-* posee un valor privativo (= no), mientras que *sym-ptōtos*- connota a aquello que «cae» o «cae junto (a algo)». Se suele agregar a la definición de asíntota a una curva, el que «no se encuentran nunca». Esta interpretación intuitiva está plasmada por Apolonio de Perge, en su conocido tratado *Sobre las secciones cónicas*, para referirse a una recta que no interseca a una rama de una hipérbola.

En geometría, el comportamiento asintótico se refiere a una eventual propiedad entre curvas, y más precisamente, entre funciones o *partes de funciones*: segmentos de rectas, hojas de hipérbolas, etc. Es en este sentido que se habla de recta asintótica como *tangente al infinito de una rama parabólica*, o bien de *curvas asintóticas*.

Su estudio más profundo desborda el mero campo de aplicación de la geometría elemental y el trazado de curvas planas; con el desarrollo del álgebra y del cálculo infinitesimal, las nociones intuitivas «tiende a infinito» y «tiende a cero» se formalizan (netamente con el concepto de límite matemático), y con ello también el cálculo de asíntotas”. [Enciclopedia on-line] <http://es.wikipedia.org/wiki/Asintota> [Consultado: 12/12/2012]

> La definición de asíntota nos aproxima al concepto de agujero negro o blanco y a una idea de límite asociada al cálculo y la geometría infinitesimal.

En el caso de un agujero negro de Reißner-Nordstrøm el agujero blanco pasa a ser -por ahora siempre hipotéticamente- la "salida" de un agujero negro en otro "universo", es decir, otra región asintóticamente plana similar a la región de la que procede un objeto emergente por ese otro tipo de agujero. La carga eléctrica del agujero del Reißner-Nordstrøm proporciona un mecanismo físico más razonable para construir posibles agujeros blancos.

¹⁷⁷ > El cromatismo de los agujeros me recuerda las obras de Malevich Blanco sobre negro y negro sobre blanco cuadrados o circulares.

¹⁷⁸ > Trasladable más allá de lo trasladable o trasladable infinitamente. Sé que no es lo mismo pero considero que las dos posibilidades son operaciones con un objetivo cuasi similar.

Julia Kristeva en las conclusiones de su *conocido* ensayo *El lenguaje, ese desconocido* deja caer en el último párrafo lo que sigue:

El reino del lenguaje en las ciencias y la ideología moderna tiene como efecto una sistematización general del dominio social. Sin embargo, bajo esta apariencia, podemos distinguir un síntoma más profundo, el de una completa mutación de las ciencias y de la ideología de la sociedad tecnocrática. Occidente, tranquilizado por el control que ha adquirido sobre las estructuras del lenguaje, puede ahora confrontar tales estructuras con una realidad compleja y en constante transformación, para hallarse frente a todos los olvidos y todas las censuras que se habían permitido al edificar dicho sistema: sistema que no era sino un refugio, lengua sin lo real, signo, o simplemente significante. Remitida a aquellos mismos conceptos, nuestra cultura se ve obligada a replantear su propia matriz filosófica.

Por ello, el predominio de los estudios lingüísticos y, más aún, la diversidad babilónica de las doctrinas lingüísticas — aquella diversidad que ha adoptado el nombre de «crisis» — indica que la sociedad y la ideología atraviesan una fase de autocrítica. El fermento lo constituyó ese objeto aún desconocido: el lenguaje.¹⁷⁹

Tal desconocimiento del lenguaje observado por Kristeva es en potencia el ánimo de toda imposibilidad de conocer expresada en el “no hay afuera del texto” de José Luis Brea, y que tratamos de superar a través de la *distancia*¹⁸⁰ como uno de los factores constitutivos de la alegoría.

¹⁷⁹ Julia Kristeva. *El lenguaje ese desconocido*. Editorial Fundamentos. Madrid. 1988. Pág. 298.

¹⁸⁰ > El procedimiento alegórico genera una distancia (espacio/tiempo) del *objeto* (a).

“No hay afuera del texto” una vez que *cualquiercosa*, la cosa y toda realidad, el *complex*, lo que *había*, se incorpora al texto. No es posible estar fuera y dentro del texto en tanto es concebible una metáfora hipotética que *translada* el sentido de un lugar a otro¹⁸¹: del objeto estético al agujero, el negro y el posible blanco.

La distancia se establece en tanto que el horizonte de evento surge como la marca o límite, limes nutricio, del pensar y del hacer. El límite *demarca* y convoca el pensar que hace. Esencia, substancia y atributo, triada de invisibilidad, desconocimiento y *sorpresa*.

Julia Kristeva insiste una y otra vez en la presencia inevitable de la limitación y del limitar, pero también, una vez asumida la posibilidad de haber alcanzado una *cumbre lingüística*, la apertura que se produce no tanto por el conocimiento adquirido como por la expansión del método lingüístico *hacia* y en otros campos de *praxis* significantes, es decir, indica Kristeva, el psicoanálisis o la semiótica, entre otros: lo transdisciplinar mismo.

Es decir, desde el objeto de investigación de esta tesis, la producción de sentido a través de la estética y del *objeto artístico*, de los estudios visuales¹⁸², entre otros *aun hoy*.

¹⁸¹ Véase Jacques Derrida. *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía. La retirada de la metáfora*. Paidós. Barcelona 1989.

¹⁸² El objeto de los Estudios Visuales en palabras de José Luis Brea es:

“Acaso en la asunción de esa función y ese destino tienen los *estudios visuales* su gran reto, uno que les endosa una enorme responsabilidad. La que les atribuye inexorablemente un tiempo que, por la propia fuerza de la transformación de las tecnologías de la visión, ha convertido a la imagen –en palabras de Frederic Jameson, seguramente enunciadas con más consternación que conciencia del enormemente rico juego de posibilidades, de la extensión del campo de batalla, que se abría en ello- en la *depositaria de la función epistemológica* de nuestro tiempo. Lo que desde luego no es poco decir, y sin duda carga al registro de lo visible y sus productores de una gran responsabilidad, y de sentido simultáneamente al trabajo que estos *estudios* tienen entonces por delante”.

Las preferencias estéticas pasan a ser políticas cuando se violan los límites convencionales que distinguen el arte del no-arte.¹⁸³

Pero entendemos que no se trata de *preferencias*. Se trata de lo político que surge como praxis significativa y *suplemento* en el núcleo mismo de la operación *diferenciadora*¹⁸⁴. Lo político es un modo del conocer como cualquier otro de aquellos otros que seamos capaces de pensar y construir.

Se trata, esto es importante, de la construcción de herramientas de pensamiento, máquinas vectoriales y escalares en transimbiosis biomecánica para el conocimiento (cyborg¹⁸⁵ - Golem¹⁸⁶), que permitan al astronauta¹⁸⁷ que se aproxima al punto y distancia de no retorno, un acercamiento más fino y preciso al límite absoluto. Límite *absoluto* que debemos pensar transfinito, y por tanto carente del atributo de totalidad que determina tal absoluto: límite como *belvedere*.

José Luis Brea. "Los estudios visuales: por una epistemología política de la visualidad". [Texto on-line] <http://www.joseluisbrea.net/articulos/losestudiosvisuales.htm> [Consultado: 30/04/2012]

¹⁸³ Keith Moxey. "La estética de la cultura visual en el momento de la globalización" en José Luis Brea (ed.) *Estudios Visuales: La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Akal. Madrid. 2005. Pág. 36.

¹⁸⁴ > En el sentido de Différance derridiano.

¹⁸⁵ > La palabra ciborg (del acrónimo en inglés *cyborg*: cyber (cibernético) + organism (organismo), (organismo cibernético) se utiliza para designar una criatura compuesta de elementos orgánicos y dispositivos cibernéticos generalmente con la intención de mejorar las capacidades de la parte orgánica mediante el uso de tecnología.

¹⁸⁶ > La palabra *golem* también se usa en la Biblia (*Salmos* 139:16) y en la literatura talmúdica para referirse a una sustancia embrionaria o incompleta. Similarmente, los golems se usan primordialmente en la actualidad en metáforas, bien como seres descerebrados o como entidades al servicio del hombre bajo condiciones controladas pero enemigos de éste en otras. De forma parecida, es un insulto coloquial en idish o yidish, sinónimo de patoso o retrasado.

¹⁸⁷ > El astronauta es una especie de recurso para situar más allá del horizonte de evento un ser humano protegido de no se sabe qué y no se sabe cómo. Se entiende que el astronauta puede tener la posibilidad de observar el evento (lo visual del mismo) en la *incomunicabilidad* de su tránsito a un más allá *hiper real* durante un instante.

El límite crece, dimensionalmente (x^n), en proporción directa con la densidad de lo desconocido... de lo todavía por conocer. A mayor densidad del objeto (a) mayor distancia y un potencial de visibilidad menor. Solo pensar en la *dificultad de lectura* anima a perseverar en el intento y en la *transproducción* de sentido.

Dado que el horizonte de acontecimientos es una (híper)superficie *imaginaria* (cuasi), de forma esférica (cuasi), que rodea a un agujero negro, y considerando en este caso la hipótesis que establecemos como *el objeto artístico* (a), la velocidad de escape necesaria para que la esencia del mismo se atisbe, sea vislumbrada en cierta medida y modo, y pueda alejarse del mismo o ir más allá (aflorar en un agujero blanco¹⁸⁸: sólo puede ir a parar a un lugar más desconocido en el espacio tiempo y devenir, por tanto irrelacionable y sorprendente: irracional o/e/ incongruente), resumiendo, acortando o solucionado la *distancia* entre el objeto en cuestión (a) y el procedimiento de conocimiento y captación de sentido (situado en cualquier punto del campo "b" o "b'"¹⁸⁹) tiende a coincidir, y esto es lo que determina la dificultad, con la realidad substancial del objeto (a) en sí.

¹⁸⁸ > Véase nota 179 referida a la localización en una región plana asintótica que venimos a denominar agujero blanco.

¹⁸⁹ > "b" es la zona externa al límite que marca el horizonte de evento y "b'" es la zona interna al límite del horizonte de evento. Todo objeto x en "b" tiende a estar en "b'" y a integrarse en la densidad del objeto (a). Para todo x existe un (a-) que hace de x una x en un espacio otro que desconocemos pero para la cual ningún x se integrará en (a) aun estando en la zona "b'" de ese espacio otro. Solo en la zona "b" el proceso vuelve a comenzar para un objeto x atraído por un objeto (a). Nótese que el objeto (a) no es un objeto x.

Por ello, ninguna cosa dentro de esa realidad puede escapar en tanto la atracción de un campo gravitatorio intenso¹⁹⁰ y su potencial de colapso gravitatorio¹⁹¹.

Sin embargo las partículas del exterior (la *zona* denominada “b”) caen dentro de la región del objeto (a) y nunca vuelven a salir por donde y como entraron (intensificando la cualidad del objeto (a)) ya que para hacerlo sería necesaria una velocidad de escape superior o *cualitativamente* diferente de la realidad gravitacional que supone la intensidad en tal punto u objeto fuerte¹⁹² situado en un determinado lugar y momento del espacio y que consideramos adecuado denominar, en tanto sus características, determinadas desde la zona del espacio no inmediatamente afectada, como *singularidad*¹⁹³.

Por tanto parece no existir una *vía* o manera *puramente* física de observar el supuesto interior (más allá) del horizonte

¹⁹⁰ > En un campo gravitatorio las longitudes se contraen igual que lo hacen en un cuerpo en movimiento según la relatividad especial.

¹⁹¹ > Derrumbe de un objeto masivo hacia su interior por la mutua atracción de todas sus partes constituyentes. Generalmente atribuido a las etapas iniciales y finales de la vida de las estrellas. Se debe a la ausencia de presión interna que aguante el peso, por lo que las capas externas caen hacia el interior.

¹⁹² > El objeto (a) desde la incidencia de la influencia y la constitución del poema fuerte bloomdiano.

¹⁹³ “Una singularidad, de modo informal y desde un punto de vista físico, puede definirse como una zona del espacio-tiempo donde no se puede definir alguna magnitud física relacionada con los campos gravitatorios, tales como la curvatura, u otras. Numerosos ejemplos de singularidades aparecen en situaciones realistas en el marco de la Relatividad General en soluciones de las ecuaciones de Einstein, entre los que cabe citar la descripción de agujeros negros (como puede ser la métrica de Schwarzschild) o a la descripción del origen del universo (métrica de Robertson-Walker).

Desde el punto de vista matemático, adoptar una definición de singularidad puede ser complicado, pues si pensamos en puntos en que el tensor métrico no está definido o no es diferenciable, estaremos hablando de puntos que automáticamente no pertenecen al espacio-tiempo. Para definir una singularidad deberemos buscar las huellas que estos puntos excluidos dejan en el tejido del espacio_tiempo. Podemos pensar en varios tipos de comportamientos extraños”. Singularidad espaciotemporal. [Enciclopedia on-line] http://es.wikipedia.org/wiki/Singularidad_espaciotemporal [Consultado: 30/04/2012]

(mónada¹⁹⁴) de sucesos, ni de transmitir información hacia el exterior, y sin embargo todo es casi exterioridad (de ahí surge su irredimible interior).

Permítaseme, llegados a este momento en el espacio tiempo de la investigación, incluir una extensa cita de Gilles Deleuze que muestra con claridad la relación profunda de la mónada con el acontecimiento, el caos, los procesos no lineales y las estructuras disipativas.

Whitehead, el sucesor o el diádoco, como los platónicos llamaban al jefe de escuela. Pero es una escuela un poco secreta. Con Whitehead resuena por tercera vez la pregunta *¿qué es un acontecimiento?* Whitehead reanuda la crítica radical del esquema atributivo, el gran juego de los principios, la multiplicación de las categorías, la conciliación de lo universal y del caos, la transformación del concepto en sujeto: toda una hibris. Provisionalmente, es la última gran filosofía angloamericana justo antes de que los discípulos de Wittgenstein extiendan sus brumas, su suficiencia y su terror. Un acontecimiento no sólo es «Un hombre es aplastado»: la gran pirámide es un acontecimiento, y su duración durante una hora, 30 minutos, cinco minutos..., un paso de la Naturaleza, o un

¹⁹⁴ “El fundamento que da Leibniz a las mónadas a lo largo de su obra inédita es quintuple:

1. Matemático, por el cálculo infinitesimal y sus conclusiones anti atomistas (en el sentido materialista de Epicuro, Lucrecio y Gassendi).
2. Físico, por la teoría de las fuerzas vivas y la crítica, implícita en ella, a la dinámica cartesiana, cuyos errores estimativos Leibniz se encargó de destacar. Dicha teoría es precursora de la relatividad y señala la necesidad de dar al movimiento un sentido referencial, representado aquí por la mónada.
3. Metafísico, por el principio de razón suficiente, que -como la Navaja de Ockham- no puede postergarse indefinidamente y requiere un punto de partida en cada ser, determinado a obrar por su propia voluntad o inercia.
4. Psicológico, por la postulación de las ideas innatas que realiza en los *Nuevos Ensayos sobre el Entendimiento Humano* y que sirvió a Kant como base para redactar su *Crítica de la Razón Pura*.
5. Biológico, por la preformación seminal de los cuerpos y la subdivisión de funciones en su desarrollo orgánico”.

Monadología. [Enciclopedia on-line] <http://es.wikipedia.org/wiki/Monadologia> [Consultado: 12/03/2012]

paso de Dios. Una mirada de Dios. ¿Cuáles son las condiciones de un acontecimiento para que todo sea acontecimiento?

El acontecimiento se produce en un caos, en una multiplicidad caótica, a condición de que intervenga una especie de criba.

El caos no existe, es una abstracción, puesto que es inseparable de una criba que hace que de él surja algo (algo más bien que nada). El caos sería un puro *Many*, pura diversidad disyuntiva, mientras que algo es un *One*, no ya una unidad, sino más bien el artículo indefinido que designa una singularidad cualquiera. ¿Cómo el *Many* deviene un *One*? Para hacer que surja algo del caos, *incluso si ese algo difiere muy poco de él*, es preciso que intervenga una gran criba, como una membrana elástica y sin forma, como un campo electromagnético, o como el receptáculo del *Timeo*. En ese sentido, Leibniz ya podía dar varias aproximaciones del caos. Según una aproximación cosmológica, el caos sería el conjunto de los posibles, es decir, todas las esencias individuales en la medida en que cada una tiende a la existencia por su cuenta; pero la criba sólo deja pasar composites, la mejor combinación de composites. Según una aproximación física, el caos sería las tinieblas sin fondo pero la criba extrae de él el sombrío fondo, el "fuscum subnigrum" que por poco que difiera del negro, contiene, sin embargo, todos los colores: la criba es como la máquina infinitamente maquinada que constituye la Naturaleza.

Desde un punto de vista psíquico, el caos sería un universal aturdimiento, el conjunto de todas las percepciones posibles como otros tantos infinitesimales o infinitamente pequeños; pero la criba extraería de él diferenciales capaces de integrarse en percepciones reguladas. Si el caos no existe, es porque sólo es el reverso de la gran criba, y porque ésta compone hasta el infinito series de todo y de partes, que sólo nos parecen caóticas (series aleatorias) por nuestra incapacidad para seguir las, o por la insuficiencia de nuestras cribas personales. Ni siquiera la caverna es un caos, sino una serie cuyos elementos aún son cavernas llenas de un material cada vez más sutil, cada una de las cuales se extiende sobre las siguientes.¹⁹⁵

¹⁹⁵ Gilles Deleuze. "¿Qué es un acontecimiento?" en *El pliegue*. Paidós. Barcelona. 1989. Págs. 101-102. [los subrayados son míos]

Pero volviendo a la cuasi invisibilidad del agujero negro y a nuestro potencial de vislumbramiento e hipótesis hemos de entender que esta es la causa por la que los denominados agujeros negros, y en el caso que nos ocupa, los objetos artísticos + o - fuertes, no tienen características externas visibles cuasi constantes de ningún tipo más allá de la membrana *-algo superficial que es superficie-*, que permitan determinar con certeza científica su estructura interior, contenido o significado, siendo imposible establecer, determinar, *terminar*, consolidar en qué estado se encuentra la materia *atraída* que rebasa el horizonte de sucesos partiendo de la zona llamada "b" y entrando en la zona llamada *de* (a) hasta que colapsa gravitacionalmente en lo que denominamos y tratamos en la presente tesis como objeto artístico (a) o *atractor estético extraño*¹⁹⁶.

Si la atracción de un objeto artístico (a) (agujero negro) nos atrapase -nos sintiésemos atraídos por ello (-cualquiercosa) (y es la razón de establecer esta metáfora hipotética), en el momento de atravesar tal horizonte de sucesos no se detectaría ningún cambio relevante^{cuasi}. Es una posibilidad razonable, ya que no se trata de una superficie material^{cuasi}, sino de una frontera, *limes nutricio*, imaginaria, alejada aún por un espacio que excede de nuestra existencia humana (vanitas), de la zona central donde la concentración tiende a determinar toda substancia y su masa¹⁹⁷ como singularidad.

¹⁹⁶ "A diferencia de los atractores clásicos, los atractores extraños tienen estructura a todas las escalas. Un atractor es extraño si tiene dimensión de Hausdorff no entera (o "fractal") o si la dinámica en el atractor es caótica". [Enciclopedia on-line] [Consultado: 12/12/2011] <http://es.wikipedia.org/wiki/Atractor>

¹⁹⁷ "La ley de conservación de la masa o ley de conservación de la materia o ley de Lomonósov-Lavoisier es una de las leyes fundamentales en todas las ciencias naturales. Fue elaborada independientemente por Mijail Lomonósov en 1745 y por Antoine Lavoisier en 1785. Se puede enunciar como «En una reacción química ordinaria la masa permanece constante, es decir, la masa consumida de los reactivos es igual a la masa

La característica peculiar de esta frontera^{cuasi} es que representa el punto de no retorno, a partir del cual no puede existir otro suceso más que caer hacia el interior (y esto extrema la diferencia), dando así origen al nombre de esta superficie, fundada, en este caso sí, en la transfinita aportación de materiales, en un potencial de crecimiento y expansión directamente proporcional a las no singularidades predecibles (aún) y a un valor de diferencial¹⁹⁸ que induce a la turbulencia y a la generación de estructuras disipativas continuas y constantes^{cuasi} de carácter neguentrópico.

Es posible confundir, o mejor *desleer*, esta transdescripción que amalgama y transfunde una aproximación a la definición de horizonte de acontecimiento y del modelo generador de cualquier posible singularidad *cósmica* con la *precursión* de una exterioridad a la obra, a la puesta en obra también, que devendrá un objeto artístico singular más allá del límite donde las estructuras disipativas aún son visibles, observables, reconocibles, mensurables e incluso manipulables (en sus muchos sentidos y en todas nuestras capacidades); es posible confundir esta

obtenida de los productos». Una salvedad que hay que tener en cuenta es la existencia de las reacciones nucleares, en las que la masa sí se modifica de forma sutil, en estos casos en la suma de masas hay que tener en cuenta la equivalencia entre masa y energía. Esta ley es fundamental para una adecuada comprensión de la química. Está detrás de la descripción habitual de las reacciones químicas mediante la ecuación química, y del análisis gravimétrico de la química analítica". [Enciclopedia on-line] [Consultado: 12/12/2011] http://es.wikipedia.org/wiki/Ley_de_conservacion_de_la_materia

¹⁹⁸ "El cálculo diferencial es una parte importante del análisis matemático y dentro del mismo del cálculo infinitesimal. Consiste en el estudio del cambio de las variables dependientes cuando cambian las variables independientes de las funciones o campos objetos del análisis. El principal objeto de estudio en el cálculo diferencial es la derivada. Una noción estrechamente relacionada es la de diferencial de una función.

En el estudio del cambio de una función, es decir, cuando cambian sus variables independientes es de especial interés para el cálculo diferencial el caso en el que el cambio de las variables es infinitesimal, esto es, cuando dicho cambio tiende a cero (se hace tan pequeño como se desee). Y es que el cálculo diferencial se apoya constantemente en el concepto básico del límite. El paso al límite es la principal herramienta que permite desarrollar la teoría del cálculo diferencial y la que lo diferencia claramente del álgebra". [Enciclopedia on-line] [Consultado: 14/12/2011] http://es.wikipedia.org/wiki/Calculo_diferencial

transdescripción, indicaba, con el bello texto que Michel Foucault dedicaba al Afuera¹⁹⁹.

En el citado texto Michel Foucault encuentra necesario que el correlato de toda atracción, y esto es lo que en *esencia* es quizá la *esencia*, suponga la constitución del objeto artístico singular y potente²⁰⁰ (estético por extensión), sea la negligencia.

La gravedad aparece como una cuarta fuerza, la fuerza inexplicada *del todo* del todo, que habría de dar, llegado el caso, una posible orientación, ya lo hace, de cómo el universo (los posibles universos) se mantiene en sí y de cual es la cantidad de vacío cuántico necesaria para que la distancia se mantenga en tanto que *diferencia*.

Quisiera decir antes que nada algunas palabras sobre los fenómenos macroscópicos. Todos recordamos el segundo principio de la termodinámica. Dado un sistema, es decir una porción arbitraria del espacio, el segundo principio de la termodinámica afirma que existe una función, la entropía, que podemos descomponer en dos partes: un flujo entrópico proveniente del mundo externo, y una producción de entropía propia del sistema considerado.

Es esta producción de entropía interna la que siempre es positiva o nula, y que corresponde a los fenómenos irreversibles. Todas las reacciones químicas son irreversibles; todos los fenómenos biológicos son irreversibles.²⁰¹

¹⁹⁹ Michel Foucault. *El pensamiento del afuera*. Pre-textos. Valencia. 1989.

²⁰⁰ En este caso me refiero a capaz de engendrar y sobreabundante, con cierto tono jüngeriano.

²⁰¹ Ylia Prigogine. *El nacimiento del tiempo*. Metatemas Tusquest. Barcelona.1991. Pág. 47.

Negligencia, es necesario matizarlo, en tanto que neguentropía (pretendida ligazón entre física y biología...); y neguentropía, continuo en el matiz, en tanto que déficit de entropía relacionado al *caos* que concierne todo *cosmos*... o todo subsistema, en el detalle que supone la singularidad dentro de un sistema como es, quizá, el universal.

Quiero insistir en seguida –y volveré a ello en el contexto cosmológico- sobre el hecho de que la producción de entropía contiene siempre dos elementos dialécticos: un elemento creador de desorden, pero también un elemento creador de orden. Y los dos están siempre ligados.²⁰²

Negligencia, *contradicción* a la ley (que está por doquier) y que Foucault expresa como *conditio sine qua non* para toda atracción: sin negligencia no es posible la atracción.

