

Al fondo, una imagen: cuatro plaquettes de Cuadro de Tiza

Deysha Poyser

*El fondo se desvela sólo a aquel
que logra rehacerse en plena caída
transformándola en vuelo
Por él se eleva el fondo con magnificencia a la luz.
A aquel que no logra el vuelo
la tierra le abre abismos en toda su amplitud
retomándolo en su seno.*

Hannah Arendt

La filósofa alemana Hannah Arendt escribió poesía a lo largo de toda su vida. Su poesía, aunque menos conocida, sugiere lo que leemos en otras partes de su obra filosófica: que filosofar y poetizar obedecen a la actividad fundamental de comprender. Si comprender es rehacer los fenómenos. Rehacerlos en uno.

En un estudio sobre esta poesía, Irmela von der Lühe enfatiza esto como la salida de la «cárcel de la mera conciencia, es decir, de un yo que solo se siente a sí mismo, a la vastedad del mundo» (Arendt, 2017, p.102). Esta salida al mundo comporta imágenes. Imágenes transformadoras, inquietantes. Se ha dicho sobre ellas fulgurantes, submarinas por perlas. Pero todo eso también tiene que ver con truenos, digamos con apneas, con fragmentos demasiado elocuentes. Con libros, cuadros, poemas, piezas, fotos. Ya se percibe una terrible paradoja. Ya sea viviéndolas, dándolas a luz o simplemente sospechándolas, estas imágenes nos poseen más de lo que retenemos o logramos decir de ellas. Por esto es que parece que insistimos en ellas: algo se rehace en nosotros.

Cuatro *plaquettes* publicadas por Cuadro de Tiza a finales del 2020 están escritas mediante imágenes. Imágenes sobre la vida y la muerte. Las traducciones de dos cartas y una sátira de dos figuras marginales europeas de finales del siglo XVIII, respectivamente, y dos ensayos contemporáneos de autoras chilenas. Aunque pertenecen a colecciones diferentes (*ensayo* y *angular*) parecen anidarse entre ellas de no pocas maneras.

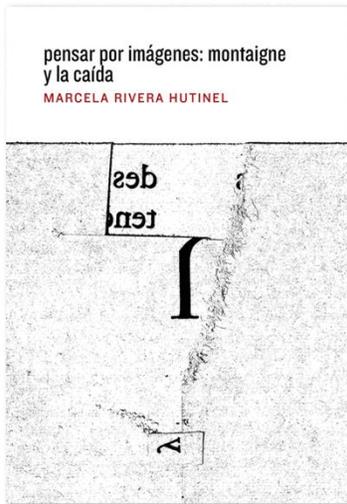
La vida y la muerte suelen resistirse a ser tematizadas porque son ideas límite para la experiencia y el pensamiento, pero cuando nos esforzamos en ellas, las imágenes que evocan parecen haberse colado con anterioridad en nuestro pensamiento con notable eficacia cognoscitiva: siembran un espacio, hinchan un tiempo, obran un movimiento en el horizonte del mundo, multiplican nuestro cuerpo. Nuestra propia salida al mundo nos aúlla en la cara. Es este justamente un aspecto común y destacable en este conjunto de escritos: lidiar con imágenes a través de ellas mismas.



1. Mishka Henner. *Coronado Feeders, Dalhart, Texas*.
Impresión con pigmentos de archivo sobre barita, sin marco (2012).

Pensar por imágenes: Montaigne y la caída.

Marcela Rivera. Santiago de Chile: Cuadro de tiza, 2020.



Marcela Rivera (1975) arroja una pregunta a un abismo: *¿podemos pensar sin imágenes?*. Michel de Montaigne inauguró el género de ensayo; la forma escrita de un pensamiento que explora un objeto. Rivera muestra el lugar de donde provienen las palabras que hacen nuestros pensamientos. De repente surgen, se traman y dicen. Una imagen. Al fondo, una imagen. Las palabras ensayadas provenientes de un pensamiento responden «por lo que despunta en esas figuras que, tanto desde la filosofía como desde la literatura, nos ofrecen una experiencia del pensamiento» (Rivera, 2020, p. 13). De pronto y más

precisamente, captan lo que designan en un esfuerzo de alcance, más bien en arrojó. O tal vez ambas cosas.

Rivera muestra el lugar de donde provienen las palabras que hacen nuestros pensamientos, una arquitectura primordial: la experiencia de vivir. Es natural decir lugar y no tiempo, aunque la autora se encargue de mostrar que parte del valor filosófico y vital de Montaigne sea justamente develar el tiempo en la escritura: «prestando oídos a la fluctuación rítmica de la existencia, a su ir y venir, su alzarse y caer, incorpora la duración y la travesía en el espacio de la página» (p. 16).