“Ser negligente, ser atraído, es una manera de manifestar y disimular la ley”²⁰³ nos dirá Foucault... “una manera de manifestar el repliegue en que se disimula, de atraerla, por consiguiente, a la luz del día que la oculta”²⁰⁴. “La *criba* es como la máquina infinitamente maquinada que constituye la Naturaleza” *espetaba* Deleuze pocas líneas atrás...

La atracción tiene como correlato necesario la negligencia. De una a otra, las relaciones son complejas. Para poder ser atraído, el hombre debe ser negligente, -de una negligencia esencial que no concede ninguna importancia a aquello que está haciendo (Thomas, en Aminadab, sólo franquea la puerta de la fabulosa pensión por negligencia a entrar en la casa de enfrente), y tiene por inexistente su pasado, sus parientes, toda su otra vida que se encuentra de este modo

²⁰² *Ibíd.* Pág. 48.

²⁰³ Michel Foucault. *El pensamiento del afuera*. Pre-textos. Valencia. 1989. Pág. 43.

²⁰⁴ *Ibíd.*

proyectada hacia el afuera (ni en la pensión de Aminadab, ni en la ciudad de Le très-Haut, ni en el "sanatorio" de Le dernir homme, ni en el apartamento de Au moment voulu, se sabe lo que ocurre en el exterior, ni importa saberlo: se está fuera de ese afuera que no está representado, pero sí insinuado continuamente en la blancura de su ausencia, en la palidez de un recuerdo abstracto, o todo lo más en la reverberación de la nieve a través de una ventana). Una negligencia semejante no es, a decir verdad, más que la otra cara del cielo -de esa aplicación muda, injustificada, obstinada, a pesar de todos los contratiempos, en dejarse atraer por la atracción, o más exactamente (puesto que la atracción no tiene positividad) en ser en el vacío el movimiento sin fin y sin móvil de la atracción misma. Klossowsky tiene mil veces razón al subrayar que Henry, el personaje de Le Très-Haut, se llama "Sorge" (Inquietud), un nombre que sólo aparece citado dos o tres veces en el texto.²⁰⁵

Dejarse atraer por la atracción. Ser en el vacío el movimiento sin fin y sin móvil de la atracción misma.

La escritura de Foucault se desliza más allá del límite; más allá del límite del horizonte de acontecimiento para asumir que sólo cabe dejarse atraer por aquello que puede llegar a ser en otro tiempo o en otro lugar un objeto (des)conocido otro.

La inquietud, los recorridos, la transitividad de los cuerpos generada por el potencial de vacío cuántico.

Es aquí, si es que fuera posible un aquí y un ahora, donde al incluir efectos cuánticos en el horizonte de sucesos (vacío cuántico, como ya vimos en la sección anterior) se hace posible la emisión de radiación por parte del agujero negro (objeto(a))

²⁰⁵ *Ibíd.* Págs. 35-36. [el subrayado es mío]

debido a las fluctuaciones del vacío que dan origen a la llamada radiación de Hawking²⁰⁶.

La radiación de Hawking, que podríamos considerar *un destello de visibilidad*, un momento de desnudez, es un tipo de radiación producida en el horizonte de sucesos de un agujero negro (también en el HdS del objeto (a)) y debida plenamente a efectos de tipo cuántico resultantes de la gravedad cuántica²⁰⁷.

Es importante dada la intensa relación gravitacional que mantiene esta parte del análisis con el principio del trabajo de investigación en curso, radiaciones, y con la metáfora de hipótesis y trabajo que se establece a partir de la idea y definición de HdS con los que la ciencia trabaja, que aportemos, llegado este punto,

²⁰⁶ > Una de las consecuencias del principio de incertidumbre de Heisenberg son las fluctuaciones cuánticas del vacío. Estas consisten en la creación, durante brevísimos instantes, de pares partícula-antipartícula a partir del vacío. Estas partículas son "virtuales", pero la intensa gravedad del agujero negro las transforma en reales. Tales pares se desintegran rápidamente entre sí *devolviendo* la energía *prestada* para su formación. Sin embargo, en el límite del horizonte de sucesos de un agujero negro, la probabilidad de que un miembro del par se forme en el interior y el otro en el exterior no es nula, por lo que uno de los componentes del par podría escapar del agujero negro; si la partícula logra escapar, la energía procederá del agujero negro. Este fenómeno tiene como consecuencias la emisión neta de radiación por parte del agujero negro y la disminución de masa de éste.

Según esta teoría, un agujero negro va perdiendo masa, a un ritmo inversamente proporcional a ésta, debido a un efecto cuántico. Es decir, un agujero negro poco masivo, desaparecerá más rápidamente que uno más masivo. Concretamente, un agujero negro de dimensiones subatómicas, desaparecería casi instantáneamente.

Cabe mencionar que la disminución de masa de un agujero negro por radiación de Hawking sería únicamente perceptible en escalas de tiempo comparables a la edad del Universo y tan sólo en agujeros negros de tamaño microscópico remanentes quizás de la época inmediatamente posterior al Big Bang. Si esto es así, hoy podríamos ver explosiones de agujeros negros muy pequeños, es algo de lo que no se tiene evidencia alguna.

Véase Stephen Hawking. *Brief History of Time*. Bantam Books, 1988.

²⁰⁷ La gravedad cuántica es el campo de la física teórica que procura unificar la teoría cuántica de campos, que describe tres de las fuerzas fundamentales de la naturaleza, con la relatividad general, la teoría de la cuarta fuerza fundamental: la gravedad. La meta es lograr establecer una base matemática unificada que describa el comportamiento de todas las fuerzas de las naturalezas, conocida como la Teoría del campo unificado".

[Enciclopedia on-line] http://es.wikipedia.org/wiki/Gravedad_cuantica [Consultado: 07/12/2012]

insisto, una breve introducción al mecanismo cuántico de la radiación de Hawking:

Una de las consecuencias del principio de incertidumbre de Heisenberg son las fluctuaciones cuánticas del vacío. Estas consisten en la creación, durante brevísimos instantes, de pares partícula-antipartícula a partir del vacío. Estas partículas son "virtuales", pero la intensa gravedad del agujero negro las transforma en reales. Tales pares se desintegran rápidamente entre sí devolviendo la energía prestada para su formación. Sin embargo, en el límite del horizonte de sucesos de un agujero negro, la probabilidad de que un miembro del par se forme en el interior y el otro en el exterior no es nula, por lo que uno de los componentes del par podría escapar del agujero negro, si la partícula logra escapar, la energía procederá del agujero negro. Este fenómeno tiene como consecuencias la emisión neta de radiación por parte del agujero negro y la disminución de masa de éste.

Según esta teoría, un agujero negro va perdiendo masa, a un ritmo inversamente proporcional a ésta, debido a un efecto cuántico. Es decir, un agujero negro poco masivo, desaparecerá más rápidamente que uno más masivo. Concretamente, un agujero negro de dimensiones subatómicas, desaparecería casi instantáneamente.

Cabe mencionar que la disminución de masa de un agujero negro por radiación de Hawking sería únicamente perceptible en escalas de tiempo comparables a la edad del Universo y tan sólo en agujeros negros de tamaño microscópico remanentes quizás de la época inmediatamente posterior al Big Bang. Si esto es así, hoy podríamos ver explosiones de agujeros negros muy pequeños, es algo de lo que no se tiene evidencia alguna.²⁰⁸

²⁰⁸ Radiación de Hawking. [Enciclopedia on-line] [Consultado: 24.03.2012]
http://es.wikipedia.org/wiki/Radiacion_de_Hawking [los subrayados son míos]

Es interesante comprobar como toda una serie de fenómenos y efectos de carácter cuántico vienen a tratar de mostrar la posibilidad de pérdida de masa y sutil desnudez²⁰⁹ tanto del *agujero* como del objeto que nos ocupa y que he trasladado a un estado de singularidad equivalente en *términos* estéticos a un lugar en el continuo espacio-tiempo²¹⁰ que posiblemente suponga un re_plegue en el propio continuo, y por tanto la posibilidad de atajos más allá de la densidad y el tejido de la realidad total y de su *verdad estética*.

El lugar de Júpiter y la condena de Término son ocupados por la posibilidad de un agujero de gusano que uniría puntos muy distantes en un continuo espacio tiempo re_plegado por presencia y causa de todo tipo de agujeros (grandes y pequeños, densos y menos densos, blancos y negros, +):

En física, un agujero de gusano, también conocido como un puente de Einstein-Rosen y en malas traducciones españolas "agujero de lombriz", es una hipotética característica topológica del espacio-tiempo, descrita por las ecuaciones de

²⁰⁹ "En la relatividad general, una singularidad desnuda es una singularidad gravitacional carente de horizonte de sucesos. Las singularidades en los agujeros negros están siempre circundadas por un área que impide la fuga de la luz y por esto es imposible su directa observación. Una singularidad desnuda, por el contrario, sería un punto del espacio en donde la densidad es infinita aunque sería (de allí la adjetivación) observable desde el exterior.

La existencia — actualmente teórica— de las singularidades desnudas resulta importante porque permitiría la observación de objetos colapsando hasta densidades infinitas".

Singularidad desnuda. [Enciclopedia on-line] [Consultado: 24/05/2012] http://es.wikipedia.org/wiki/Singularidad_desnuda

²¹⁰ "El espacio-tiempo es la entidad geométrica en la cual se desarrollan todos los eventos físicos del Universo, de acuerdo con la teoría de la relatividad y otras teorías físicas. El nombre alude a la necesidad de considerar unificadamente la localización geométrica en el tiempo y el espacio, ya que la diferencia entre componentes espaciales y temporales es relativa según el estado de movimiento del observador. De este modo, se habla de continuo espacio-temporal. Debido a que el universo tiene tres dimensiones espaciales físicas observables, es usual referirse al tiempo como la "cuarta dimensión" y al espacio-tiempo como "espacio de cuatro dimensiones" para enfatizar la inevitabilidad de considerar el tiempo como una dimensión geométrica más. La expresión espacio-tiempo ha devenido de uso corriente a partir de la Teoría de la Relatividad especial formulada por Einstein en 1905". [Enciclopedia on-line] [Consultado: 24/05/2012] <http://es.wikipedia.org/wiki/Espacio-tiempo>

la relatividad general, la cual es esencialmente un "atajo" a través del espacio y el tiempo. Un agujero de gusano tiene por lo menos dos extremos, conectados a una única "garganta", pudiendo la materia 'desplazarse' de un extremo a otro pasando a través de ésta.

El primer científico en advertir de la existencia de agujeros de gusanos fue Ludwig Flamm en 1916. En este sentido la hipótesis del agujero de gusano es una actualización de la decimonónica teoría de una cuarta dimensión espacial que suponía -por ejemplo- dado un cuerpo toroidal en el que se podían encontrar las tres dimensiones espaciales comúnmente perceptibles, una cuarta dimensión espacial que abreviara las distancias, y así los tiempos de viaje. Esta noción inicial fue plasmada más científicamente en 1921 por el matemático Hermann Weyl en conexión con sus análisis de la masa en términos de la energía de un campo electromagnético.

En la actualidad la teoría de cuerdas admite la existencia de más de 3 dimensiones espaciales (ver hiperespacio), pero las otras dimensiones espaciales estarían contractadas o compactadas a escalas subatómicas (según la teoría de Kaluza-Klein) por lo que parece muy difícil (diríase "imposible") aprovechar tales dimensiones espaciales "extras" para viajes en el espacio y en el tiempo.²¹¹

La posibilidad de pensar que Término y Júpiter son las dos caras de una misma moneda, también el canto: una toda densidad y obscuridad, Júpiter quizá; la otra radiante y pura emanación cegadora, Término. Sólo en el *canto* (reverso de luz y sombra; *línea* y *punto*) la posibilidad misma de la superficie por presentir, ver y mirar; la posibilidad de una imagen superficie como experiencia compartida y la ampliación, definición, tiempo y

²¹¹ Agujero de gusano. [Enciclopedia on-line] [Consultado: 24.03.2012]
http://es.wikipedia.org/wiki/Agujero_de_gusano

espacio como el punto que acontece fruto de infinitos cruces tramados de aquello que fue, es y será o estuvo, está y estará (dependiendo de la fase y sus.....)

Finalmente nos preguntaremos, es una interpelación de Ylia Prigogine, “¿cómo ha aparecido el tiempo en el universo? ¿en el momento del Big Bang?”. El propio Prigogine responde: Me gustaría mostrar cómo en cierto sentido el tiempo precede al universo; es decir que el universo es el resultado de una inestabilidad sucedida a una situación que le ha precedido”... e Ylia Prigogine concluye como sigue el breve prólogo al origen del tiempo²¹²: “el universo sería el resultado de una transición de fase a gran escala”

El *mundo-imagen* es la superficie de la globalización.

Es nuestro mundo compartido. Empobrecida, oscura, superficial, esta *imagen-superficie* es toda nuestra experiencia compartida. No compartimos el mundo del otro modo. El objetivo no es alcanzar lo que está *bajo* la superficie de imagen: sino ampliarla, enriquecerla, darle definición, tiempo. En este punto emerge una *nueva cultura*.²¹³

Debo compartir el punto de vista de Keith Moxey²¹⁴ cuando en uno sus textos referidos a los estudios visuales y al giro icónico²¹⁵, concepto, el de icono, que por otro lado hemos

²¹² Ilya Prigogine. *El nacimiento del tiempo*. Tusquets. Barcelona.1991. Págs. 47-48.

²¹³ Susan Buck-Morss. “Estudios visuales e imaginación global” en *Antípoda, Revista de Antropología y Arqueología*, Núm. 9, julio-diciembre, 2009, Colombia. Pág. 42.

²¹⁴ Keith Moxey, catedrático de Historia del Arte en la Universidad de Columbia.

Véase Keith Moxey “Nostalgia de lo real. La problemática relación de la historia del arte con los estudios visuales” en *Estudios visuales. Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, nº 1. 2003.

²¹⁵ Keith Moxey. “Los estudios visuales y el giro icónico” en *Estudios visuales. Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, nº 6. 2009.

preferido dejar fuera de nuestra larga hipótesis²¹⁶, considera que «una apreciación de lo “exterior” del objeto visual no tiene por qué considerarse como una alternativa a los intentos de llegar a un acuerdo con su “interior”».

Atendiendo a la presencia del objeto, siendo sensibles a su “aura”, se respeta la inmediatez de su ubicación en el espacio y el tiempo. Las interpretaciones que capturan la especificidad de dichos encuentros traicionan su condición de “situado”; revelan la calidad única de los procesos particulares de entendimiento. Mientras los escritos que reconocen el poder ontológico del objeto a menudo ocultan la posición del sujeto desde el cual se construye el significado, los propios textos sugieren los “suplementos” ideológicos que los acechan. El anacronismo del gesto fenomenológico, el intento de permitir que un objeto histórico escape al tiempo dándole una relevancia contemporánea, depende de la cronología para su significado. Una apreciación de lo “exterior” del objeto visual, sus intervenciones cambiantes en la vida de la cultura, su vitalidad como representación, no tiene por qué considerarse como una alternativa a los intentos de llegar a un acuerdo con su “interior”, su capacidad para afectarnos, su atractivo estético y poético, su status como presentación. Ambos enfoques, sostengo, añaden poder y complejidad a nuestra actual comprensión de lo visual.²¹⁷

²¹⁶ > En tanto la consideración, una de ellas, que Pierce sugiere que un icono representa “en virtud de sus caracteres que le pertenecen como un objeto sensible, y que poseería aunque no existiera otro objeto similar en la naturaleza que se le pareciera, y así nunca podría ser interpretado como signo” (Collected Papers, 2.447). Considero que el objeto (a) no tiene carácter icónico en tanto la aproximación de Pierce y no es por tanto objeto (x) de esta investigación: Su lugar no ofrece resistencia, sí persistencia. No deviene, se establece; no pica, *siembra como Monsanto*.

²¹⁷ Keith Moxey. “Los estudios visuales y el giro icónico” Op. Cit.. Págs. 10-11.

Toda alegoría (el *sistema* alegórico) es intuita, percibida u observada (en tanto que sus atributos) a través de, y en, su horizonte de acontecimientos y el interior de la singularidad queda oculta para el lector / escritor / crítico en tanto la densificación que haga explotar la cosa en pura realidad otra, es decir, la traiga a la vista en su realidad absoluta²¹⁸, la vista y la pensada a partir de ahí y de su análisis, no colisione y devenga más afuera que adentro. Un afuera que entonces será legible o ilegible en directa dependencia de la propia obra (objeto (a)) como atributo, *no del significante -anterioridad-*, y por tanto toda posibilidad de lectura, o no, dependerá de la transfinitud *atribuida* de la misma (obra) y de los métodos y procesos de alegorización que preceden a toda estructura o signo alegórico: al sistema alegórico en relación con cualsequiera otro sistema o singularidad.

Insisto, aún_aun otra vez, rerepitiendo esta cita de Paul de Man "el significado que constituye al signo alegórico no consiste sino en la repetición del signo anterior con el que nunca puede coincidir, puesto que lo esencial de este signo es pura anterioridad²¹⁹".

De ahí la necesidad de una lectura continuada (discontinuada en tanto que método de aproximación: encender, apagar (dentro fuera: vacío cuántico)) y de una sensación de proximidad que se funde en el sentido de la distancia y en la asunción de la diferencia como factores *esenciales* de la caracterización de toda alegoría: la que se da entre el significante y aquello que este porta.

²¹⁸ > Realidad absoluta, es decir sin un interpretante ni un observador que establezcan (puedan establecer) un diferencial cuántico o valorativo.

²¹⁹ > Esta cita ya aparece en la nota 165.

Aún así en la alegoría se da, esto es lo que se trata de argumentar, la desaparición aun del propio significante detrás del horizonte de acontecimiento.

El significante, si es que todavía consideramos que lo podemos denominar así, dado el tema que nos ocupa, no está al alcance de nuestra vista ni de nuestra lectura, lo que observamos, leemos... escribimos o creamos (analizamos e investigamos) es, y esto no es *obvio*, otra cosa. Una cosa otra que no vemos pero que está ahí: entrevemos y atisbamos en su singularidad desnuda.

El significante ni es todo ni lo es del todo. Accedemos a él por unos atributos que no son del todo suyos y no por el conocimiento de la materia que lo constituye como la cosa que podría ser.

Deleuze nos dice que el significante, y lo entrecomilla con cuidado y constancia, es (con un *ser* relativo), entre otras cosas, "primeramente el acontecimiento como atributo lógico ideal de un estado de cosas"; pero también "es a la vez exceso y defecto, casilla vacía y objeto supernumerario, lugar sin ocupante y ocupante sin lugar, «significante flotante» y significante flotado, palabra *esotérica* y cosa *exotérica*, palabra blanca y objeto negro, por ello siempre se designa de dos modos"²²⁰.

El significante no es lo que (a)parece; está detrás, oculto a plena luz del día en la inquietud del significado que crece paralelo en las series infinitas como en un espejo, cualquier espejo²²¹.

²²⁰ Gilles Deleuze. *Lógica del sentido*. Op. Cit. Pág. 67.

²²¹ > El espejo como *superficie_espacio* de reflexión y *espectacularización* de las superficies.

Esta es una de las muchas aproximaciones que piensa Deleuze a los conceptos de "significante" y "significado" [asumo el entrecomillado designado por Deleuze] :

Llamamos «significante» a cualquier signo en tanto que presenta en sí mismo un aspecto cualquiera del sentido; «significado», al contrario, es lo que sirve de correlato a este aspecto del sentido, es decir, lo que se define en dualidad relativa con este aspecto. Lo que es significado, nunca es el sentido mismo. Lo que es significado, en una acepción restringida, es el concepto; y en una acepción amplia, es todo lo que puede ser definido por la distinción que tal o cual aspecto del sentido mantiene con él. De este modo, el significante es primeramente el acontecimiento como atributo lógico ideal de un estado de cosas, y el significado es el estado de cosas con sus cualidades y relaciones reales. Luego, el significante es la proposición en su conjunto en tanto que entraña dimensiones de designación, manifestación y significación en sentido estricto; y el significado es el término independiente que corresponde a estas dimensiones, es decir, el concepto, pero también la cosa designada o el sujeto manifestado. Finalmente, el significante es la única dimensión de expresión que posee efectivamente el privilegio de no ser relativa a un término independiente, puesto que el sentido como expresado no existe fuera de la expresión; y entonces, el significado es así la designación, la manifestación o incluso la significación en sentido estricto, es decir, la proposición en tanto que el sentido o lo expresado se distingue de ella. Ahora bien, cuando se extiende el método serial, considerando dos series de acontecimientos, o bien dos series de cosas, o bien dos series de proposiciones, o bien dos series de expresiones, la homogeneidad sólo es aparente: siempre una tiene el papel de significante, y la otra un papel de significado, incluso si estos

papeles se intercambian cuando cambiamos de punto de vista.²²²

Pero es necesario retornar al cosmos para que la distancia, sea la que sea, resulte adecuada y nos brinde el esplendor de la distancia y la temporalidad y las maravillas de la materialidad y la reflexión²²³.

Situémonos, de nuevo, cerca del límite, frente al horizonte de eventos.

Sólo en, y a través de, el horizonte de eventos es posible y *probable* pre-tender en *determinar* que ahí hay lo que se supone que debería haber: este es el tema y esta la angustia; de ahí el devenir y el problema de la expresión; de ahí, de nuevo, ad infinitum, el tema y el devenir.

Mientras una sustancia sea concebida aparte, se deduce que no pueda ser una cosa que existe aparte, sino que debe ser una cosa tal como un atributo de *otra*, que es el ser único o el todo [...] Ninguna sustancia existente en acto puede ser concebida como existente en sí misma. Sino que debe pertenecer a alguna *otra cosa*.²²⁴

Deleuze al pie de esta cita nos dirá que " todas las esencias existentes son pues expresadas por los atributos en los que existen, pero como la esencia de otra cosa, es decir de una sola y misma cosa para todos los atributos²²⁵"

²²² Gilles Deleuze. *Lógica del sentido*. Op. Cit. Pág. 33.

²²³ > Reflexión como materialidad otra. Ver nota 216.

²²⁴ Baruch Spinoza. *Tratado Breve*. Cfr., Gilles Deleuze. *Spinoza y el problema de la expresión*. El atributo como expresión. Op. Cit. Pág. 37.

²²⁵ Gilles Deleuze. *Spinoza y el problema de la expresión*. Op. Cit. Pág. 37

“¿Qué existe por sí, de manera tal que la existencia se colija de su esencia?”²²⁶ se preguntará Deleuze. Es claro, continua Deleuze, “que es la substancia el correlativo de la esencia, y no en el atributo en el que la esencia existía sólo como esencia”.

Deleuze volverá una y otra vez, y aquí resulta necesario compartir tal insistencia, a demarcar el alcance de cada componente de la triada esencia, substancia y atributo:

Lo expresado no existe fuera de su expresión, pero es expresado como esencia de lo que se expresa. Siempre volvemos a encontrarnos ante la necesidad de distinguir estos tres términos: la substancia que se expresa, los atributos que son expresiones, la esencia expresada. Pero en fin, si es verdad que los atributos expresan la esencia de la substancia, ¿cómo no habrían de expresar también la existencia que de ella deriva necesariamente? Esos mismos atributos a los que se niega la existencia por sí, no por ello dejan de tener, en tanto atributos, una existencia actual y necesaria. Más aún, demostrando que alguna cosa es atributo, demostramos *a priori* que existe.²²⁷

El horizonte de evento (acontecimiento o suceso) se torna metáfora cosmológica y astronómica del angostamiento²²⁸, lo anuncia, precede y disturba / perturba.

El horizonte de evento es la expresión cuasi_máxima de todo límite, de toda posible distancia, y la inevitable *cesura*²²⁹ que

²²⁶ Gilles Deleuze. *Ibíd.* Pág. 37

²²⁷ *Ibíd.*

²²⁸ > ... de la angustia y de la influencia.

²²⁹ > La cesura (del latín *caesura*: cortadura): puede asociarse con el escalpelo estoico.

establece, como aviso (*monita ad tirones*²³⁰) el punto de no retorno *ergo* la división entre lo que está más allá y lo que no puede ir más allá si no es que se produce, detecta o intuye una singularidad desnuda²³¹ o *vestida* (cegada), un objeto (a) en torno al que establecer una hipótesis e iniciar su lectura imposible y *probable*: un átomo de hidrógeno a través del cual constatar la sobreabundancia de la vida y la *mineralidad absoluta* de un universo (el *medio* conocido) que da de sí todo por nada (o al revés)... pura neguentropía: *TZIMTZUM* > *vacío cuántico*.