No es cualquier imagen, por cierto. Mientras una larga tradición que comienza con Platón insiste en una desconfianza acérrima del valor cognoscitivo de la imagen, de su sabiduría y poder regulador por temor a su trato con la baja vida sensible, al cuerpo y sus negociaciones, Montaigne incorpora lo bajo a lo alto, podríamos decir, infunde realidad a toda jerarquía (una de las leyes del mundo manifestado). Es así como penetra el pensamiento en lo insospechado y hace surgir lo nuevo del accidente o del tropiezo: «es capaz de portar lo imprevisible, si la materia singular con que ella se fabrica disputa a la razón su potencia pensativa» (p. 9). La caída. La experiencia de un límite a través del propio cuerpo y que espolea a la propia mente. La caída. No como forma de truncamiento, como a tantos nos da por pensar. No. Como todo límite, condición de posibilidad:

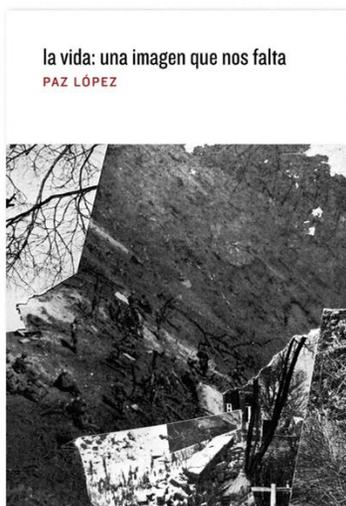
La experiencia de la caída, en cuanto ella implica siempre una vacilación de nuestras certezas, un temblor del suelo firme que asumíamos inmóvil bajo nuestros pies, nos enseña

a movernos entre lo alto y lo bajo, a componernos con la experiencia de la fragilidad y la variación. En Montaigne, la experiencia es indisociable de la caída, de lo que en nosotros mismos se deja caer. (p. 16)

La imagen delata una relación orgánica entre palabra ensayada y su pensamiento. No hay nada, no puede haber nada artificial en un ensayo puesto que la naturaleza de este no fabrica: descubre. Hay allí algo indómito. Un abismo se abre en nosotros y enseña. «Los que caen, los que escriben cayendo, ya no se dejan domesticar. Ocurre así con Montaigne. En él, vida y escritura confluyen en esta imagen del cuerpo desobediente» (p.8).

La vida: una imagen que nos falta.

Paz López. Santiago de Chile: Cuadro de tiza, 2020.



Se dice de ciertos sonidos de ritmo regular, como los fisiológicos, que por constantes, se vuelven invisibles, sí, inaudibles; que por fundamentales, son innecesarios para el halo de la mente. Puede ser que con las imágenes suceda algo similar. La literalidad con que equivocadamente se les trata a menudo puede hacer creer que estas son fijas, que no tengan su propia eficiencia y dinamismo. La superficie que exhiben las imágenes puede hacer creer que estas son planas y no profundas. Sin embargo, tenemos imágenes de los objetos más variados en nuestro interior: banales y valiosos, concretos y abstractos, que han sido y ya no son, etcétera. Suponemos sus

imágenes para pensarlos, sentirlos y actuar en relación a ellos. Si se toma solo una imagen con la concentración, veremos con la percepción infinitas configuraciones en el mundo exterior que satisfacen nuestra imagen. Y, sorprendentemente, esto también puede suceder al revés. Existen clases de objetos por supuesto, que se dan o resisten de diferente manera a nuestro ejercicio. Entre ellos destacan los objetos que podemos reconocer como límites:

Que hacerse una imagen de la vida nos parezca más difícil que hacernos una de la muerte encuentra una explicación en el modo en que se ha emparentado la vida al movimiento ¿Cómo se hace una imagen de su movimiento sin interrumpirlo? ¿Existen técnicas mnemónicas performáticas que puedan preservar el pulso de la vida?. (López, 2020, p.14)

Hacerse de una imagen así, es introducir algo impropio a la vida y a las imágenes. La preservación como fijación. Paz Lopez (1981) nos presenta la paradoja de un aparente «territorio sin imagen»

y de un espacio dotado de ellas aunque eriaz; el de la vida y la muerte, respectivamente. Dibuja un problema impropio a sus términos mediante imágenes moribundas que se alojan en diferentes esquinas de un paisaje inconexo: «Los humanos toleran mal parecerse demasiado al animal como para aceptar reducir su vida a carne, fluido y sangre» (p.8). Sin embargo, a medida que avanza desliza el hato de imágenes húmedas que habita en nuestra propia retina: «[...] aquello que se abre ante nosotros como *un paño amplio y desconocido y sembrado de hilos húmedos que nos rozan la cara como babas de un pequeño animal que nadie ha logrado nombrar todavía*» (pp. 8-9).

Avanza mediante aproximaciones variadas, como si cavilara con nuestras propias cabezas, porque hay algo despersonalizado en su estilo que evoca pluralidad. Tal vez «la inevitable *descompensación que hay entre el corazón y el mundo*» (p.13). Lopez alterna pensamientos e imágenes. Escribe imágenes que paradójicamente discuten su queja: nos faltaría una imagen para la vida. Es deliberado, creemos: no habría otro modo de dar con un problema como este que mediante imágenes. Tal vez la tengamos demasiado cerca para imponer la distancia original de la palabra. Demasiado subterránea para organizar el peso de nuestros pasos: «Una imagen que sale a luz cuando se la busca y no cuando se la presenta. Una imagen que llamamos nuestro mundo, pueda alterar el registro de lo visible, y romper el espejo de la semejanza. Más que una imagen, entonces, un cuerpo» (p. 17).