Singularidad desnuda (o cegada) que deviene accidente de lo infinitamente esencial y denso; giro contrario tal vez, o muestra del *alcance* de la gravedad y el vacío cuánticos. De casi nada y casi todo a la vez... de encender y apagar.

simplemente un recordatorio de una limitación práctica: no conocemos qué ocurre a distancias mucho más pequeñas que aquellas que podemos observar directamente²³²

El horizonte de evento es el síntoma de lo que hay ahí y se inscribe en la realidad y en lo real (palabras u otros *supuestos* "significantes" –transignificantes ya todos-).

Y aquí es necesario retornar a Heidegger para intentar aproximar más, dentro (fuera) de lo posible y de lo que cabe, la distancia: el ajuste fino es la *asunción*²³³ de una transfinitud

²³⁰ > Locución Latina: Aviso para navegantes (por ejemplo al que viaja hacia el objeto (a) o viene de él –cosa menos frecuente-

²³¹ Ver nota 211.

²³² Meinard Kuhlmann. *Quantum field theory*. The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Spring 2009 Edition). Edward N. Zalta (ed.) [Enciclopedia de filosofía on-line] <http://plato.stanford.edu/archives/spr2009/entries/quantum-field-theory/> [Consultado el 12/03/2012]

²³³ > Asunción como elevación del objeto (a) y asunción como efecto de asumir.

*esencial*²³⁴ que libera al objeto artístico de su cosificación a través de los modos del ocasionar y de los límites del traer-ahí-delante.

Los modos del ocasionar, las cuatro causas, juegan pues dentro de los límites del traer-ahí-delante. Es a través de éste como viene siempre a su aparecer tanto lo crecido de la Naturaleza como lo fabricado de la artesanía y de las artes. Pero ¿cómo acontece el traer-ahí-delante, ya sea en la Naturaleza, ya sea en el oficio o en el arte? ¿Qué es el traer-ahí-delante en el que juega el cuádruple modo del ocasionar. El ocasionar concierne a la presencia de aquello que viene siempre a aparecer en el traer-ahí-delante. El traer-ahí-delante trae (algo) del estado de ocultamiento al estado de desocultamiento poniéndolo delante. El traer-ahí-delante acaece de un modo propio sólo en tanto que lo ocultado viene a lo desocupado. Este venir descansa y vibra en lo que llamamos salir de lo oculto. Los griegos tienen para esto la palabra *alétheia*. Los romanos la tradujeron por *veritas*. Nosotros decimos «verdad», y habitualmente la entendemos como corrección del representar.²³⁵

²³⁴ “La dinámica dimensional investiga los objetos y espacios que no tiene un número fijo de dimensiones y que están permanentemente cambiando el número de sus dimensiones.

Los espacios pueden tener un número discreto, fractal, transfinito, complejo de dimensiones”. Fernando Galindo Soria. “Espacios Transfinito Dimensionales y Dinámica Dimensional. Universo Fractal” [Texto on-line] [Consultado: 12/03/2012] <http://www.fgalindosoria.com/transfinitoydinamicadimensional/>

La semiótica también se sumerge en la dimensionalidad del lenguaje, ese desconocido.

²³⁵ Martín Heidegger. “La pregunta por la técnica”. Op. Cit. Pág. 14.

3. CONCLUSIONES ^{TRZ7}

Sobre el Atlántico avanzaba un mínimo barométrico en dirección este, frente a un máximo estacionado sobre Rusia; de momento no mostraba tendencia a esquivarlo desplazándose hacia el norte. Las isothermas y las isóteras cumplían su deber. La temperatura del aire estaba en relación con la temperatura media anual, tanto con la del mes más caluroso como con la del mes más frío y con la oscilación mensual aperiódica. La salida y puesta del sol y de la luna, las fases de la luna, de Venus, del anillo de Saturno y muchos otros fenómenos importantes se sucedían conforme a los pronósticos de los anuarios astronómicos. El vapor de agua alcanzaba su mayor tensión y la humedad atmosférica era escasa. En pocas palabras, que describen fielmente la realidad, aunque estén algo pasadas de moda: era un hermoso día *de primavera del año 2012*.¹

Para qué buscar conclusiones. Si pudiera afirmar esto que parece una pregunta es posible que decidiera volver al principio de esta investigación y vagabundear por otros caminos diferentes de aquellos que he recorrido hasta llegar a este concluyente momento. No faltan.

No es posible, y me veo avocado, como Término, a ocupar un lugar que no siendo el mío parece destinado a mi. *Es lo que toca llegada la hora*.

La conclusión, las conclusiones, no son, jamás lo han sido, portadoras de afecto. La afección, en tanto que límite, parece más adecuada para explicar la brutal absorción de energía que

¹ Robert Musil. El hombre sin atributos. Seix Barral. Barcelona. 1988. Pág. 11.

En esta cita creo una intervención y hago referencia a este mismo texto que empleé en un cuadro tríptico en el año 1994, *Chimenea con textos*.

supone toda conclusión y toda pretensión de territorialización y acabamiento... desgasta.

Concluir del todo, si fuera posible, determina el colapso. Y escribo determinar porque la conclusión no podrá ser ni la esperada ni la adecuada: no sé cual es pero colapsa toda posibilidad, toda probabilidad y todo devenir. De esto trata, veladamente, esta tesis: de pensar aquello que se oculta de sí mismo, empleando cierto método y utilizando las herramientas que más a mano pudieran estar.

La conclusión es pretender dar por conocido lo desconocido. Acabarlo y ya (a otra cosa *mariposa*)

Conocer es hacerlo *infinitivamente* y mientras tanto: descubrir los recorridos y los *cambios de fase* para descubrir que antes ya hubo algo que precedía. La conclusión es lo creíble, pero también lo increíble.

Esta tesis no pretende ser creíble. O casi. Ya se sabe.

“Era un hermoso día de primavera del año 2012”. Me cito en la cita que citaba de Robert Musil al principio de estas conclusiones^{cuasi} dado que me permití realizar una pequeña modificación en el texto para adaptar el principio del *Hombre sin atributos* a los atributos que justo esta tarde, ya pasada para quienes leen estas líneas supuestamente concluyentes y para mi que ahora las repaso, hacen de mi lo que soy por unos instantes antes de expresar aquello que se *extrae* y puede *atraer* de la investigación y mi proceder.

La influencia es un poderoso *influjo*, casi un *hechizo* para el desarrollo de cualquier proyecto ya sea este de carácter estético,

social, económico o político. Todo proyecto es ético. No queda ni más remedio ni otra salida.

La influencia se expresa a través de la fascinación, el desconocimiento y el miedo. Puede asombrar algo y nos aplicamos a desvelar las causas y efectos que aquello que nos asombra producen en la existencia; en la que está y en la que es. La neguentropía es apreciable en todo proceso y sistema irreversible... irreversiblemente.

Sin embargo en la producción de sentido y la creación estética, en lo ético mismo, puede parecer que no todo es irreversible y que los constructos culturales están al margen de la generosidad de lo irreversible: la cultura parece *dominable*.

No podemos ser el otro del todo (quizá *el otro por uno mismo*), y muy a pesar de cierta ciencia mecanicista y de la *incierto* clase política que se ha forjado a partir de las revoluciones burguesas, obreras y tecnológicas; tampoco podemos hacer lo del otro del todo: no somos aún máquinas. No, al menos, las máquinas que deseamos ser.

No parece darse un mecanismo social, económico o político que sea capaz de sobrepasar lo que de ético hay en lo humano y aquello otro que hemos de llamar la *verdad* en lo que sea (y como sea).

“Era un hermoso día de primavera del año 2012” y también era el momento de la verdad, o casi, y la mesa estaba vacía. Tan vacía como el mismo universo para poder contenerse y después expandirse hasta su potencial retraimiento. Como decía el sufí en el cuento que abre este trabajo de investigación: *“El fiel no tiene existencia”*

Este trabajo de investigación trata de dilucidar y *disfrutar* la escritura última de José Luis Brea. Escritura última que he de invocar aún otra vez para así *intentar poder* concluir lo que no tiene conclusión alguna:

Ningún pensamiento que no escuche ese *sonar de las cosas*, ese decir el sentido que cobra cada articulación del sistema de los objetos como escenario de pregnancia del sentido, de aterrizamiento en materia de la fuerza de los conceptos, sería para siempre ciego a su propia elucidación –por perder el escenario de plasmación efectiva por excelencia de lo que se piensa, se quiere, se desea o se simboliza ... en el registro en el que todo ello, cobra *cuerpo*. Materia. Mineralidad absoluta².

A través de este mecanismo de *flash back*, posible *deus ex machina*, he intentado desarrollar una investigación que aporte elementos relevantes en relación a cierto *método científico* y *algunas de sus tipologías* y la vinculación de este con los procesos de alegoresis y la alegoría misma, y cómo tal *transrrelación* puede reflejar luz en torno a los conceptos de límite, horizonte se sucesos y alegoría en la práctica y producción estética de sentido en la sociedad que habitamos y conformamos (y viceversa).

“La energía ni se crea ni se destruye”. Esta frase, más allá del tópico, encierra la energía necesaria para arrojarnos a lo desconocido en tanto que el objetivo *derivado* de esta tesis es crear vínculos, afecciones y afectaciones entre disciplinas del saber (del conocer) que exceden de su valor referencial para mostrar el estado de las cosas a través de lo que *llamamos lo estético* en términos generales y *arte* de manera quizá más particular y pro_v(b)ocativa: equi_v(b)ocada y errática.

² José Luis Brea. *Mineralizad absoluta*. Op. Cit.

La intención era, y las páginas de este proyecto así lo acogen, desterritorializar las peripecias y experiencias del arte analizando tanto la absorción como la reflexión de ciertas disciplinas científicas en el arte y el *retroajuste* que éstas generan en el mismo. Cómo el concepto es la manzana mordida (sin morder no es lo mismo).

Considero que el arte ha influido menos en la manera de entender el mundo en términos de su física y química de lo que lo han hecho las ciencias físicas y matemáticas en la comprensión de lo estético. Todo es a menos, casualmente. Esto es obvio, pero hay algo que resulta inexplicable en tal circunstancia, y que sólo puede ser resultado de la colisión de los modos de existencia generales con aquello que la existencia tiene de inexplicable y mineral (lo casi explicable) y que deseamos observar, valorar, preservar y proyectar. Lo humano mismo se encuentra en el *corazón de las tinieblas* que es el arte y su capacidad para deslindar y caotizar todo discurso y estructura precedente y *cambiar su fase*.

Puede parecer una tarea que excede la función del arte, pero esto sucede y es *manantial de revelaciones inagotables*.

Podría ser pensado el arte en términos de ubicación del desvelamiento pero está claro que es más adecuado dejar tal desvelamiento a las artes y ciencias de lo esotérico y a la religión. El arte, todo procedimiento de lógica y producción de sentido, sólo roza la nebulosa de lo esotérico para entresacar patrones de pensamiento y sistemas de supervivencia. El arte desvela de una manera otra y se vale de casi todas las ramas del conocer como decía antes. Lo esotérico incluso. Sin desprecio y con el aprecio justo.

Nada estará forcluido y todo será observado.

Se trata de atender las señales que todo acontecimiento lanza sobre la humanidad. Las *ciencias naturales*, todas, parten de un método que no debería ser desdeñado, lo ha sido hasta hace poco, por el arte.

Esta tesis ha planteado, por tanto, desarrollar su investigación en torno al método científico en un sentido amplio (ciencias naturales, humanas y del espíritu) y en cómo los artistas deberíamos considerarlo. No tanto en la observación exhaustiva de los diversos protocolos científicos cuanto a la comprensión y asimilación de los mismos para preguntarnos qué es el arte y cuál es el alcance *estimado* del mismo; cómo se constituye y cuál es su aportación en tanto que método de investigación en la producción de conocimiento. Pensar cómo este método apoya y estimula la capacidad de crear y recrear de toda humanidad y de toda (reversibilidad) e irreversibilidad.

Cómo se constituye el arte y de qué manera es posible mantener su actividad en tanto que aportación de valor a la sociedad que sobrepase lo ornamental y de consistencia a los elementos estructurales esenciales es una investigación de *amplio espectro* que no debe ser soslayada. Son muchos los que trabajamos en ello. La universidad debería potenciar vías de investigación que sepan *transpenetrar* y desterritorializar la práctica artística con el pensamiento científico general, el estético en particular y los estudios visuales como *intersección posible de múltiples placas tectónicas y pliegues*.

Esta podría ser una primera conclusión de cierta relevancia aunque para expresarla, su forma sea la de una pregunta que considero fundacional y esencial: ¿cómo mantener la actividad del

arte aun? Todavía hay una cuestión más que se muestra como conclusión y también lo hace preguntando por algo: ¿cómo evitar que elementos esenciales en la cadena significativa queden, sean o estén, forcluidos?

Sobre estas dos conclusiones_cuestión se ha levantado toda la investigación en un intento de reconocer una procedencia, una cadena de valor que no destruya las continuas aportaciones que la esfera del arte hace al mundo del sentido en un esfuerzo fructífero por ir más allá y conocer la esencia que es expresada a través de su substancia y las expresiones que son sus atributos.

Qué el arte se estructura como un lenguaje parece claro. Lo que no *aparece* diáfano es cual es la necesidad hoy (*aquí y ahora*) de tal lenguaje ni cual su función y sentido.

Esta tesis trata de aportar valor a estas dos cuestiones nucleares.

El hidrogeno elemental se obtiene *in situ*, es decir, en el momento y lugar en que se necesita: es un gran fertilizante³

³ El hidrógeno es un elemento químico representado por el símbolo H y con un número atómico de 1. En condiciones normales de presión y temperatura, es un gas diatómico (H₂) incoloro, inodoro, insípido, no metálico y altamente inflamable. Con una masa atómica de 1,00794(7) u, el hidrógeno es el elemento químico más ligero y es, también, el elemento más abundante, constituyendo aproximadamente el 73,9% de la materia visible del universo.

En su ciclo principal, las estrellas están compuestas por hidrógeno en estado de plasma. El hidrógeno elemental es muy escaso en la Tierra y es producido industrialmente a partir de hidrocarburos como, por ejemplo, el metano. El hidrógeno puede obtenerse a partir del agua por un proceso de electrólisis, pero resulta un método mucho más caro que la obtención a partir del gas natural.

Sus principales aplicaciones industriales son el refinado de combustibles fósiles (por ejemplo, el hidrocracking) y la producción de amoníaco (usado principalmente para fertilizantes).

[Enciclopedia on-line] [Consultado:24/03/2012] <http://es.wikipedia.org/wiki/Hidrogeno>

i!

El resultado de la investigación a la cual me he visto emplazado durante buena parte de mi *carrera* como artista y docente ha sido más intensa de lo que recuerdo haber considerado en los albores de mi actividad *dadas las circunstancias*.

La fascinación por discursos externos al arte, eso parecían, ha ido enriqueciendo y complejizando mi labor y por extensión la tarea de lo que me atrevo a llamar arte; el arte que me enseñaron y me dieron a *conocer y al que me he dedicado inadecuadamente*.

Tales relatos externos parecían estar al margen del discurso del arte. Eran otros los que hablaban de la función del arte o simplemente encontraban en la actividad artística y su *objeto artístico* solaz para los sentidos y fascinación por la capacidad humana para la copia de la naturaleza o la exacerbada creatividad y ocurrencias del genio. Pero el arte y gran parte de los denominados artistas parecían no encontrar de gran interés participar del discurso de las demás ramas del conocimiento sino de una manera diferida y representable, plástica y visual: mostrar el alcance de una época a través de la representación de sus logros técnicos y humanos.

El arte parece haber sido, en demasiados casos, una manera de ilustrar las investigaciones y logros de oficios exógenos (tropicales y exóticos).

Esta ha sido una inocente estrategia de marketing, la de ilustrar, que época tras época ha ido situando al artista en una posición cada vez más débil y vulnerable. Las revoluciones burguesas, obreras y tecnológicas no han liberado al arte de su función básica de *entretenedor*, ilustrador y diseñador espectacular de un paso del tiempo propio y ajeno.

El arte al mirar hacia afuera en general no parece ver más que una naturaleza que copiar y representar de manera diferida o diletante.

El arte, con cierta generalidad, no ha observado con interés el "*estado de las cosas*". Tampoco se ha preocupado en demasía por construir el suyo propio pensamiento sobre tal *estado de la cosa*. Durante siglos el arte ha sido utilizado sin más para lo que hiciese menester. Y sin embargo el trabajo del arte y el alcance de sus producciones, en lo particular de muchos casos, puede ayudar a comprender lo humano mismo y los métodos y mecanismos que la humanidad ha ido generando para emplazarse a sí misma y reconocer el posible límite que reside en el lenguaje.

Digamos que era necesario, llegado cierto momento, considerar que los márgenes debían desaparecer o integrarse y que el arte tenía cierta obligación de observar, comentar y analizar en profundidad el resto de discursos para poder integrarlos en sus procedimientos de comprensión de la realidad: observar y ser observado: coproducir y transproducir...

Los márgenes cada vez son más estrechos y los discursos al margen tienden a integrarse a través de estrategias de ilegibilidad, de la ilegibilidad misma, en el sistema de los objetos. Los códigos ayudan a crear zonas de interés,

3. Conclusiones

puntos relevantes, rizomas dentro de un entramado general compuesto y tejido por los diferentes acontecimientos y los discursos o radiaciones de los mismos.⁴

Esto ha sucedido y los resultados hoy pueden detectarse en la producción estética de muchos autores y en muy distintas áreas de interés artístico y estético.

Con la pequeña gran revolución que supusieron las vanguardias históricas de principios del siglo XX, el arte se ha dotado cada vez más de un lenguaje intenso, denso, compartido y *transdiscursivo*. Se ha dotado de una cosa *otra*.

Ya no hablamos un extraño argot, compartimos una extraña lengua y su accidentada escritura.

Pero hablar una lengua supone *comprender* el lenguaje que se emplea y hacerlo evolucionar: construimos pensamiento y colaboramos en el desarrollo científico.

Asumir que una cuestión clave es plantear con cierta constancia qué es el lenguaje, para qué sirve y cómo se usa, es vital para la pervivencia de los diferentes discursos y la integración de los mismos; pero también es esencial para comprender cómo trabajar con los matices, modulaciones, transgresiones y perversiones que hacen de ese lenguaje una herramienta tan viva como útil.

Todo esto supone asumir una responsabilidad y posición netamente diferentes en referencia a los procedimientos de

⁴ > Ver pág. 130 de esta tesis.

conocimiento y comunicación en la época actual en la supuesta esfera del arte y su(s) apariencias(es) espectacular(es).

Con la presente investigación he intentado mostrar una imagen del artista diferente y evolucionada. El artista ya no es más un mero comparsa de amos, señores, camaradas o mercados y un ser *peculiar* absolutamente territorializado. El artista es un artista otro y la sociedad ha posibilitado las circunstancias y las herramientas para que semejante transformación se haya producido.

Esto no quiere decir que la vieja escuela, *el régimen anciano*, no siga campando a sus anchas en el entramado social, pero supone un cambio de tendencia que es difícil contrarrestar. Digamos que se trata, quizá, de una muestra de la irreversibilidad en lo biológico mismo y en lo cultural como resultado de la inevitable actividad del ser humano.

Un elemento relevante de la estrategia general de esta tesis se ha apoyado en la utilización del prefijo -TRANS- y el concepto de *Lo Trans*, para *reflejar* diversos *modos y procesos* de carácter conceptual que afectan con *energía débil y gravitacional* a la constitución tanto de objetos e ideas como a los propios conceptos en sí. Se trata de pensar a través de este pre-fijar nuevos atributos de la cosa que afectan a cómo podemos pensar la cosa y el acontecimiento mismo a *posteriori*.

Quizá este pre-fijar haya sido innecesario al *supuesto fin y objetivo*, pero en algunos momentos de la investigación han permitido realizar una *aproximación* al objeto de reflexión menos prolija en definiciones y matizaciones atributivas.

El artista se ha *transformado* en *transistor* para poder *catalizar* discursos y procedimientos de conocimiento y aproximar cada vez más la realidad a ella misma, con una clara intención de desvelamiento y transformación de la energía: cierta transubstanciación: ¡Vaya por Dios!

El artista ha de participar de lo que se ha venido en llamar *estética de la recepción* con plena conciencia de cuál es su papel en los procesos de transformación y evolución del lenguaje.

Uno de los conceptos resultantes de la investigación es precisamente esta idea, y una imagen del artista, como transistor en tanto que modelo de resistencia de transferencia. Transferencia y resistencia que han sido articuladas con brillantez por Harold Bloom en sus obras referidas a la angustia inducida por la influencia de los poetas fuertes, de los artistas en general, en las generaciones correlativas y en la visión y análisis retrospectivo que de la obra y la autoría se hacen desde la filología, la poética, la filosofía y la lingüística para comprender cuál es y cómo se establece el *ADN* de la obra de arte.

Todo análisis, el de la influencia no es menos en este sentido, pasa por el establecimiento de un modelo funcional que conforme un método con el que poder realizar una investigación convincente y fructífera en el campo general de las artes.

Harold Bloom demuestra de manera clara cómo se articula la influencia y en qué campos se fundamenta y nutre, y hacia qué *horizonte* se encamina.

Los modelos cabalísticos de análisis y comprensión del lenguaje a través de la idea de Dios y la búsqueda del mismo (Dios y lenguaje son en sí todo *el problema*) en la naturaleza como máxima expresión de la capacidad y necesidad azarosa de

que *halla algo*, han sido de gran utilidad para comprender cada vez mejor un *modelo que se oculta a sí mismo*, generando, por tal motivo, aún más angustia y una necesidad *imperiosa* de conocer y comprender.

Aquí el arte no ha sido un actor secundario o de reparto: el objeto artístico se ha situado, poco a poco, cada vez más como *catalizador* de los esfuerzos de diferentes maneras y modos de alcanzar un conocimiento más sutil y avanzado del *qué y cómo* somos y de aquello que podemos, queremos, deseamos y sabemos hacer y llegar a ser.

Pero la angustia ha crecido en el corazón mismo de lo dicho y escrito: de lo hecho que estaba por hacer.

La angustia ha crecido en el corazón mismo de lo escrito porque el entorno se angostaba y las preguntas, cada vez más precisas, necesitaban no sólo de respuestas acordes a la precisión de la pregunta, también la demanda, sino la puesta en realidad de las cuestiones planteadas. Y esto es de todas imposible en la mayoría e los casos.

Es aquí donde la teoría de la *angustia* freudiana y el concepto de *forclusión* lacaniano aparecen para ayudar a *constituir_construir* un perfil del artista que pueda evolucionar como agente cultural y *civilizatorio* de relevancia más allá de todo *término*.

Pero el perfil en cuestión habrá de ser como un guante lleno de vaselina y arena situado en las grietas del modelo antiguo y resultará muy difícil, lo está siendo, rebasar la posible función del arte como terapia para comprender que es la propia acción artística inmersa en la constitución de sentido la que abre una

puerta tras otra gracias al impulso del angostamiento y de la influencia. Está es la causa que hace que la psicología, la filosofía y tantas otras herramientas del conocer se pregunten cómo surge y cómo se desarrolla el llamado espíritu creativo. Nada parece ser posible sin angustia o estrechamiento (una posible *ley del embudo* que tiene mucho que ver, al menos formal y visualmente, con ciertos objetos cosmológicos que han aparecido en mi investigación y que volverán a hacerse visibles al final de estas conclusiones) tampoco sin la sospecha o el re_conocimiento que produce la admiración que sentimos por el trabajo de nuestros predecesores: ellos (esos hijos de su madre y de su(s) padre(s)).

Esta debería ser una conclusión capital, es un decir y un dejar por escrito, de la investigación desarrollada: nada es posible sin angustia, la estudiada y la vivida; tampoco hay posibilidad alguna para el arte sin sentir la influencia y preguntarse con, y por, ella, asumiendo la torpeza de nuestra frágil aportación en el tiempo y el espacio –y viceversa.

La angustia no es fingida, es motor esencial del *proceso creativo*. Es lo que planteado en esta tesis. *El tema* sólo es uno, el de la angustia. Todo lo dicho ya está casi hecho. Alguien, *sentimos*, lo ha ejecutado antes, mejor y con una lógica de sentido más precisa; con mas brío y frescura; con más inteligencia y aprovechando el factor sorpresa para *epatar* al burgués y alterar la historia. La sensación de llegar tarde y no poder hacer nada, ni por nosotros ni como ofrenda a los demás, resulta descorazonador y desangrante, incluso desengrasante.

Así todo, el tema tratado por cada artista a través de la historia de la humanidad fue, en esencia, siempre el mismo: el angostamiento precedente que tendía a estrechar aún más

nuestras posibilidades de aportar un matiz nuevo; una visión diferente a un problema ya *demasiado viejo* que ni se resuelve ni se acaba de cerrar pero que sigue ahí: vigente y resistente.

El angostamiento deriva en una mayor densidad y complejidad de los objetos y sus relaciones, intrincando el método de aproximación. Todo deviene, por tanto, más complejo, más intenso y más denso: más oscuro y atrayente. El angostamiento parece apuntar hacia un afuera cada vez mas escaso a una escala *domésticamente* microcósmica. El estrechamiento parece *arrastrarnos* hacia un punto de densidad implosiva.

Es por esto que para poder concluir cual es el *impulso creativo* y aquello que nos lleva a estudiarlo debemos realizar una operación de reposicionamiento tanto de la función del arte como del objeto artístico y de las intersecciones que ambos han debido generar y asumir para poder repensar la citada nueva puesta en posición y las futuras opciones del posible *sentido creativo*.

Pero la influencia y el angostamiento no han podido evitar que una parte importante de la producción estética halla sido localizada periódicamente, con una constancia tozuda, en pautas de conducta que la ciencias médicas, y una parte importante de la sociedad, han situado en una tierra de nadie, en una especie de limbo baldío y estéril del cual nada se podía esperar.

El arte hurga *con guante, vaselina y arena*, en lugares donde nadie espera encontrar nada. Se puede decir que el arte busca, encuentra e irrita como Término: *cedo Nulli*.

También es posible pensar el arte, uno de sus atributos básicos y esenciales al menos, como una increíble factoría de reciclado. Como el lugar de los encuentros *_detrito_residuo* con lo

transformativo; como un transfinito cruce de caminos; como un punto constituido de infinitas rectas que carecen de dirección predefinida y se expanden al inevitable encuentro de más rectas que provocarán nuevos cruces de caminos y nuevos puntos relevantes. El eterno estallar de un fuego de artificio chino –si fuera artificio... y si fuera chino.

Decía que el arte saca de donde no hay. No es así. El arte pone donde ya había pero no lo hace superponiendo.

El arte *transpone* y lleva el sentido de un lugar a otro con negligencia, insistencia y resistencia, acumulándolo, acrisolándolo, transformándolo y finalmente *disipándolo*; confundiendo las cosas para volverlas a comprender; creando relaciones locas que terminarán siendo demostradas como posibles y de alcance poético y estético. Inclusive científico. Generando, el arte, hipótesis que transmutan lo inexplicable en casi explicable y *aplicable^{casi}*.

Pero el precio pagado muchas veces es alto y roza la zozobra del individuo. La psicosis no es un modo de simulación para el arte, los artistas o sus producciones. La psicosis es un territorio plagado de peligros y sinsentidos, y sin embargo es *fuscum sub nigrum* atesorado para la comprensión del alma humana y sus avatares, dichas y desdichas: el tesoro del significante se deposita en los filtros del alma humana y como polvo sobre los *objetos transparentes*.

La emoción que puede residir en el objeto artístico es fruto, cuando la lectura permite abrir algún *sello*, de una verdad que no consuela. El arte es un proceso *melancólico*.

De lo expresado en las líneas precedentes podemos *colegir* (juntar e inferir) que el arte es terreno abonado (*semper fuscum*

sub nigrum) para experimentar >con y la< irreversibilidad y la no linealidad de sus procesos: su comportamiento no es expresable como la suma de los comportamientos de sus descriptores. El arte no está sujeto a principio alguno de superposición y por tanto toda investigación relativa al sistema del arte habrá de tener un margen de tolerancia mayor que en cualquier sistema lineal; sistemas, por otro lado, que ya asumen en sus modelos teóricos grados de suposición y aproximación amplios dependiendo de lo investigado, de las hipótesis y falsaciones, así como de los resultados esperados y las aplicaciones objetivas.

El arte en tanto que sistema no lineal de sentido es aún hoy *pobremente* comprendido.

El tiempo es extremadamente difícil de predecir y el arte tiene una vinculación *poético sistémica esencial* con el tiempo. El objeto artístico tiene cierto carácter de piedra angular en lo que se refiere a los modelos hipotéticos que investigan los modos de absorción y reflexión relativos al tiempo y con las dimensiones invisibles de la realidad.

Una parte importante de la investigación desarrollada, ha estado centrada en mostrar las características que pueden aproximar aquello que hoy se denomina arte en el campo de las humanidades a aquello otro que en el sistema de las ciencias se denomina *estructura disipativa* y que está referido a la *teoría del caos*.

Si bien la innovación es una fluctuación aceptada por el medio, nos decía Prigogine, esta no sería posible en un universo excesivamente coherente que no permitiese la alteración de la identidad; tampoco lo sería en un universo (el mismo) en el cual

todas las fluctuaciones tendiesen a ser equivalentes y por tanto intrascendentes, remacha Prigogine.

Así las cosas en el sistema del arte, dada la relación que parece pensable este tiene con la no linealidad, la labor, su función y actividad, parece estar *atraída_atrapada*, también (bipolaridad + -- del Hidrogeno), a la generación de estructuras coherentes y auto organizadas en un sistema, el mismo del arte, que hemos mostrado y argumentado como alejado del equilibrio en tanto *el devenir loco de sus series*.

El arte es un sistema de carácter termodinámico en tanto que sistema alejado del equilibrio pero que sólo puede existir en conjunción con su entorno. De ahí la bipolaridad, no tan metafórica, como ha sido demostrado *aproximadamente* en el trabajo de investigación. El objeto artístico está asociado sutilmente a las ideas de orden y disipación.

Es un hecho fundamental que la disipación de energía y materia, que tienden a relacionarse con cierta noción de *pérdida* y *evolución* hacia el desorden, se convierten, lejos del equilibrio, y ahí en arte cumple con difuso rigor su función, en manantial sin fin de orden... casi, y de des-orden casi.

Como comentaba al principio de estas pretendidas conclusiones la intención, que era conclusión de partida, *residía* en tejer un *nosequé* que pudiera manejar los diferentes hilos de una comprometida y necesaria desterritorialización del arte.

Pero la trama, su tejido y mi tejer, de todos estos hilos debería confluir termodinámicamente, todo orden y disipación, toda energía y materia, en un tropo primordial de la retórica como es la alegoría.

Considero que el asunto central de la investigación tiene como vórtice, es decir, *como flujo turbulento en rotación espiral con trayectorias de corrientes cerradas*, y quiero remarcar esto con especial énfasis porque otro factor pre_tendidamente concluyente se basa en la vorticidad de la alegoría para el emplazamiento de su función constitutiva: su carácter de disco de acrecimiento.

> *Algo entra en lo que funciona y sale algo diferente* >>

Una parte del desarrollo de la investigación está orientado sobre el trabajo de José Luis Brea en torno a los procedimientos alegóricos en el sistema de las artes visuales. En su análisis de referencia *Noli me legere* podemos encontrar una detallada exposición de todos los factores que constituyen el procedimiento alegórico desde una reflexión tanto estética como epistemológica (más en el sentido del modelo epistemológico de Piaget y menos en el de Popper).

Aportar y complementar ciertos discursos y aspectos al trabajo de José Luis Brea no ha sido una tarea fácil. No ha sido fácil dado que la aproximación realizada por José Luis Brea tiene el carácter sistémico abierto de los estudios visuales y en cierto modo alude y anuncia presencias que ya complementan desde un horizonte próximo algunos de los discursos que trato de aportar desde mi investigación.

Aun así dar el paso era una cuestión de respeto y cariño.

Lo fundamental de la propuesta de Owens se refiere a su esfuerzo para trasladar tal conceptualización del impulso alegórico al análisis de las artes visuales: "en lo que sigue, quiero abordar este resurgimiento a través de su impacto tanto en la práctica como en la crítica de las artes visuales"²⁵⁷. Por lo que se refiere al impacto de un impulso

alegórico sobre la crítica, Owens es rotundo: “la alegoría es el modelo de toda crítica”²⁵⁸, bien entendido que “alegoría no es hermenéutica; más bien añade otro significado a la imagen; (...) el significado alegórico suplanta a otro anterior: es un suplemento”²⁵⁹. Para ello, fija el origen de la alegoría “en el comentario y la exégesis”²⁶⁰ y reconoce en este “aspecto meta textual” el fundamento del ataque moderno contra la interpretación alegórica “como interpretación meramente añadida post facto a una obra”²⁶¹. Pero esta supuesta debilidad atacada por el modernismo es el fundamento mismo de un programa de la crítica para el que la alegoría se convertiría en figura central, modelo general de lectura —de “interpretación” como desciframiento de suplemento, como “coproducción” de un sentido desplazado.⁵

Esta “coproducción” entrecomillada con precisa intención es con gran probabilidad el impulso para *re_buscar en los otrora considerados márgenes* por y para el discurso del arte y la crítica contemporánea. *Coproducción* que exige procesos de contaminación, mutación, corrupción, perversión, *tralitación* ;-), caotización, transubstanciación y diseminación, entre otros, propios de las estructuras disipativas; *coproducción* que supone considerar esos discursos en los márgenes del arte (y no a la inversa: el arte como un lenguaje en los márgenes o desde los márgenes) como fuentes de energía de una calidad y cantidad casi inagotable.

Es decir, y la tesis ahonda en ello, para que la alegoría se desarrolle sin desperdiciar nada de lo que atrae, absorbe y refleja

⁵ José Luís Brea. *Noli me legere*. Op. Cit. Pág. 92

es necesario establecer un método y un modelo que sea capaz de incorporar toda la materia y la energía que esta sea capaz de procesar, intensificar y proyectar.

iii

Como resultante de la investigación de todos estos factores me he atrevido a conjeturar una máquina (modelo tentativo e hipotético) que recoja y muestre cómo el objeto artístico se constituye y opera (actúa) en relación a todos los discursos posibles (rectas que puntúan). Una máquina, a modo de *perpetuum mobile*, que en el caso de este proyecto atraiga a su seno (denso) los discursos de disciplinas varias: lo transdisciplinar y duro.

Si el análisis de José Luis Brea aportaba desde *el programa de una nueva crítica* discursos de origen filosófico, epistemológicos y estéticos, esta tesis ha pretendido incorporar para esta *ocasión* discursos provenientes de la lingüística, la filología, la medicina, las matemáticas y las ciencias físicas y químicas, así como, es necesario hacer *hincapié* en esto, hacer derivar la aportación de las ciencias físicas y químicas hacia aspectos relativos a la teoría cuántica de campos, la cosmología y la teoría del caos. Todo ello, está claro, sin olvidar que pensadores como Deleuze, Derrida y Foucault, entre otros de los citados y estudiados en este trabajo, han dedicado parte de su esfuerzo filosófico en integrar estos discursos en su plan teórico. De la mano de ellos he orientado mis pasos perdidos y he tratado de bailar (*Footloose*).

La máquina (así, articulada) se muestra como objeto sintético, *gran vidrio^{cuasicristal}* (el cristal es demasiado estable y homogéneo, ya lo imaginaba Duchamp) de todo el proyecto de

investigación. Una maquina (la) que fue una *inspiración* en determinado momento muy temprano del tránsito investigador y esa es la razón, no otra, para que se sitúe casi al principio del camino dentro del *apartado* de metodología y modelo de trabajo.

Una *MÁQUINA* que tiene como corazón mismo lo que me atrevería a considerar el elemento más concluyente^{casi} de todos los desarrollados a lo largo de este *proyectar*: El Horizonte de Acontecimiento o Sucesos como el resto visible que permite deducir la presencia de un objeto, de una densidad tal, que la luz no puede escapar de él y que requiere de nosotros el desarrollo de modelos y teorías que sean capaces de aproximar una explicación a cómo se constituye el Horizonte de Acontecimientos, en tanto que límite y expresión de ese objeto oscuro que sólo el ser humano, o las máquinas programadas por él, es capaz de producir e intentar comprender. No sin dificultad. Claro está, en su obscuridad.

Si ejecución de sueños ancestrales es poder volar con los pájaros y navegar con los peces, penetrar como la broca en los cuerpos de montañas gigantes, enviar mensajes a velocidades divinas, divisar lo invisible y percibir lo remoto, oír hablar a los muertos, anegarse en salutíferos sueños milagrosos, ver con ojos vivos el aspecto que tendremos veinte años después de muertos, descubrir en noches resplandecientes mil cosas de encima y de abajo de este mundo que antes nadie conocía; si luz, calor, fuerza, placer, comodidad son los sueños primordiales del hombre, en tal caso las investigaciones actuales no solamente son ciencia, sino también una magia, un rito de poderosísima fuerza sentimental e intelectual que induce a Dios a doblar el uno sobre el otro los pliegues de su manto, una religión cuya dogmática está regida y basada en la dura y valiente

lógica de la matemática, aguda y desbocada como la hoja de un cuchillo.

De un lugar por conocer del ***Hombre sin atributos*** de
Robert Musil.

5. OBRAS DE REFERENCIA_^[DEL AUTOR]_trabajos
ALEGÓRICOS

Todas las imágenes que se *incorporan* a continuación intentan ser muestra de los posibles resultados obtenidos a través de un proceso de *atracción, influencia, resistencia, filtrado y condensación del objeto (a)*, y de cómo este se produce e integra en la *naturaleza del artificio* a través de la *inter_acción débil* de su característica y esencial capacidad disipativa.

Las obras que se recogen en esta sección del presente trabajo de investigación fueron realizadas entre los años 1989 y 2012. Si bien el último trabajo que aparece referenciado, *Después de la fiebre del oro*, es un proyecto en desarrollo que se inició en el año 2011 y que ha dado título, así como motivo y razón de ser, a la reflexión que en estas páginas se desarrolla.

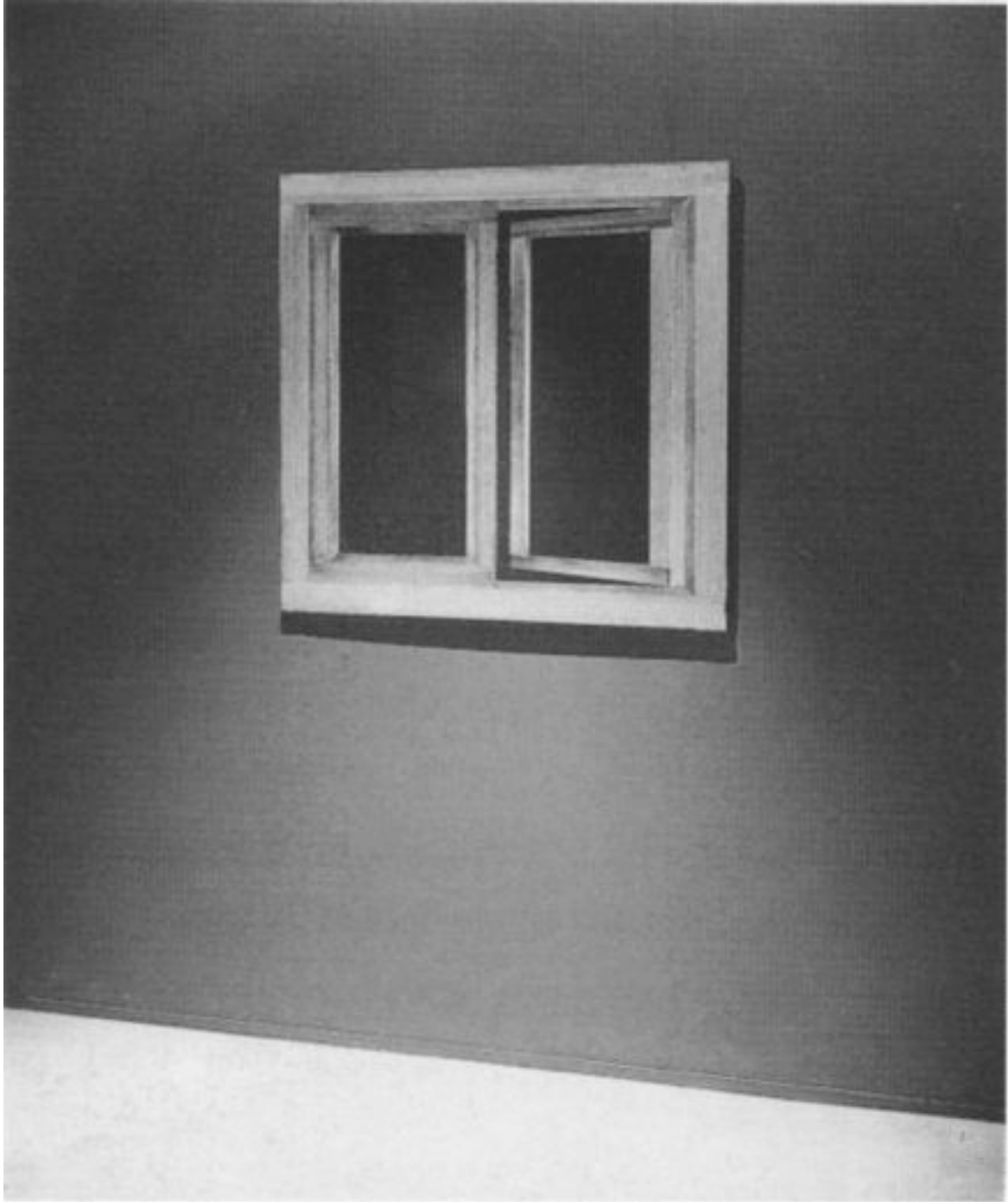
Los trabajos aquí mostrados son aquellos que por su estructura y modo de desarrollo tiene una fuerte implicación con los procedimientos de análisis, elaboración y realización propios del método de alegoresis.

Todas las obras son fruto de una exposición continuada a la radiación y deben ser asociadas a la selección de obras y autores de referencia que aparecen en la primera sección de este trabajo: RADIACIONES.

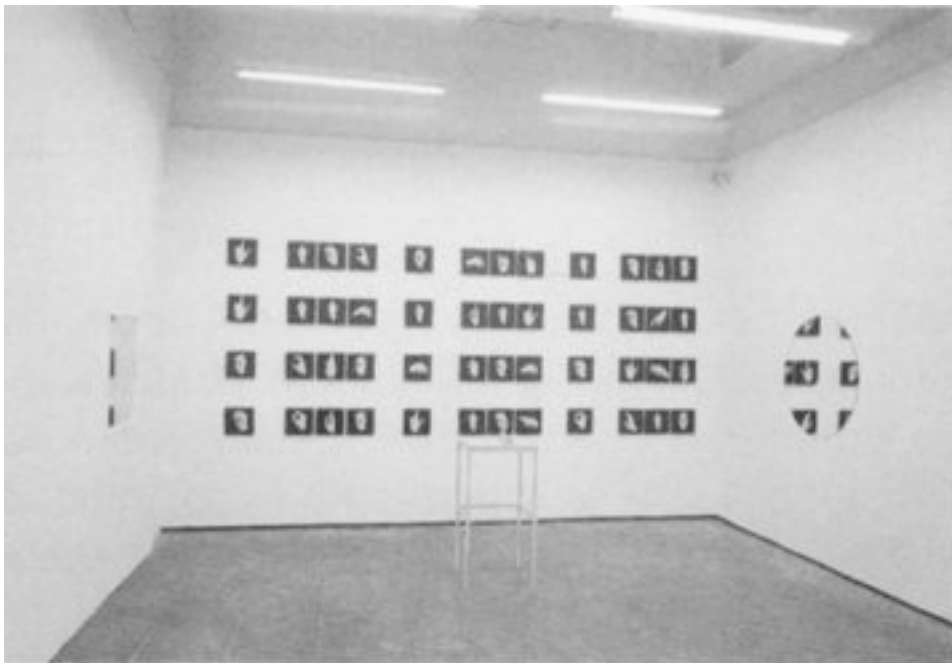
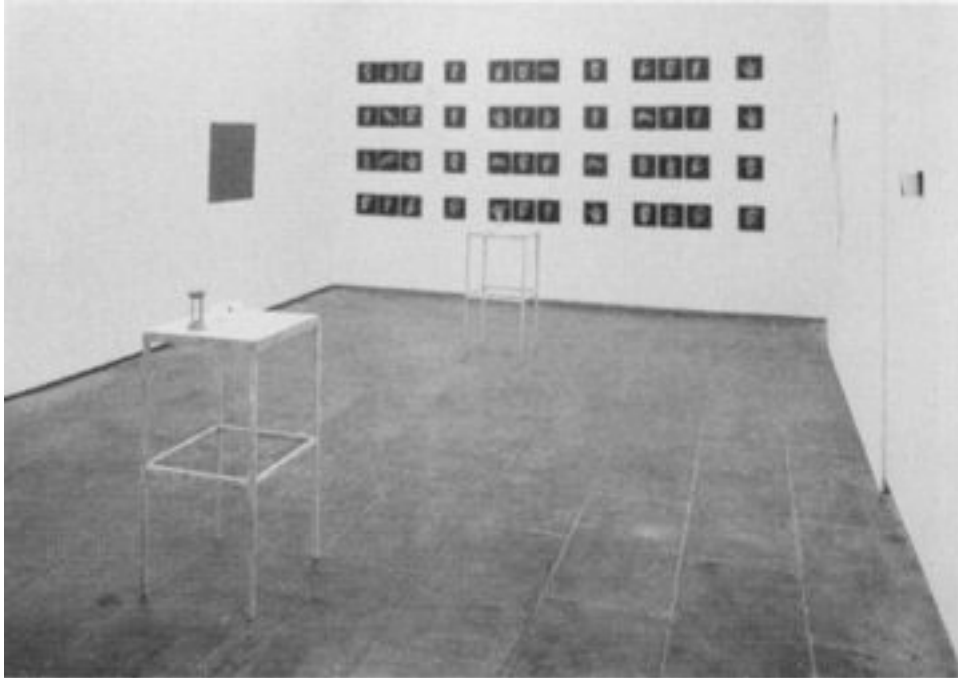
4.1 Vanitas



4. OBRAS DE REFERENCIA_^[DEL AUTOR]_trabajos ALEGÓRICOS

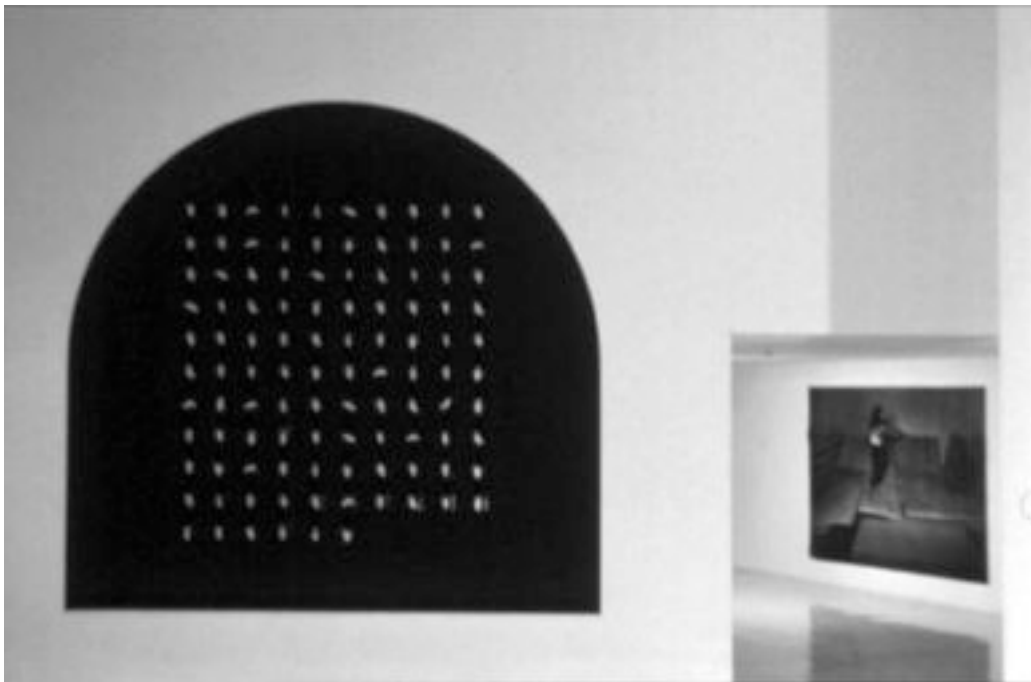


4.2. 2 Cegazones



4. OBRAS DE REFERENCIA_^[DEL AUTOR]_trabajos ALEGÓRICOS

4.3. Los últimos días



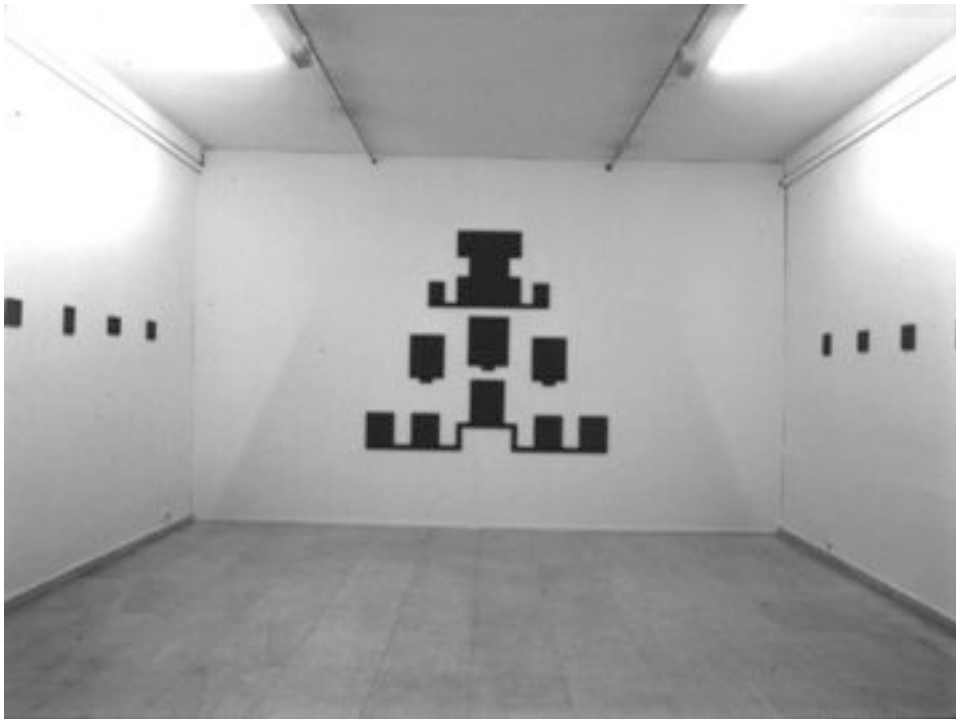
4.4. Cámaras Hidráulicas



4. OBRAS DE REFERENCIA_^[DEL AUTOR]_trabajos ALEGÓRICOS

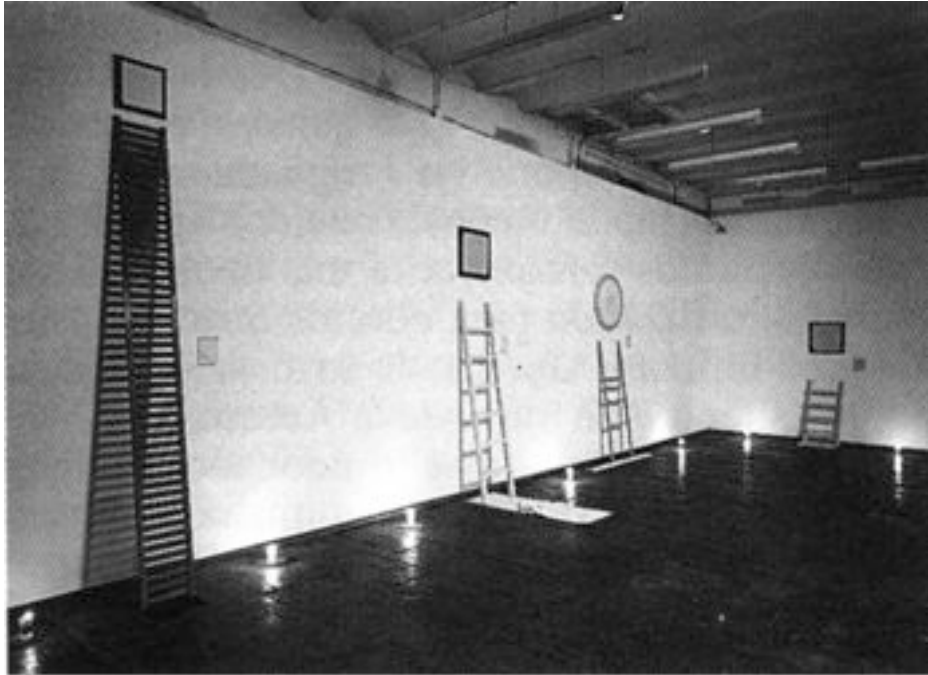


4. OBRAS DE REFERENCIA_^[DEL AUTOR]_trabajos ALEGÓRICOS



4. OBRAS DE REFERENCIA_^[DEL AUTOR]_trabajos ALEGÓRICOS

4.5. El gran teatro del mundo



4. OBRAS DE REFERENCIA_^[DEL AUTOR]_trabajos ALEGÓRICOS



4. OBRAS DE REFERENCIA_^[DEL AUTOR]_trabajos ALEGÓRICOS



4. OBRAS DE REFERENCIA_^[DEL AUTOR]_trabajos ALEGÓRICOS



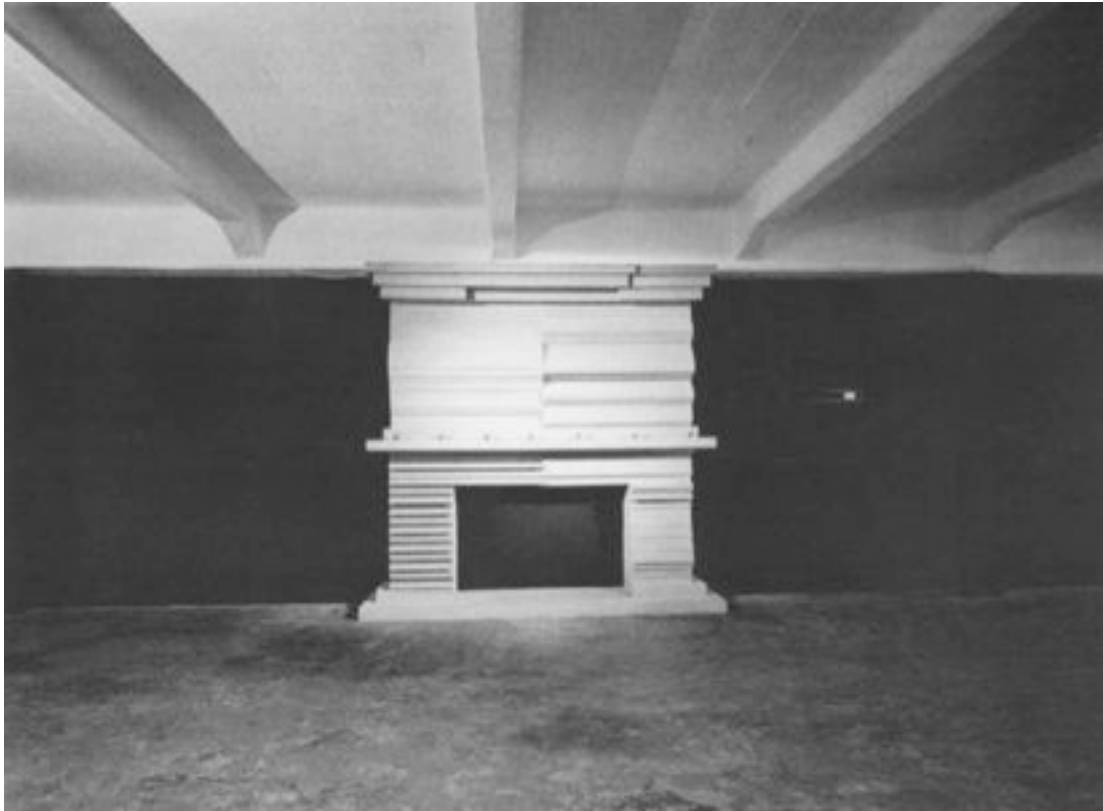
4. OBRAS DE REFERENCIA_^[DEL AUTOR]_trabajos ALEGÓRICOS



4.6. Los 7 durmientes



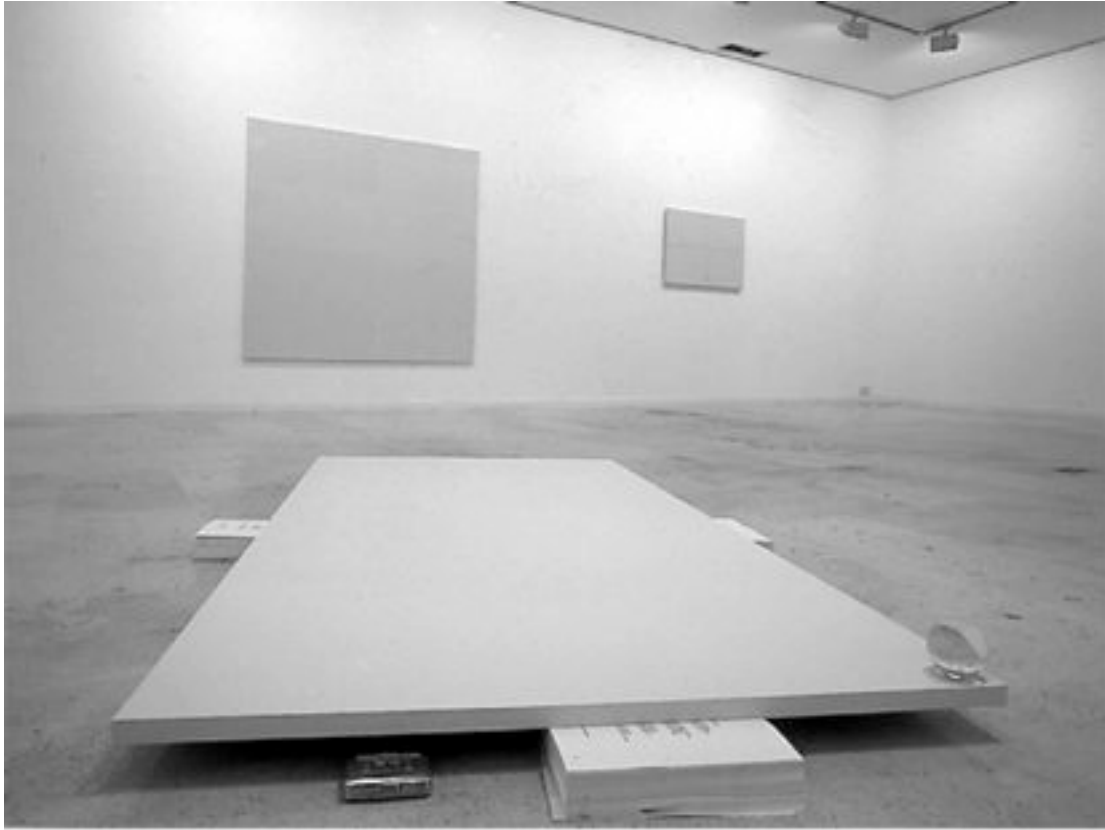
4. OBRAS DE REFERENCIA_^[DEL AUTOR]_trabajos ALEGÓRICOS



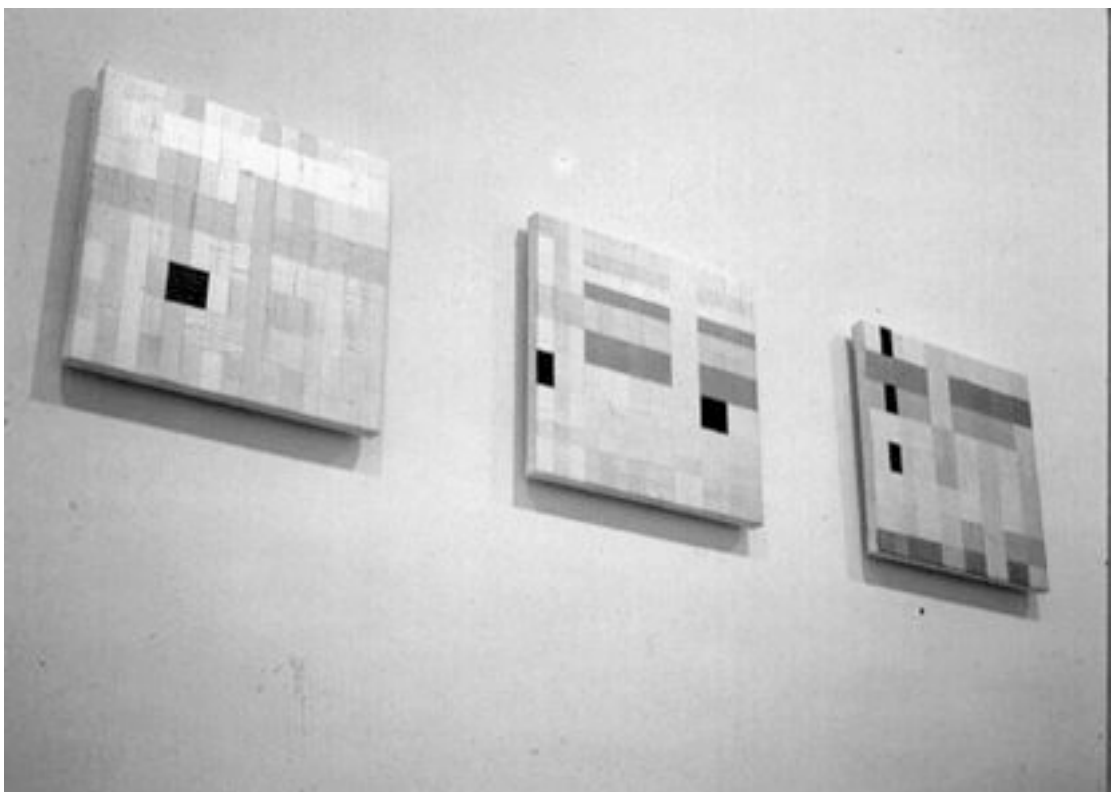
4.7. Desafinado



4. OBRAS DE REFERENCIA_^[DEL AUTOR]_trabajos ALEGÓRICOS

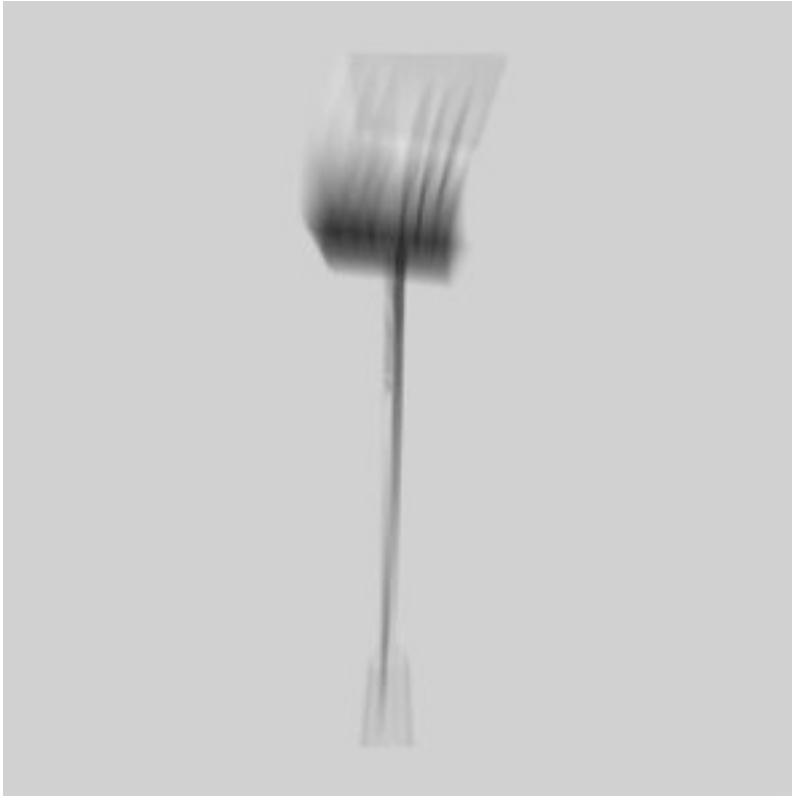


4. OBRAS DE REFERENCIA_^[DEL AUTOR]_trabajos ALEGÓRICOS



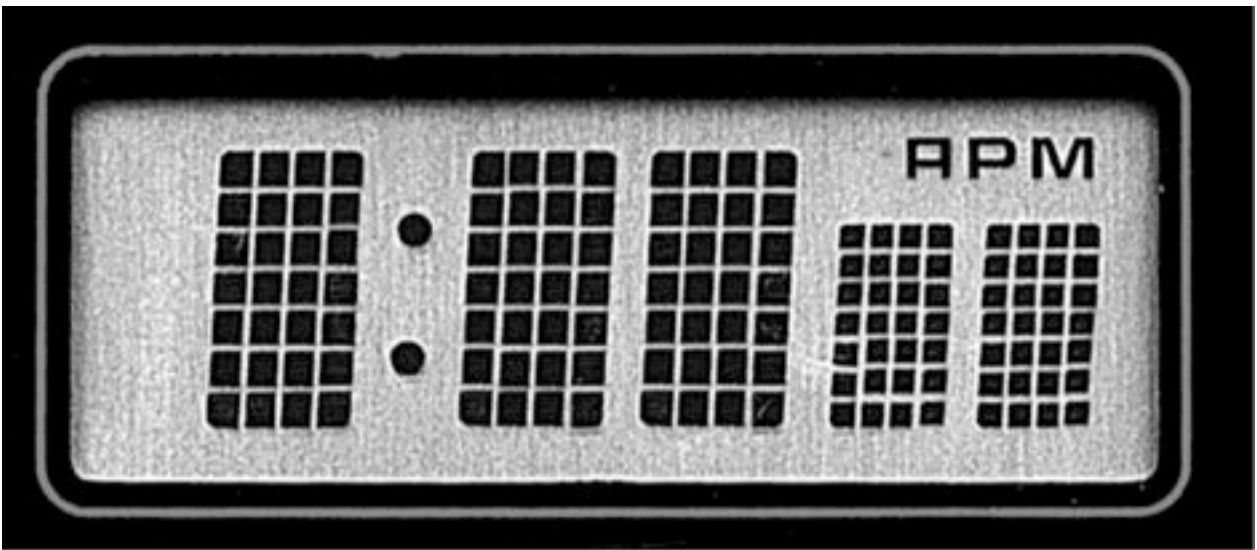
4. OBRAS DE REFERENCIA_^[DEL AUTOR]_trabajos ALEGÓRICOS

4.8. 1X2





4.9. Time elapsed



4.10. Factor de estiba



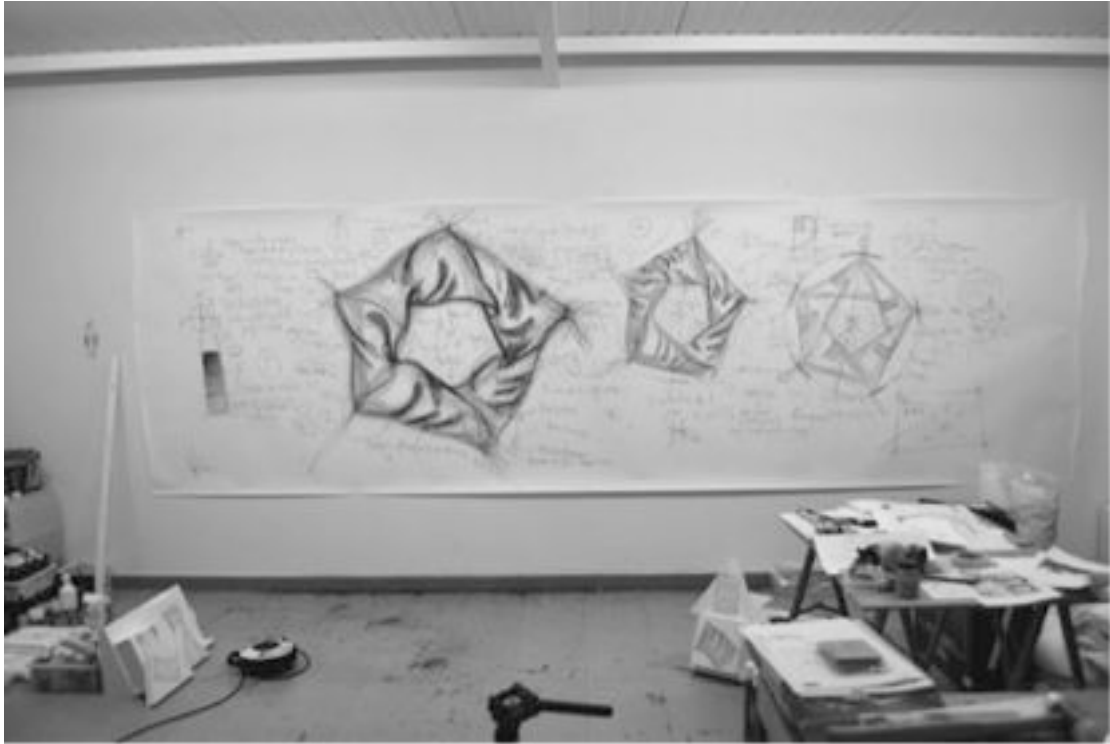
4. OBRAS DE REFERENCIA_^[DEL AUTOR]_trabajos ALEGÓRICOS



4. OBRAS DE REFERENCIA_^[DEL AUTOR]_trabajos ALEGÓRICOS



4. OBRAS DE REFERENCIA_^[DEL AUTOR]_trabajos ALEGÓRICOS



4. OBRAS DE REFERENCIA_^[DEL AUTOR]_trabajos ALEGÓRICOS

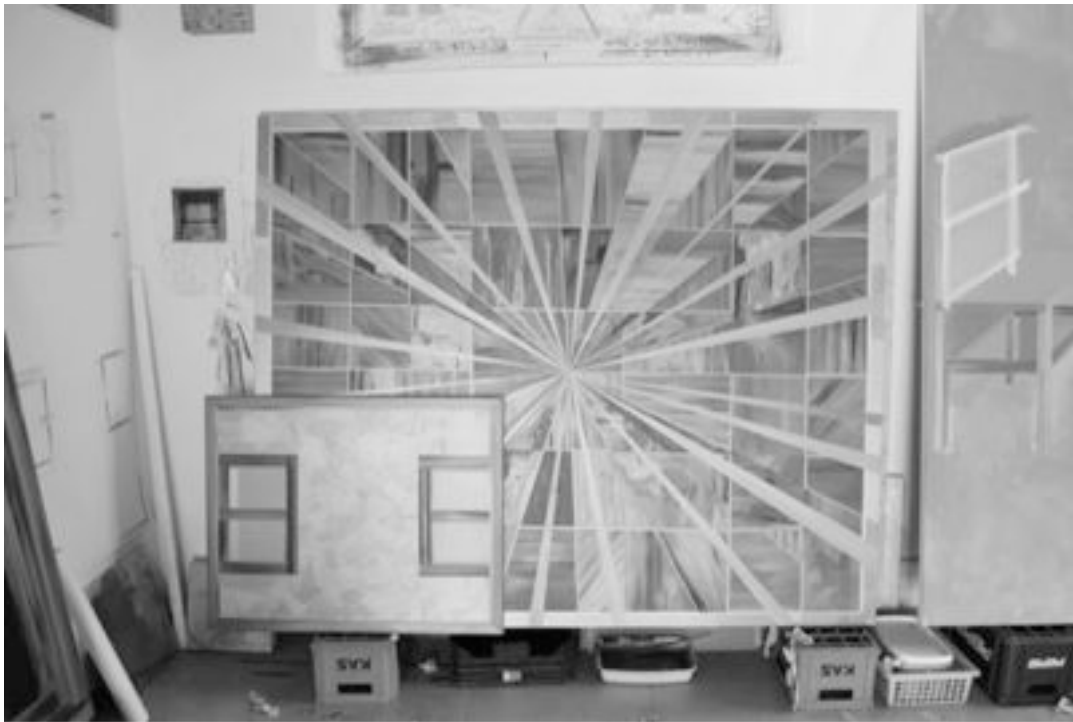
4.11. Después de la fiebre del oro



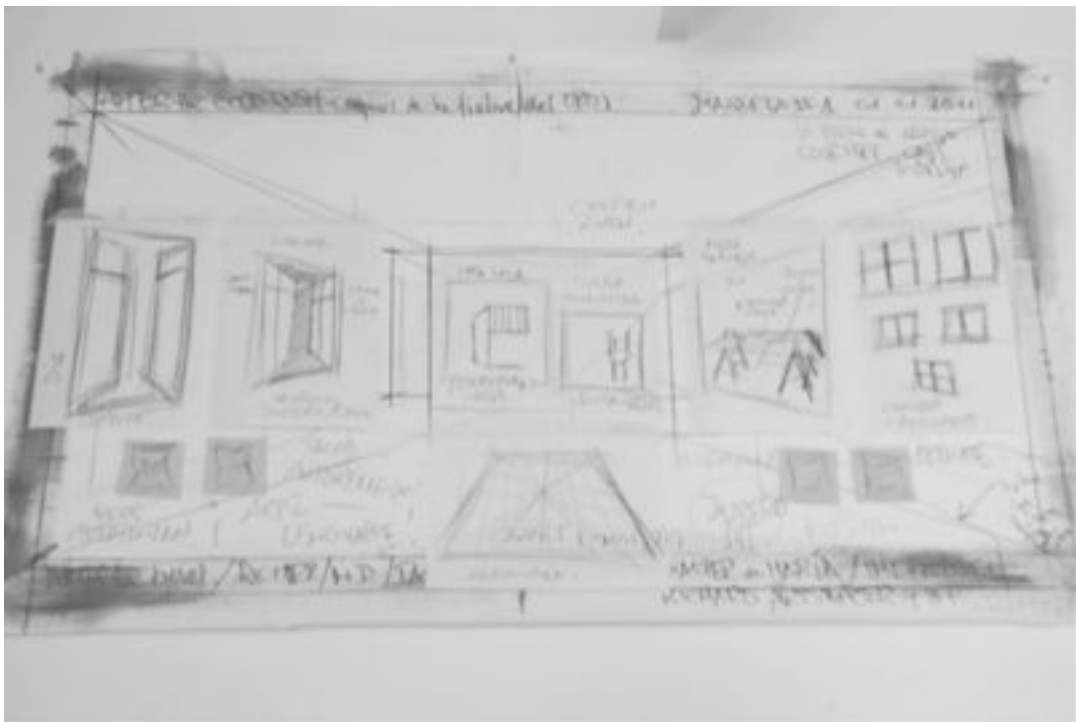
4. OBRAS DE REFERENCIA_^[DEL AUTOR]_trabajos ALEGÓRICOS



4. OBRAS DE REFERENCIA_^[DEL AUTOR]_trabajos ALEGÓRICOS



4. OBRAS DE REFERENCIA_^[DEL AUTOR]_trabajos ALEGÓRICOS



4. OBRAS DE REFERENCIA_^[DEL AUTOR]_trabajos ALEGÓRICOS



4. OBRAS DE REFERENCIA_^[DEL AUTOR]_trabajos ALEGÓRICOS



OBRAS DE REFERENCIA_^[DEL AUTOR]_trabajos
TRANSMEDIA

Todas las imágenes que se *incorporan* a continuación intentan ser muestra de los posibles resultados obtenidos a través de un proceso de *atracción, influencia, resistencia, filtrado y condensación del objeto (a)*, y de cómo este se produce e integra en la *naturaleza del artificio* a través de la *inter_acción débil* de su característica y esencial capacidad disipativa.

Las obras que se recogen en esta sección del presente trabajo de investigación fueron realizadas entre los años 1989 y 2010 y son una muestra de un volumen mayor de trabajos realizados. El último trabajo que aparece referenciado, *Farmacia*, es un proyecto realizado en el año 2010.

Los trabajos aquí mostrados son aquellos que por su estructura y modo de desarrollo tiene una fuerte implicación con los procedimientos de análisis, elaboración y realización enfocados hacia la experimentación con la *hibridación, translimitación, transdefinición y transmutación* tanto de soportes, estilos y sentido de las obras. Esta aproximación a los límites del *objeto (a)* y del posible sentido se funda, también, en la alegoresis como método básico deconstructivo de cada uno de los trabajos.

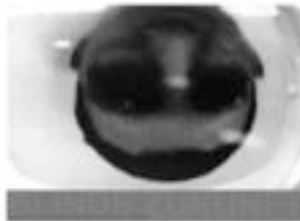
Todas las obras son fruto de una exposición continuada a la radiación y deben ser asociadas a la selección de obras y autores de referencia que aparecen en la primera sección de este trabajo: RADIACIONES.

5. OBRAS DE REFERENCIA_ [DEL AUTOR] _trabajos TRANSMEDIA

5.1 Futuro ciego

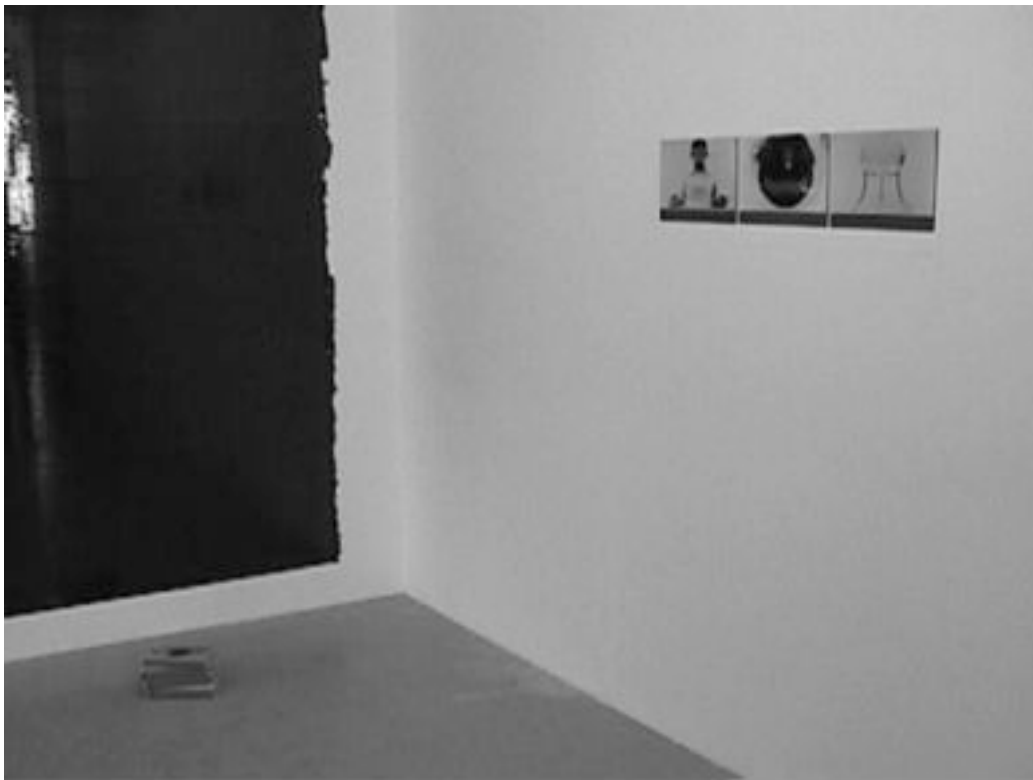
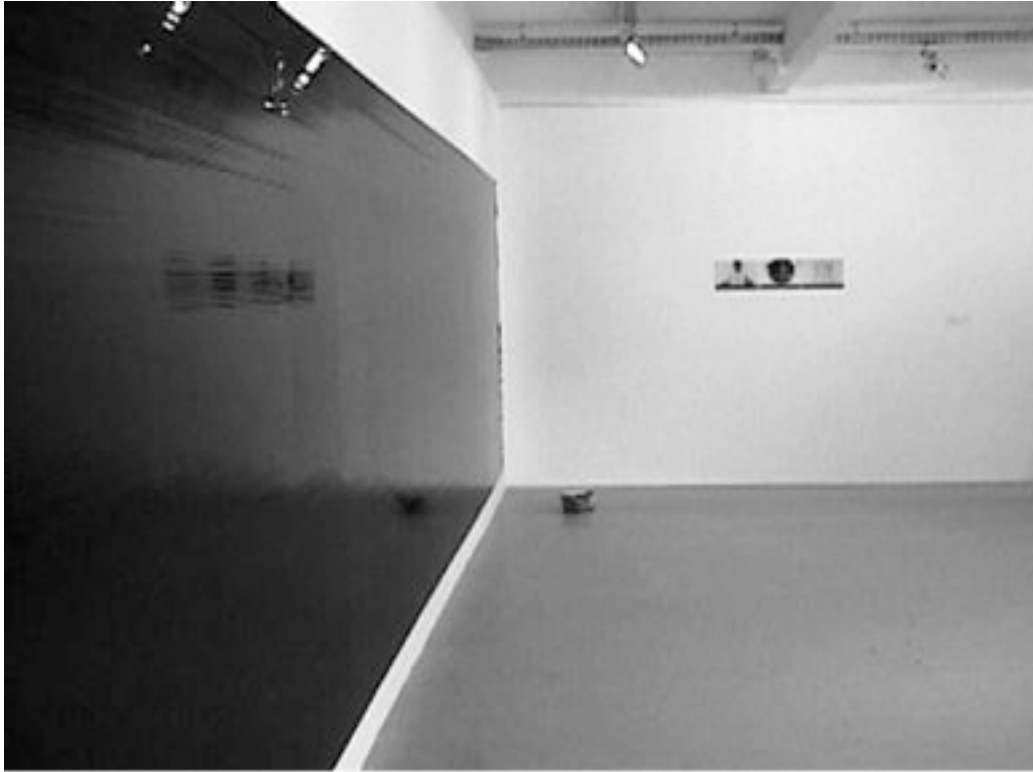


5. OBRAS DE REFERENCIA_^[DEL AUTOR]_trabajos TRANSMEDIA



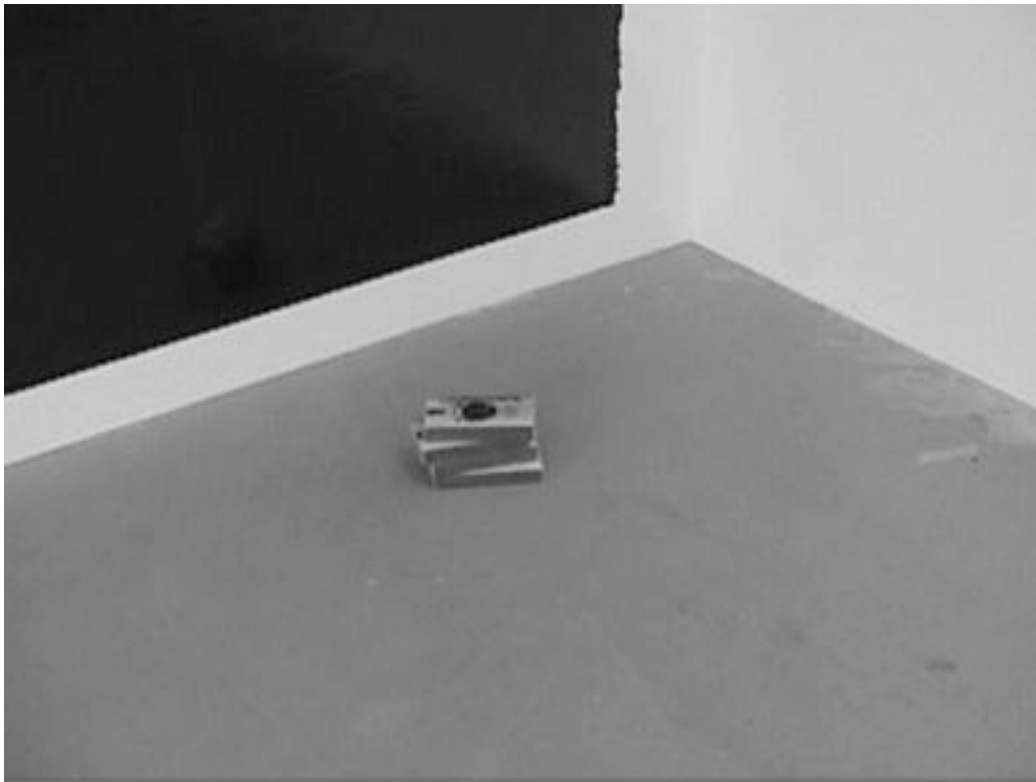
© José Maldonado, "blinde zukunft", 1999.

5. OBRAS DE REFERENCIA_^[DEL AUTOR]_trabajos TRANSMEDIA



© José Maldonado. "blinde zukunff", general view, kunsthalle, Innsbruck, 1999.

5. OBRAS DE REFERENCIA_^[DEL AUTOR]_trabajos TRANSMEDIA



© José Maldonado. "blinde zukunft". general view. kunsthalle, lehrbruck.1999.



© José Maldonado. "blinde zukunft". general view. kunsthalle, lehrbruck.1999.

5.2 [*] 111110100011









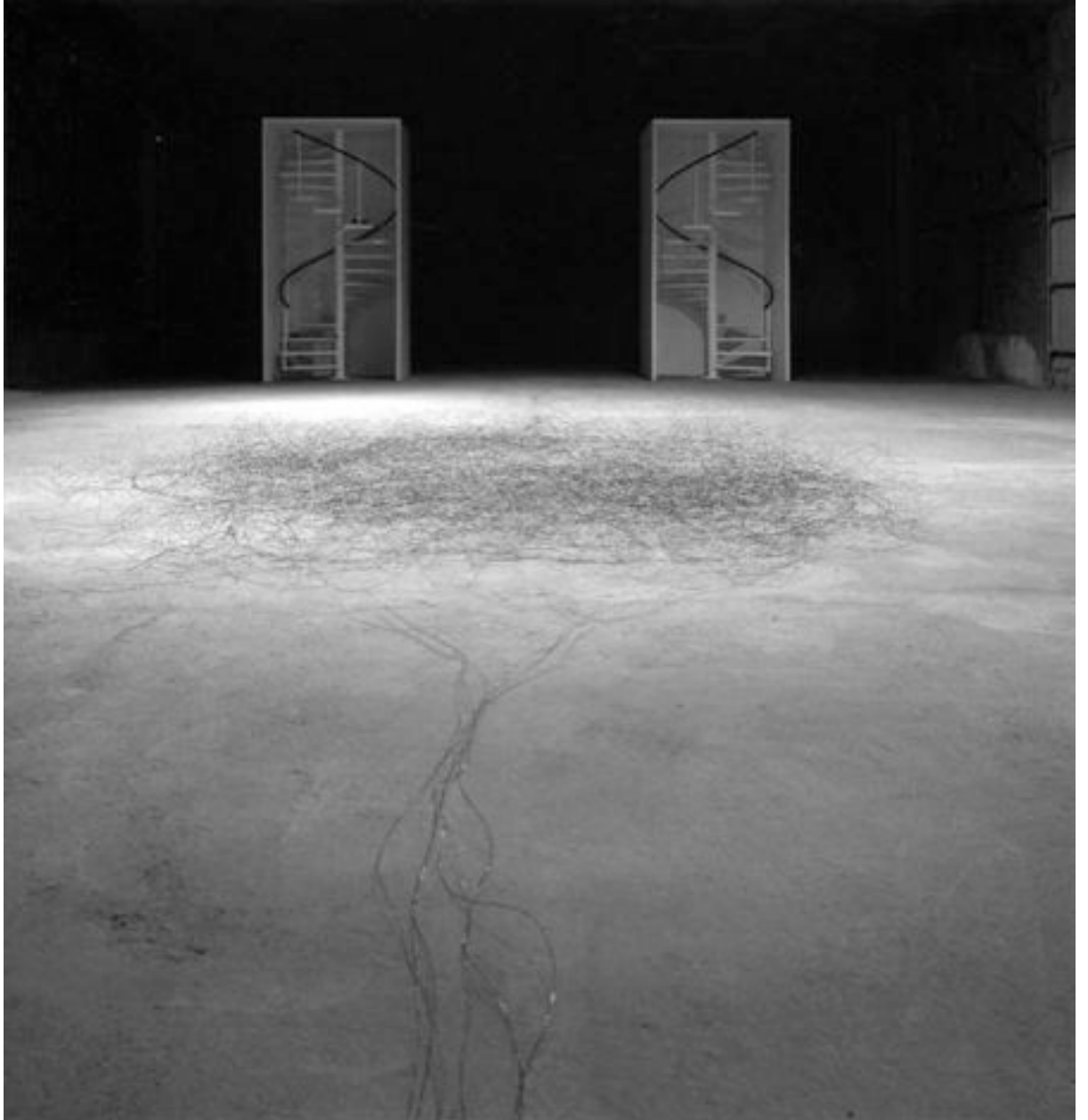




5. OBRAS DE REFERENCIA_^[DEL AUTOR]_trabajos TRANSMEDIA

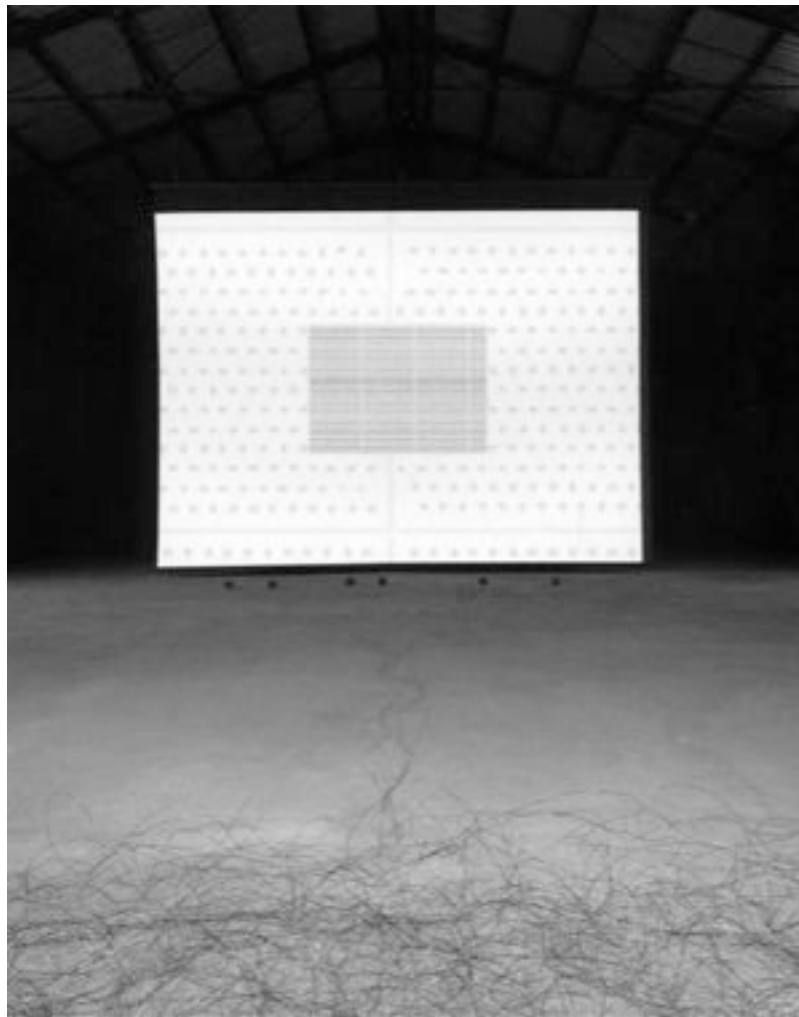


5.3. D.A.T. (di a ti)

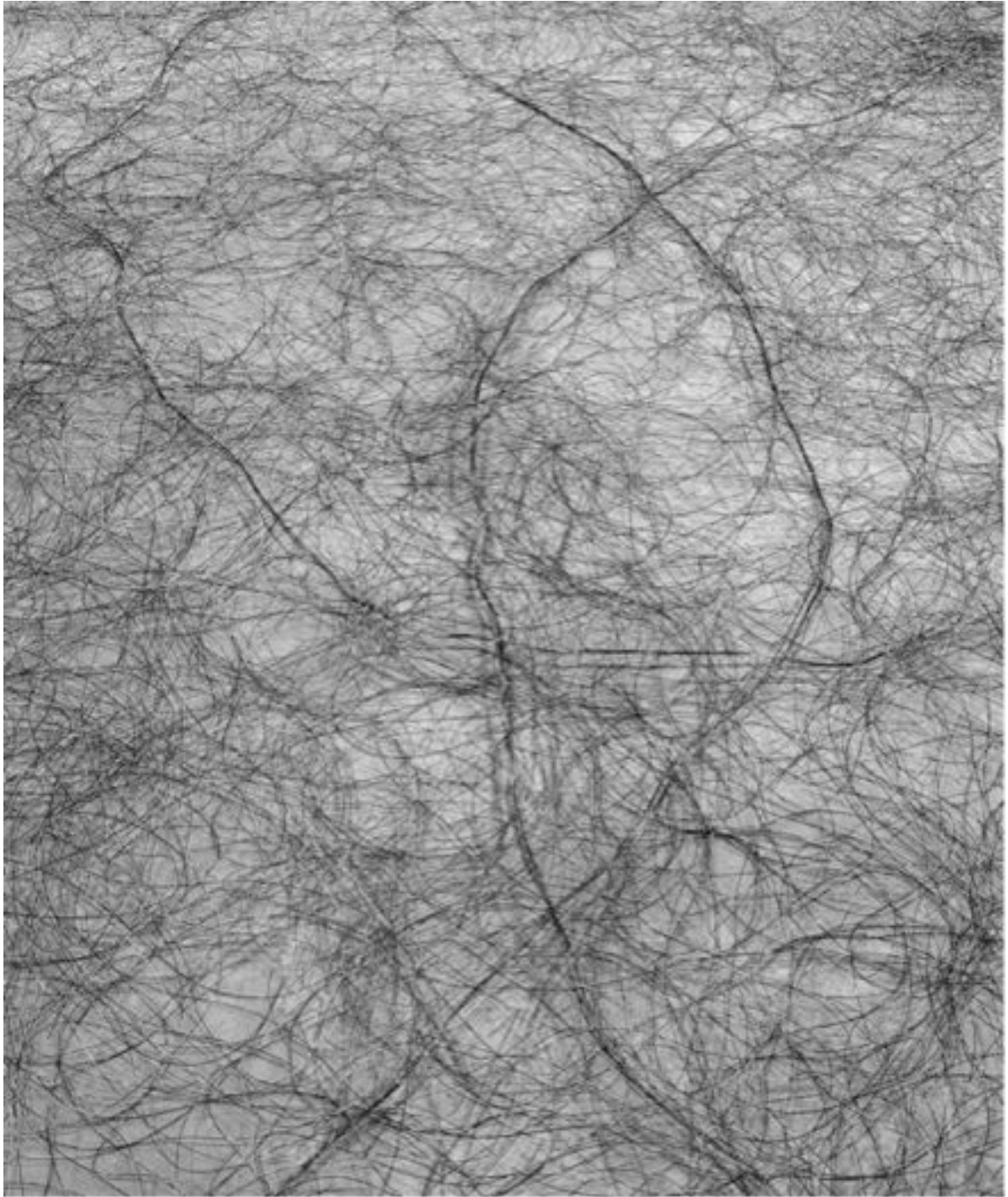


5. OBRAS DE REFERENCIA_^[DEL AUTOR]_trabajos TRANSMEDIA

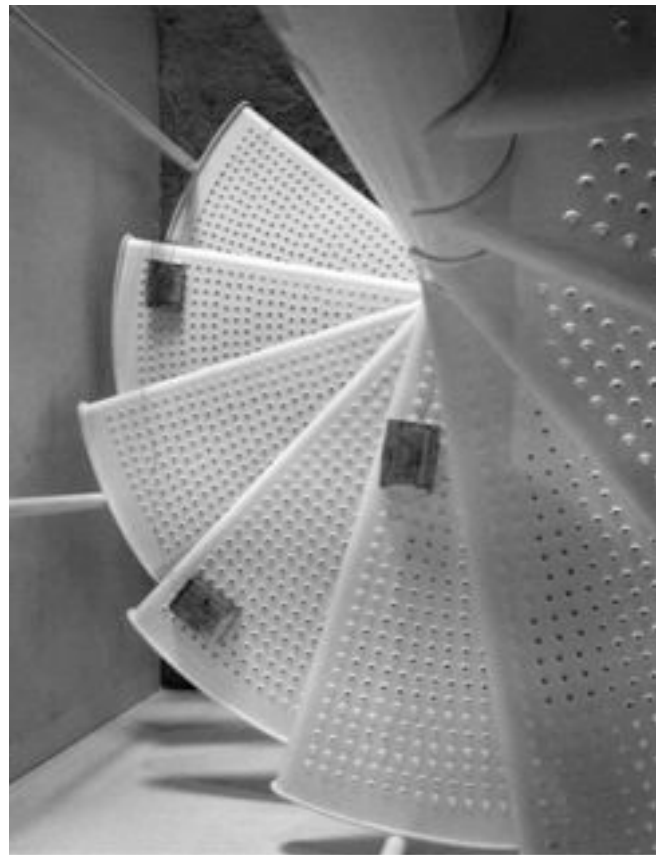




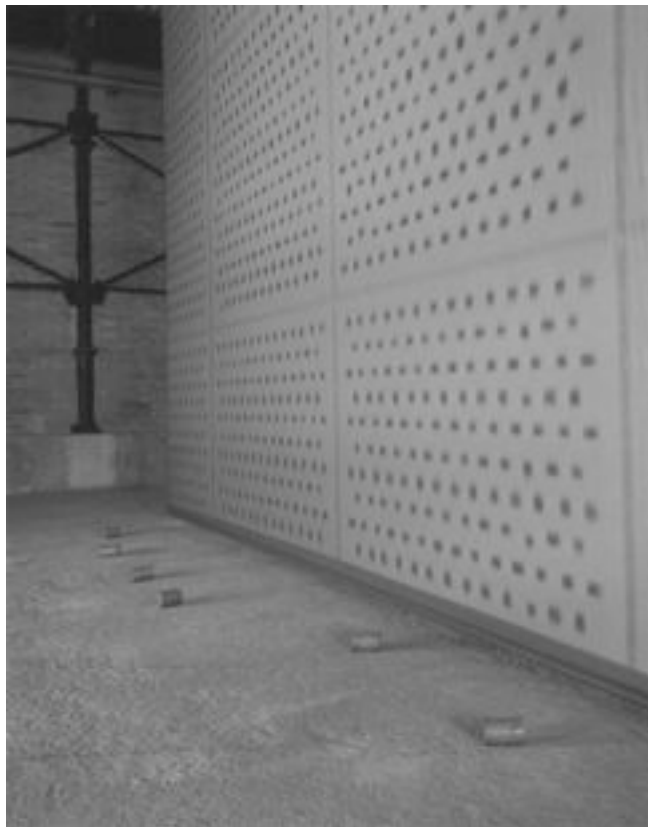
5. OBRAS DE REFERENCIA_^[DEL AUTOR]_trabajos TRANSMEDIA



5. OBRAS DE REFERENCIA_^[DEL AUTOR]_trabajos TRANSMEDIA



5. OBRAS DE REFERENCIA_^[DEL AUTOR]_trabajos TRANSMEDIA



5.4 Espejos oscuros

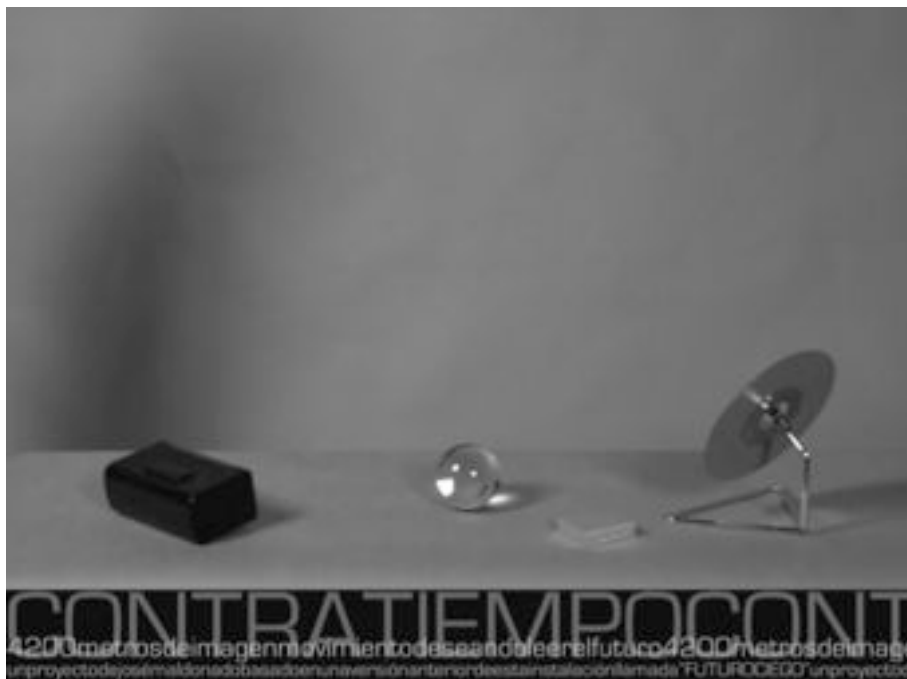


5. OBRAS DE REFERENCIA_^[DEL AUTOR]_trabajos TRANSMEDIA





5.5 Contratiempo

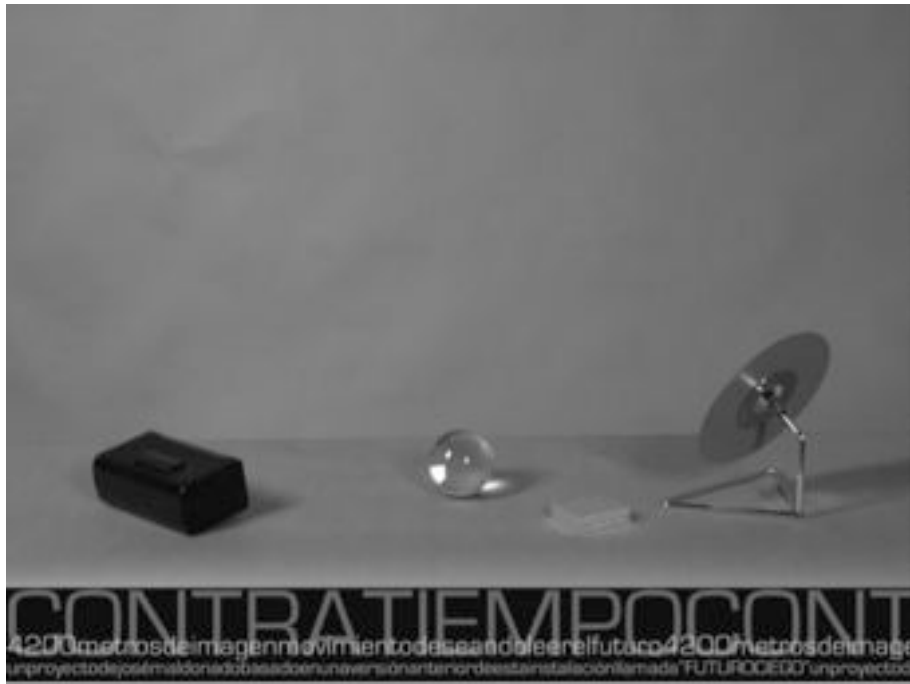




5. OBRAS DE REFERENCIA_ [DEL AUTOR] _trabajos TRANSMEDIA



5. OBRAS DE REFERENCIA_^[DEL AUTOR]_trabajos TRANSMEDIA



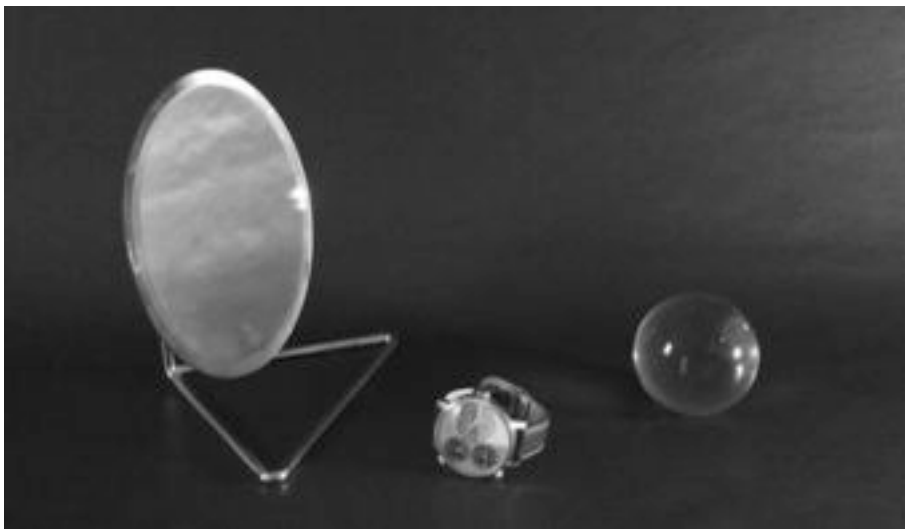
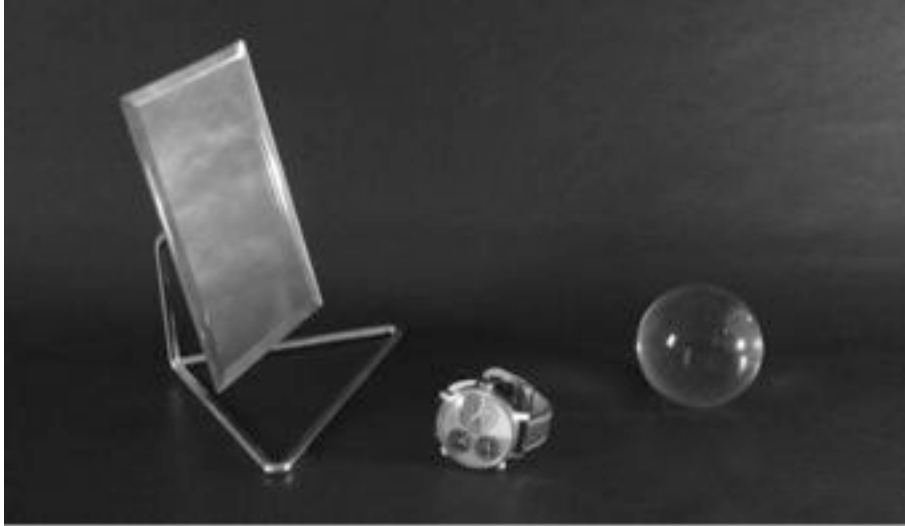
5. OBRAS DE REFERENCIA_^[DEL AUTOR]_trabajos TRANSMEDIA



5. OBRAS DE REFERENCIA_^[DEL AUTOR]_trabajos TRANSMEDIA



5.6 Aquí, ahora... nunca



5. OBRAS DE REFERENCIA_^[DEL AUTOR]_trabajos TRANSMEDIA



5.7 Farmacia



HOT TRIP TO HEAVEN FARMACIA. - (80%) -

(FARMACIA)
(B.B.)

→ READY MADE PURO. HTHH

PROPIEDADES HIDROCARBONARIAS
CORNEBUENO
(BLACK BIBLE)

SE SUPLENEN LAS VITRINAS
de LA VERSION (V.1)

LA VITRINA es CA (ERMITA)
ERMITA = VITRINA
(ITANT DONDEL)

A de AEREO CORBEN.

CATEGORIAS de PESCO CORBEN
[SE EVITA VOLUMEN Y
PAUDEO]

TRAVIESA.

MEDIDAS MEDIA
R.mt. 1mts.
TAVIACA 0'80 mts.

(HTHH)

CAMPO de color
PARA TESTO PASANTE

Ad (con forma
de ABICENA ??)

CEJUNDO
+
CORNEBUENO

TUNE UP
(SINTONIZAR)

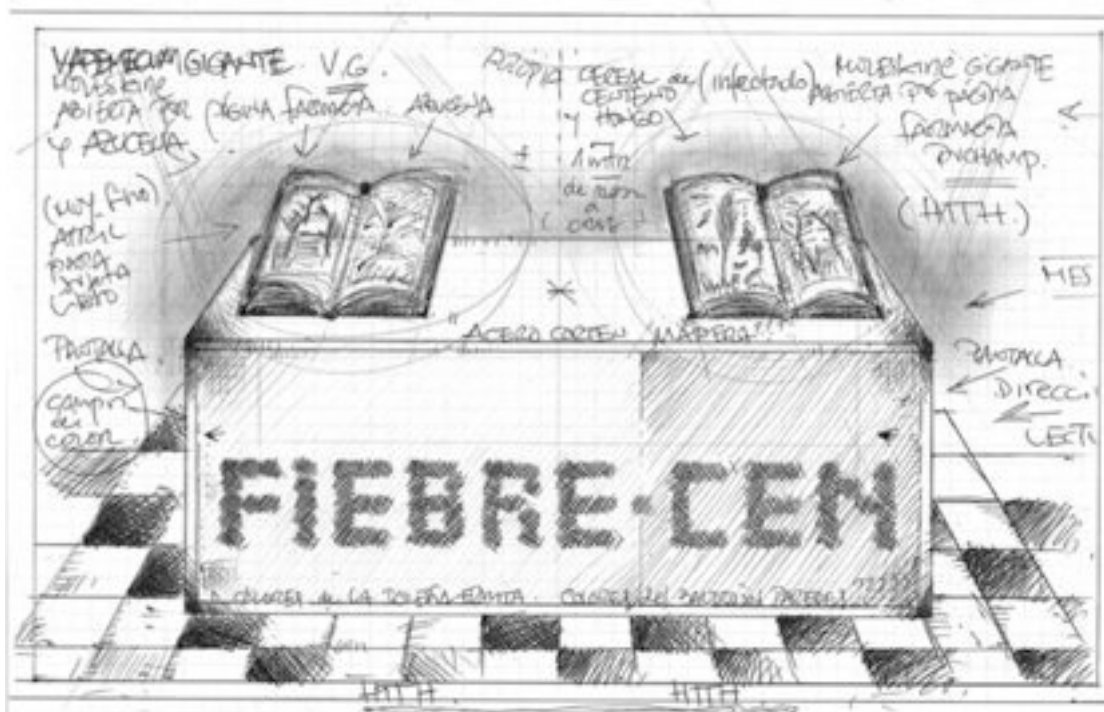
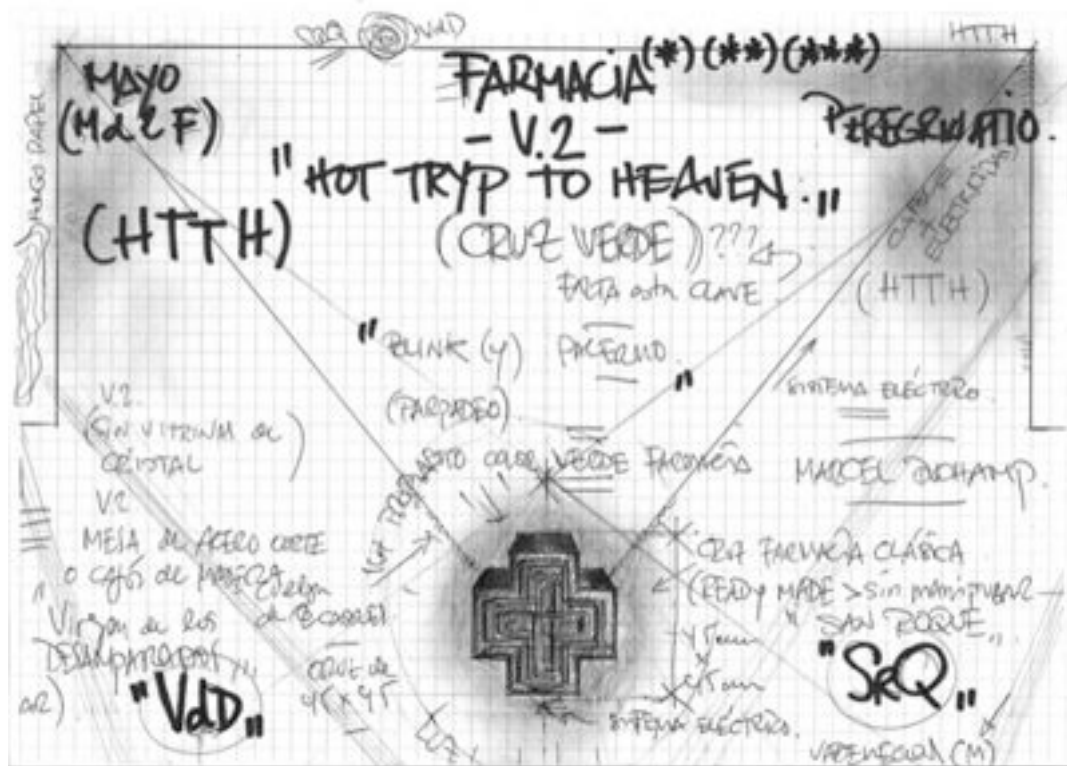
PAW PAW

PAW SUBE

(var. R. M. Martel hoque)
porque fotografio
Arreguain
en el Centro ??

DA de
LA
BICICLETA

HTHH + Mundo 2010.



6. Fuentes

6.1. Bibliografía

Adorno, Theodor. *Dialéctica negativa* (DN). Taurus. Madrid. 1992.

Artaud, Antonin. *El teatro y su doble*. Edhasa. Barcelona. 1978.

Barthes, Roland. *El grado cero de la escritura*. Siglo XXI. Madrid. 1987.

Baudrillard, Jean. "Transestética" en *La transparencia del mal*. Anagrama. Barcelona, 1991

Beckett, Samuel. *Residua. Imaginación muerta imagina*. Tusquets. Barcelona. 1969.

Benjamin, Walter. *El origen del drama barroco alemán*. Taurus. Madrid. 1990.

Bernhard, Thomas. *El imitador de voces*. Alfaguara. Madrid, 1985.

Blanchot, Maurice. *El espacio literario*. Paidós. Barcelona. 1992.

Bloom, Harold. *La angustia de las influencias*. Monte Ávila editores. Caracas. 1991.

Bloom, Harold. *La cábala y la crítica*. Monte Avila. Caracas. 1992.

Borges, Jorge Luis. *El Aleph*. Emecé. Buenos Aires. 1982.

Brea, José Luís. "Por un arte no banal. Manifiesto" en *Un ruido secreto. El arte en la era póstuma de la cultura*. Mestizo. Murcia.1992.

Brea, José Luis. *Noli me legere*. CENDEAC. Murcia. 2007.

- Bunge, Mario. *Ontología I. El moblaje del mundo*. Gedisa. Barcelona. 2011.
- Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Península. Barcelona. 1987.
- Cacciari, Massimo. *Drama y duelo*. Tecnos. Madrid. 1989.
- Canetti, Elias. *El suplicio de las moscas*. Anaya. Madrid. 1994.
- Canetti, Elias. *Masa y Poder*. Alianza. Madrid. 2002.
- Capote, Truman. *Desayuno en Tiffany's*. Anagrama, 2007.
- Castillejo, José Luís. *La escritura no escrita*. Taller de ediciones. Facultad BB.AA. Universidad de Castilla-La Mancha. Cuenca.1996.
- Cicero Poo, Bruno. "¿Qué es la filosofía según Deleuze?" en *El Catoblepas* nº 42. Agosto 2005.
- D'Angelo, Marchili (et. all). *Una introducción a Lacan*. Lugar editorial. Buenos Aires, 2008.
- Damasio, Antonio. *En busca de Spinoza: Neurobiología de la emoción y los sentimientos*. Critica. Barcelona. 2005.
- Dávila , Jorge Luís. "La literatura según Foucault" en *Literatura y Conocimiento*. Michel Foucaul. Universidad de Los Andes. 1999.
- de Man, Paul. *Alegorías de la lectura: lenguaje figurado en Rousseau, Nietzsche, Rilke y Proust*. Editorial Lumen. Madrid. 1990
- de Man, Paul. *Visión y ceguera. Ensayos Sobre la Retórica de la Crítica Contemporánea*. Universidad de Puerto Rico. 1991.

Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Revista Observaciones filosóficas. [Texto on-line] [Consultado: 11/12/2011] <http://www.observacionesfilosoficas.net/sociedadespectaculo.htm>

Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *¿Qué es la filosofía?* Editorial Anagrama. 1993.

Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-textos. Valencia, 1994.

Deleuze, Gilles. *¿Qué es la filosofía?* Anagrama. Madrid. 1993.

Deleuze, Gilles. *Critica y clínica*. Anagrama. Barcelona. 1996.

Deleuze, Gilles. *Diferencia y repetición*. Amorrortu. Buenos Aires. 2002.

Deleuze, Gilles. *El Anti-Edipo. Esquizofrenia o capitalismo*. Paidós. Barcelona. 1985.

Deleuze, Gilles. *El pliegue*. Paidós. Barcelona. 1989.

Deleuze, Gilles. *La Imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Paidós. Barcelona. 1986

Deleuze, Gilles. *Lógica del sentido*. Paidós. Barcelona. 1989.

Deleuze, Gilles. *Proust y los signos*. Editora nacional. Madrid. 2002

Deleuze, Gilles. *Spinoza. Filosofía práctica*. Tusquets. Barcelona. 1984.

Derrida, Jacques. *Dar (el) tiempo*. Paidós. Barcelona. 1995.

Derrida, Jacques. *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía. La retirada de la metáfora*. Paidós. Barcelona 1989.

Derrida, Jacques. *La diseminación*. Fundamentos. Madrid. 2007.

Derrida, Jacques. *La escritura y la diferencia*. Anthropos. Barcelona, 1989.

Derrida, Jacques. *La voz y el fenómeno: introducción al problema del signo en la fenomenología de Husserl*. Pre-Textos. Valencia. 1992.

Derrida, Jacques. *Márgenes de la filosofía*. Cátedra. Madrid. 1998.

Derrida, Jacques. *De la gramatología*. Siglo XXI. México, 2005

Diderot, Denis. *La paradoja del comediante*. Losada. Buenos Aires. 2007.

Duchamp, Marcel. *Notas*. Tecnos. Madrid. 1989.

Eckhart, Maestro. *El fruto de la nada*. Siruela. Madrid. 1998.

Edgar Wind. "Aenigma Termini" en *La elocuencia de lo símbolos*. Alianza Forma. Madrid 1993.

Everaert-Desmedt, Nicole. "¿Qué hace una obra de arte?: Un modelo peirceano de la creatividad artística" en *Utopía y Praxis Latinoamericana*. Vol.13 nº 40. Marzo 2008.

Foucault, Michel y Deleuze, Gilles, *Theatrum Philosophicum; seguido de Repetición y diferencia*. Anagrama. Barcelona. 1995.

Foucault, Michel. *El pensamiento del afuera*. Pre-textos. Valencia. 1989.

Foucault, Michel. *Historia de la locura en la época clásica*. Fondo de cultura económica. México. 1976.

Freud, Sigmund. *El malestar de la cultura*. Alianza. Madrid. 2010.

Fukuyama, Francis. *El fin de la historia y el último hombre*. Editorial Planeta. 1992.

Gadamer, Hans-George. *Verdad y método*. Sígueme. Salamanca. 1984.

Gallero Díaz, José Luís. *Sólo se vive una vez. Esplendor y ruina de la movida madrileña*. Ardora. 1991.

García, Rolando. "Interdisciplinariedad y sistemas complejos", en Enrique Leff (Comp.) *Ciencias sociales y formación*. Gedisa, Barcelona. 1994.

García Bacca, Juan David. *Infinito, transfinito, finito*. Anthropos. Barcelona. 1984.

Gilovich, Thomas. *Convencidos pero equivocados. Guía para reconocer espejismos de la vida cotidiana*. Milrazones. Barcelona. 2009.

González-Marín, Carmen. "Jacques Derrida: Leer lo ilegible" en *Revista de Occidente*, 62-63. 1986.

Habermas, Jürgen. *El discurso filosófico de la modernidad*. Taurus. Madrid. 1991.

Hawking, Stephen. *Brief History of Time*. Bantam Books, 1988.

Heidegger, Martin. "La pregunta por la técnica" en *Conferencias y artículos*. Ediciones del Serbal. Barcelona. 1994.

Heidegger, Martin. *Ser y tiempo*. Fondo de Cultura Económica, México, 1951.

Honneth, Axel. *Patologías de la razón. Historia y actualidad de la Teoría Crítica*. Katz. Madrid. 2009.

Jay, Martin. "¿Parresía visual? Foucault y la verdad de la mirada" en *Estudios visuales* nº 4. Enero. 2007.

Jünger, Ernst. *La emboscadura*. Tusquets. Barcelona. 1988.

Jünger, Ernst. *Radiaciones 1*. Tusquets. Barcelona. 2005

Krauss, Rosalind. "La escultura en el campo expandido", en *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Alianza Forma, Madrid, 2006.

Kristeva, Julia. *El lenguaje ese desconocido*. Editorial Fundamentos. Madrid. 1988.

Lacan, Jacques. *El seminario de Lacan, Libro XX, Aun*. Paidós. Buenos Aires. 1992.

Luckács, Georg. *Historia y conciencia de clase*. Grijalbo. México. 1969.

Maya, Augusto Ángel. *El retorno de Ícaro: Muerte y vida de la filosofía, una propuesta ambiental*. Instituto de estudios ambientales de la universidad de Colombia. Bogotá 2002.

Mayer-Schönberger, Viktor. *Delete. The Virtue of Forgetting in the Digital Age*. Princeton University. 2010.

Milton, John. *Paraíso perdido*. Cátedra. Madrid. 1990

Moxey, Keith. "La estética de la cultura visual en el momento de la globalización" en José Luis Brea (ed.) *Estudios Visuales: La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Akal. Madrid. 2005.

Moxey, Keith. "Los estudios visuales y el giro icónico" en *Estudios visuales. Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, nº 6. 2009.

Nabokov, Vladimir. *Cosas transparentes*. Versal. México. 1985.

Nasón, Publio Ovidio. *Las metamorfosis*. Espasa-Calpe, Austral. Madrid. 1980.

Prigogine, Ilya. *El nacimiento del tiempo*. Tusquets. Barcelona. 1988.

Prigogine, Ilya. *Tan solo una ilusión. La lectura de lo complejo*. Tusquest. Barcelona 1993.

Rimbaud, Arthur. *Iluminaciones. Cartas del vidente*. Hiperion. Madrid. 1995.

Rorty, Richard. *El giro lingüístico*. Paidós. Barcelona. 1991.

Rotterdam, Erasmo de. *Elogio de la locura*. Espasa-Calpe. Madrid. 2007.

Rumi. "La mesa vacía" en *150 cuentos Sufíes Extraídos del Matnawi*. Paidós. Barcelona, 1996.

Saussure, Ferdinand de. *Curso de lingüística general*. Alianza Editorial. 1987.

Steiner, George. *Heidegger*. Fondo de cultura económica. México. 2005.

Thom, René. *Parábolas y Catástrofes*. Tusquets. Barcelona. 1985.

Trías, Eugenio. *Lógica del límite*. Destino. Barcelona. 1991.

Virilio, Paul. *Estética de la desaparición*. Anagrama. Madrid. 1988.

Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*. Alianza. Madrid. 2003.

Zecchetto, Victorino. "La teoría semiótica" en *Seis semiólogos en busca de un lector 1. Saussure/Peirce/Barthes*. Abya-Yala/UPS. Quito, 2000.

Zizek, Slavoj. *Bienvenidos al desierto de lo real*. Akal. Madrid. 2005.

Zizek, Slavoj. *Lacan: los interlocutores mudos*. Editorial Akal. 2010.

6.2. Textos on-line

Bernal, Hernando Alberto. "Las estructuras clínicas en el psicoanálisis lacaniano" en Poíesis. Revista Electrónica de Psicología Social nº 18. Diciembre 2009. [Consultado 24/04/2012]

<http://www.funlam.edu.co/revistas/index.php/poiesis/article/view/141/128>

Brea, José Luis. "Los estudios visuales: por una epistemología política de la visualidad". [Consultado: 30/04/2012]

<http://www.joseluisbrea.net/articulos/loestudiosvisuales.htm>

Brea, José Luis. *Noli me legere* [Consultado 14/03/2012]

http://www.joseluisbrea.net/ediciones_cc/noli.pdf

Brea, José Luis. *Mineralidad absoluta (el cristal se venga)*. [texto on-line] [Consultado: 03/04/2012]

http://salonkritik.net/10-11/2010/09/mineralidad_absoluta_el_crista.php

Cragolini, Mónica B.. "Por una melancolía de la alteridad".

en Estudios Nietzsche, Revista de la Sociedad Española de estudios sobre F. Nietzsche, nº 1. Universidad de Málaga. 2001,

http://www.jacquesderrida.com.ar/comentarios/derrida_nietzsche.htm [consultado: 14/04/2012]

Dayeh, Cristina. "¿De qué simbolización hablamos?" [texto on-line]

<http://www.colegiodepsicoanalistas.com/biblioteca-leer.asp?id=8> [Consultado: 20/11/2011]

Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo* [Consultado: 11/12/2011]

<http://www.observacionesfilosoficas.net/sociedadespectaculo.htm>

Deleuze, Gilles. ¿Qué es el acto creativo? Conferencia pronunciada en la Escuela Superior de Oficios de Imagen y Sonido en 1987 [audio on-line] [Consultado 12/12/2011]http://www.ivoox.com/que-es-acto-creativo-gilles-deleuze_md_296924_1.mp3?source=REFERER_DOWNLOAD

Deleuze, Gilles. "Cours Vincennes - 18/04/1972. Antiedipo y Mil mesetas".<http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=163&groupe=Anti+Oedipe+et+Mille+Plateaux&langue=3> [Consultado: 09/01/2012]

Delorenzini, A.. "Mímesis y alegoría en Walter Benjamin y Theodor Adorno"<http://noticiasliterarias.bitacorras.com/archivos/2010/01/11/fcpa-curso-mimesis-y-alegoria-en-t-adorno-y-w-benjamin-a-cargo-de-a-delorenzini> [Consultado: 13/01/2012]

Derrida, Jacques. *Márgenes de la filosofía*. Tímpano. Madrid, Cátedra, 1998. [consultado: 03_04_2012] <http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/timpano.htm>

Dick, Philip K. *Tiempo de Marte*. [libro on-line] http://www.upv.es/laboluz/leer/books/Dick_Philip_K_Tiempo_de_Marte.pdf [Consultado:18/02/2012]

Flores, Camila y Lara, Marcos. "¿Semántica del objeto o el objeto semantizado?" [Consultado: 12/01/2012] http://www.6tesis.com.ar/articulos/Semantica_del_objeto.htm

Foucault, Michel, "Conferencia 7 de enero de 1976". <http://www.geocities.com/gabylago99/foucault.html> [consultado: 20/09/2011]

Fumagalli, M.; Prochaska, X.; O'Meara, J.M., "Detection of Pristine Gas Two Billion Years after the Big Bang". *Science*,

10 de noviembre de 2011. [Consultado: 09/12/2011]
<http://www.agenciasinc.es/Noticias/Remotas-nubes-de-gas-reflejan-el-origen-del-universo>

Ierardo, Esteban. Presentación de El artista como lugarteniente de T. W. Adorno. [Consultado: 09/01/2012]
<http://www.temakel.com/texoladorno.htm>

Jay, Martin. "¿Parresía visual? Foucault y la verdad de la mirada".
http://estudiosvisuales.net/revista/pdf/num4/jay_4_completo.pdf [Consultado: 06/11/2011]

Jünger, Ernst. La emboscadura. [Consultado: 12/03/2012]
http://www.upv.es/laboluz/leer/books/Junger_la_emboscadura.pdf

Lacan, Jacques "Clase II. El amor cortés en anamorfosis" en Seminario 7. La ética del psicoanálisis. [Consultado 24/04/2012]
http://www.upv.es/laboluz/leer/books/Lacan_seminario7.pdf

Lacan, Jacques "Clase 3. La función de lo escrito" *Seminario 20*. Aún.
http://www.upv.es/laboluz/leer/books/Lacan_seminario20.pdf
[Consultado 24/04/2012]

Lara, Fran G., "Después de la fiebre (del oro)" [Consultado 11/11/2011]
<http://littleslumberland.blogspot.com.es/2011/07/despues-de-la-fiebre-del-oro.html>

Luckács, Georg. *Historia y conciencia de clase*. [Consultado: 19/12/2011]
http://www.upv.es/laboluz/leer/books/Georg_Lukacs_Historia_y_conciencia_de_clase.pdf

Magariños de Moretín, Juan. "Charles Sanders Peirce. Sus aportes a la problemática actual de la semiótica".
<http://www.magarinos.com.ar/PEIRCE.html> [consultado: 23/04/2012]

Milton, John, Paraíso perdido. [Consultado: 18/04/2012]
http://www.aldevara.es/download/ElParaisoPerdido_JohnMilton.pdf

Nascimento, Roberto D. S.. "Deleuze y Proust: subjetividad y pensamiento disparatados por signos"
<http://alcances.cl/ver-articulo.php?id=89> [Consultado 10/01/2012]

Nubiola, Jaime. "Walker Percy y Charles S. Peirce: Abducción y lenguaje". Universidad de Navarra. [Consultado: 24/04/2012] <http://www.unav.es/gep/AN/Nubiola.html>

Portocareño, Gonzalo. "El devenir edípico de Gilles Deleuze".
<http://gonzaloportocarrero.blogsome.com/2005/08/27/el-devenir-edipico-de-gilles-deleuze/> [Consultado: 16/01/2012]

Rebollo, I. "Nudos borromeos y psicosis" [Texto on-line]
http://www.irebollo.net/index.php?view=article&catid=6%3Ael-psicoanalisis-temas&id=19%3Anudos-borromeos-y-psicosis&tmpl=component&print=1&page=&option=com_content&Itemid=5 [Consultado 20/09/2012]

Rivas, M^a Uxía. "Frege y Peirce: en torno al signo y su fundamento" <http://www.unav.es/gep/AF/Frege.html>
[Consultado: 09/02/2012]

Smithson, Robert. "A Provisional Theory of Non-Sites".
<http://www.robertsmithson.com/essays/provisional.htm>
[consultado: 01/01/2011]

6.3 Recursos on-line

Diccionarios

Diccionario RAE. <http://buscon.rae.es/>

Diccionario on-line, <http://definicion.com.mx/>

Diccionario Filosofía.

<http://www.e-torredebabel.com/DiccionarioFilosofia/Diccionario-Filosofico.htm>

Enciclopedias

Wikipedia <http://es.wikipedia.org/>

Enciclopedia Filosofía <http://plato.stanford.edu/archives/spr2009/>

6.4. Índice de imágenes

Radiaciones

Pág. 15. Richter, Gerhard. *Mesa*. 1962. 90 x 113 cms.
Óleo sobre tela. Catálogo razonado: 1.

Pág. 16. Richter, Gerhard. *Silla de cocina*. 1965. 100 x 80 cms.
Óleo sobre tela. Catálogo razonado: 97.

Pág. 17. Richter, Gerhard. *Página vuelta*. 1965. 24 x 18.2 cms.
Óleo sobre tela. Catálogo razonado: 70-7.

Pág. 18. Richter, Gerhard. *Almohada*. 1965. 100 x 100 cms. Óleo
sobre tela. Catálogo razonado: 74.

Pág. 19. Richter, Gerhard. *Imagen de sombra*. 1968. 50 x 55 cms.
Óleo sobre tela. Catálogo razonado: 209-1.

Pág. 20. Cage, John Cage. En París 1981.

Pág. 21. Duchamp, Marcel. *La novia desnudada por los célibes (gran
vidrio)*. 1915-1923. 277.5 x 175.8 cms. Materiales
diversos en vidrio.

Pág. 22. Duchamp, Marcel. *Aire de París*. 1920. 789 x 532 x 99 mm.
Materiales diversos.

Pág. 23. Duchamp, Marcel. *Farmacia*. 1914. 26.2 x 19.3 cms.
Gouache sobre impresión.

Pág. 24. Duchamp, Marcel. *Viuda fresca*. 1918. 50 c.c. Aire y vidrio.

Pág. 25. Antonioni, Michelangelo. *Blow-up*. 1966. Cartel para la
distribución en Polonia.

- Pág. 26. Stockhausen, Karl Heinz. En Colonia 1956.
- Pág. 27. Kosuth, Joseph. *Una y tres sillas*. 1965. Dimensiones variables. Texto impreso, objeto e imagen fotográfica (dos versiones)
- Pág. 28. Young, Neil. Lugar sin determinar. 1970.
- Pág. 29 Kubrick, Stanley. *2001, una odisea espacial*. 1968. (edición para disco blu-ray)
- Pág. 30. Nauman, Bruce. *Una reproducción del espacio bajo mi silla*. 1965-1968. Reproducción en cemento.
- Pág. 31. Tarkowski, Andrei. *Solaris*. 1972. Cartel para la distribución en Polonia diseño de Andrzej Bertrandt. 1972.
- Pág. 32. Glenn Branca. *En una entrevista del trabajo de Tony Oursler "Synesthesia"*. 1997.
- Pág. 33. Gysbrechts, Cornelis Norbertus. *Trampantojo*. 1966. Óleo sobre tela.
- Pág. 34. Gysbrechts, Cornelis Norbertus. *Trasera de cuadro enmarcado*. 1970. 71 x 55 cms. Óleo sobre tela.
- Pág. 35. Johns, Jasper. *Canvas*. 1956. 63.5 x 55 cms. Encáustica y collage sobre tela.
- Pág. 36. Zappa, Frank. En Nueva York. 1967. Fotografiado por Jerry Schatzberg / CORBIS.
- Pág. 37. Lichtenstein, Roy. *Bastidor con barras verticales*. 1968. 7 x 55 cms. Óleo sobre tela.
- Pág. 38. Kirby, Jack. Lee, Stan. Buscema. John. *Estela Plateada*. 1966. Marvel Comics.

Pág. 39. Garruth, Shane. *Primer*. 2004.

Pág. 40. Garruth, Shane. *Primer*. 2004. Diagrama de viajes en el tiempo de la película.

Pág. 41. Davis, Miles. Imagen tomada en 1981 aprox.

Pág. 42. Askevold, David. *The ghost of Hank Williams*. 1979. Instalación y performance. Proyección y elementos diversos. Diagrama

Pág. 43. Askevold, David. *The ghost of Hank Williams*. 1979. Instalación y performance. Proyección y elementos diversos.

Pág. 43. Askevold, David. *The ghost of Hank Williams*. 1979. Instalación y performance. Proyección y elementos diversos.

Pág. 44. The Clash. Imagen tomada en 1979 aprox.

Pág. 45. Holbein, Hans. *El cuerpo de Cristo muerto en la tumba*. 1520-1522. 30.5 x 200 cms. Óleo sobre tela.

Holbein, Hans. *Dos cráneos en un nicho de ventana*. 1520-1522. 33 x 25 cms. Óleo sobre tela.

Pág. 46. Kelley, Mike. *Kandors*. 1999-2007. Esculturas a escala de la ciudad de Kriptón, Kandor, encapsuladas.

Pág. 47. Mujer Maravilla. *Regalo de cumpleaños para Superman*. Comic original de 1941. Esta viñeta aparece en el catálogo editado por la Galería Jablonka. Berlín. 2007.

Pág. 48. Sonic Youth. Lugar sin determinar. 2010.

- Pág. 49. Doctor Extraño. Mike Carey y Marcos Martín. *Duelo en la Dimensión Oscura*. Las manos místicas del Dr. Extraño #1. Marvel comics. 2010.
- Pág. 50. James Lee Byars. *The world flag*. 1991. 300 x 200 cms. aprox. Lamé de oro.
- Pág. 51. James Lee Byars. *La muerte de James Lee Byars*. 1994. Instalación. Pan de oro. Dimensiones variables.
- Pág. 52. James Lee Byars. *El diván dorado*. 1990. Sillón del siglo XIX modificado.
- Pág. 53. Lee Byars, James. *Monumento al lenguaje*. 1996. 300 cms. diámetro aprox. Pan de oro sobre objeto esférico.
- Pág. 54. Jacob Abrams, Jeffrey. *Lost*. Serie televisiva. ABC / American Broadcasting Company. Cartel. 2004-2010.
- Pág. 55. *Lost*. Serie televisiva. ABC / American Broadcasting Company. Conexiones entre los personajes. 2004-2010.
- Pág. 56. *Lost*. Serie televisiva. ABC / American Broadcasting Company. Mapa de la isla (Oahu, Hawai). 2004-2010.
- Pág. 57. Radiohead. Imagen promocional. Hacia 2006.
- Pág. 58. (Moreno), Jorge Diezma. *Cosa dorada*. 2008. 32 x 24 cms. Técnica mixta sobre tela.
- Pág. 59. Morandi, Giorgio. *Naturaleza muerta*. 1953. 41 x 53 cms. Óleo sobre tela.
- Morandi, Giorgio. *Naturaleza muerta*. 1953. 33 x 53 cms. Óleo sobre tela.

Pág. 60. Valdés Leal, Juan. *Jeroglíficos de nuestras postrimerías* ("fin de la gloria mundana"). 1672. 220 x 221 cms. Óleo sobre tela.

Pág. 61. Valdés Leal, Juan. *Jeroglíficos de nuestras postrimerías* ("triunfo de la muerte"). 1672. 220 x 221 cms. Óleo sobre tela.

Pág. 62. Durero, Alberto. Escudo familiar. Hacia 1471.

Pág. 63. Artschwager, Richard. *Tríptico II*. 1964. 165 x 233 x 7 cms. Formica sobre madera.

Pág. 64. Artschwager, Richard. *Mesa y silla*. 1963-1964. Tamaño real. Formica sobre madera.

Pág. 65. Artschwager, Richard. *Puerta*. 1987. Edición de 25 piezas. 44.5 x 63.5 x 12.7 cms. Formica sobre madera y picaporte.

Pág. 66. Dolby, Thomas. Imagen promocional gira *Sole Inhabitant*. 2006.

Pág. 67. Mucha, Reinhard. *Norddeich Mole*. 1988. Fieltro, madera, metal, cristal.

Mucha, Reinhard. *Treysa*. 1993. 84.9 x 173.2 x 39.4 cms. Madera, metal, cristal pintado.

Pág. 68. Palermo, Blinky (Pater Schwarze). *Triángulo azul*. 1969. Caseína sobre madera.

Palermo, Blinky (Pater Schwarze). *Coney Island II*. Todos los elementos 27.7 x 147 cms. 1975. Acrílico sobre aluminio.

- Pág. 69. Sánchez Cotán, Juan. *Bodegón del cardo*. 1603-1627. 62 x 82 cms. Óleo sobre tela.
- Pág. 70. Judd, Donald. *Sin título*. 1972. 91.4 x 152.4 x 152.4 cms. Cobre y enamel sobre aluminio.
- Pág. 71. Judd, Donald. *Sin título*. 1968. 55.9 x 122.6 x 91.4 cms. Latón.
- Pág. 72. Judd, Donald. *Sin título (91-5 Donaldson)*. 1991. 120 x 120 x 40 cms. Cobre, cristal y aluminio.
- Pág. 73. Nauman, Bruce. *Hand Puppet*. 1990. 128 x 148 x 155 cms. Aluminio, cable cromado, cartulina, cinta cordón de zapatos y lámpara.
- Pág. 74. Nauman, Bruce. *John Coltrane*. 1968. 7.6 x 91.4 x 91.4 cms. Aluminio con base acabada pulido espejo.
- Pág. 75. Polke, Sigmar. *Sesión con los muertos*. 1981. 180 x 220 cms. Dispersión sobre tela estampada.
- Pág. 76. Mantegna, Andrea. *Cristo muerto*. Cerca de 1431. 66 x 81 cms. Témpera sobre tabla.
- Pág. 77. Cornelius (Keigo Oyamada). Imagen promocional. 2010.
- Pág. 78. (Moreno) Diezma, Jorge. *Actualidad*. 2009. 24x 19 cms. Óleo sobre lienzo.
- Pág. 79. *Boys, Beach. Good vibrations* 1967. Cubierta disco
- Pág. 80. La *perrita Laika*. Primer ser vivo que viaja al espacio desde la tierra. Año 1957

Obras de referencia de José Maldonado.

Trabajos alegóricos.

Págs. 447-448. *Vanitas*. 1990. Instalación. Elementos diversos. Dimensiones variables. Confrontaciones, Instituto de la Juventud, M.E.A.C., Madrid.

Págs. 449. *2 Cegazones*. 1991. Instalación. Elementos diversos. Dimensiones variables. Galería Antoni Estrany. Barcelona.

Págs. 451. *Los últimos días*. 1992. Instalación. Elementos diversos. Dimensiones variables. Los últimos días, Salas del Arenal. Sevilla.

Págs. 453-455. *Cámaras hidráulicas*. 1992. Instalación. Elementos diversos. Dimensiones variables. Cámaras Hidráulicas, Galería Juana Mordó. Madrid.

Págs. 457-461. *El gran teatro del mundo*. 1994. Instalación. Elementos diversos. Dimensiones variables. Galería Juana Mordó. Madrid.

Págs. 463-464. *Los 7 durmientes*. 1993. Instalación. Elementos diversos. Dimensiones variables. Fundació Espai Poble Nou. Barcelona.

Págs. 465-467. *Desafinado*. 1998. Instalación. Elementos diversos. Dimensiones variables. Galería Helga de Alvear. Madrid.

6. Fuentes

Págs. 469-470. *1X2*. 1999. Imágenes infográficas. Dimensiones variables. ARCO '99, Stand Galería Helga de Alvear. Madrid

Págs. 471. *Time elapsed*. 2005. Dimensiones variables. Permanencias Difusas. CAB. Centro de Arte Caja de Burgos. Burgos.

Págs. 473-477. *Factor de estiba*. 2010. Instalación. Elementos diversos. Dimensiones variables. Galería Trayecto. Vitoria-Gasteiz.

Págs. 479-484. *Después de la fiebre del oro. 2011-2012. Trabajo en desarrollo*. Instalación. Elementos diversos. Dimensiones variables.

Obras de referencia de José Maldonado.

Trabajos Transmedia.

Págs. 489-492. *Futuro ciego*. 1998. Instalación. Elementos diversos. Dimensiones variables. El punto ciego. Spanische Kunst der 90^{er}, Kunstraum Innsbruck, Innsbruck. Austria

Págs. 493-499. [*] *111110100011*. 1999. Instalación. Elementos diversos. Dimensiones variables. La Gallera. Consorcio de Museos de La Generalitat Valenciana. Valencia

Págs. 501-506. *D.A.T. (di a ti)*. 1997. Instalación. Elementos diversos. Dimensiones variables. Tinglado 2, Tarragona.

Págs. 507-509. *Espejos oscuros*. Imagen infográfica. Dimensiones variables. Aquí, ahora... nunca. 2006. Galería Trayecto. Vitoria-Gasteiz .

Págs. 511-516. *Contratiempo*. 2005. Instalación. Elementos diversos. Dimensiones variables. Permanencias Difusas. CAB. Centro de Arte Caja de Burgos. Burgos.

Págs. 517-518. *Aquí, ahora... nunca*. 2006. Instalación. Elementos diversos. Dimensiones variables. Galería Trayecto. Vitoria-Gasteiz. Instalación y piezas fotográficas.

Págs. 519-521. *Farmacia*. 2010. Peregrinatio. Instalación. Elementos diversos. Dimensiones variables. Arte en las ermitas de Sagunto. Sagunto. Valencia.

7. Horizonte de evento.

No podemos prever el porvenir de la vida, o de nuestra sociedad, o del universo. La lección del segundo principio es que este porvenir permanece abierto, ligado como está a procesos siempre nuevos de transformación y de aumento de la complejidad. Los desarrollos recientes de la termodinámica nos proponen por tanto un universo en el que el tiempo no es ni una ilusión ni disipación, sino creación¹.

En proyecto. Proyectada. Nunca en presente. La voluntad siempre proyectada. En devenir. Y una vez cumplido, el proyecto se resuelve en nada, o en un punto de apoyo para un nuevo impulso²

No podía acercarme, avocarme, al horizonte de evento de esta aventura que supone dejarse atraer por lo que el acontecimiento engendra y origina en nuestra vidas y en nuestras obras sin exponerme a los *rayos Gemma*³ que en buena medida han supuesto una aproximación en el devenir de esta, insisto, quizá aventurada y

¹ Ilya Prigogine. *El nacimiento del tiempo*. Op. Cit. Pág. 98.

² Chantal Maillard. *Bélgica*. Pre-Textos. Valencia. 2011. Pág. 77. Cfr., En Gemma Aguilar. Narrativas procesuales: sujeto, errancia y fragmentación virtual. Tesis Doctoral. Departamento de dibujo. Facultad de Bellas Artes de Pontevedra. Pontevedra. 2011. Pág. 460.

³ > La radiación gamma o rayos gamma (γ) es un tipo de radiación electromagnética, y por tanto constituida por fotones, producida generalmente por elementos radiactivos o por procesos subatómicos como la aniquilación de un par positrón-electrón. También se genera en fenómenos astrofísicos de gran violencia.

Debido a las altas energías que poseen, los rayos gamma constituyen un tipo de radiación ionizante capaz de penetrar en la materia más profundamente que la radiación alfa y la beta. Pueden causar grave daño al núcleo de las células, por lo cual se usan para esterilizar equipos médicos y alimentos.

En la cita, la referencia a los rayos Gemma alude a la autora de la tesis citada en la nota 233 en tanto que la presente investigación comparte ciertos aspectos relativos al objeto de su interés y trabajo. Es por tanto una radiación activa y actual que afecta el sentido de mi labor.

venturosa investigación de carácter *artístico*, en tanto el contexto en el que se produce y el alcance de la misma.

La exposición a las *radiaciones*, a todo tipo de *radiaciones*, es inevitable: nosotros mismos radiamos, y lo hacemos con intensidad devastadora y *herética*. Somos radiactivos y brillamos en la obscuridad hasta agotarnos y cambiar de fase.

Es posible que todo lo que en estas líneas dejo por escrito sea un límite que *nunca jamás* debí cruzar.

... escuché las sirenas, su canto, y el percutente eco de las compuertas al cerrarse tras de mi... la presión escapando siseante de las válvulas y el caos aturdidor de las alarmas al gritar su último aviso; las luces alertando nerviosas de un más allá sin retorno al final del corredor del Polifemo... he sido eyectado y floto angustiado hacia una obscuridad que emociona y amenaza con su infinita densidad la lógica de todo lo que conocí y amé.

No más cordones de anclaje. No más amigos.

¡Adiós. El acontecimiento está siendo y ahora sé que no hay más paraíso perdido que la mineralidad absoluta plena de estrellas en la que mezclarme con los que ya no son... Hola i?

El objeto me reclama, quiere darse a conocer... *tan vacío como cuando todavía no era*⁴.

⁴ Maestro Eckhart. "El fruto de la nada". Op. Cit. Pág. 41.

Este documento fue finalizado en Mayo de 2012 en Valencia