Cartas sobre la muerte.

Karoline von Günderrode. Santiago de Chile: Cuadro de tiza, 2020.



Cartas sobre la muerte de la poeta romántica alemana Karoline von Günderrode (1780-1806) contiene dos cartas traducidas de forma inédita al español por Victor Ibarra. Forman parte de *Melete* (1906), obra póstuma que permaneció oculta por más de cien años por los esfuerzos de su destinatario y amante Georg Friedrich Creuzer.

Escribir pensamientos a alguien amado es más que un gesto de intimidad, decimos: es más que uno privado, dedicado y singular. Es un pensamiento transfigurado por la presencia del otro. Es uno amoroso. No es un diálogo, sin embargo lo contempla como si lo fuera. Supone, ansía una presencia vital. Escribir de esta manera

ofrece al otro objetos de la vida del pensamiento, siendo el otro uno más entre ellos: extraño gesto entonces. Hay algo incalculable, inasible, sin embargo propio. Un reflejo en una piscina vieja. Mientras grietas y sedimentos permanecen: transparente y brillante.

Escribiendo sobre la muerte, Tian (pseudónimo de Karoline) piensa de manera expansiva sobre la vida:

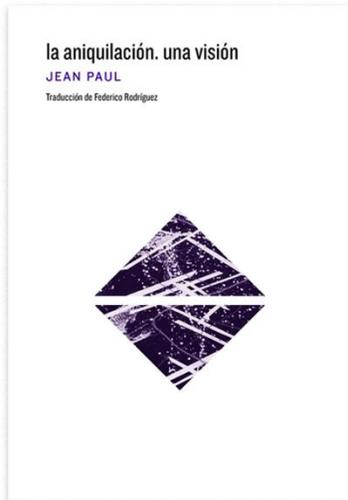
[...] ¿qué es, pues, la vida? Este bien ya abandonado y de nuevo conseguido. Así me pregunto frecuentemente qué significa que una esencia se desate con tal conciencia del todo de la naturaleza y se sienta arrancada de ella. ¿Por qué pende el humano con tal fuerza de pensamientos y opiniones, como si *fuesen* lo eterno? ¿Por qué puede morir por *ellos* si para él justamente estos pensamientos se pierden con su muerte? [...] Eusebio, me fue evidente que quieren los grandes pensamientos de verdad, justicia, virtud, amor y belleza que germinan del suelo de la personalidad y que pronto se levantan de allí, cubriendo su superficie, hacia el cielo libre, una planta inmortal que no se hunde con el suelo en el que se gestó sino que siempre se engendra otra vez en individuos nuevos, pues es lo que permanece, eterno, aunque el individuo es la vasija quebrantable para el líquido de la inmortalidad. (von Günderrode, 2020, p. 12)

Expande sus ideas mediante bellas imágenes y por bellas, ella quiere verdaderas. Convince sin autoridad. Resulta que la carta de papel, frágil medio, la carta de amor, evoca a Eusebio como a la virtud (al amor), exhibe así desarrollos centrípetos. Puede ser una imagen del pensamiento vivo: que sufre accidentes, que es testigo de trastornos y trascendencias. Digámoslo con ella y mejor: la forma, una «expansión desahogada». Podemos observar en su prosa y su medio el eco de una recta en el espacio, decimos, siguiendo a Simone Weil: percibimos nuestra fragilidad, nuestra finitud, nuestra impermanencia; solo luego tenemos imágenes de la fuerza, de lo infinito, y lo eterno. Solo existen imágenes a nuestra medida¹. Pero algo más es posible de reconsiderar luego de leer estas cartas, que solo existan imágenes a nuestra medida no quiere decir que no exista desajuste. Ciertas formas, ciertas imágenes, por limítrofes, tensan, provocan, y desahogan. Tal vez que no pertenezcan totalmente a lo desconocido sea obra exclusiva de nuestra intuición de la medida de ellas.

¹ «El hombre sería incapaz de pensar concretamente el equilibrio, por consiguiente el límite y por consiguiente lo ilimitado, y por consiguiente de pensar en general, si no le fueran dadas imágenes del equilibrio a su medida. Lo que no es una necesidad, sino una gracia; una gracia que se confunde con aquella por la cual el hombre existe» (Weil, 2006, p. 243).

La aniquilación. Una visión.

Jean Paul. Santiago de Chile: Cuadro de tiza, 2020.



Existe una imagen del abismo, el espanto de Blaise Pascal de ese espacio infinito. Solo la mirada de un Dios podría abarcarla. Probablemente Dios fuera nuestra primera imagen, la primera figura. Toda figura, señala Pascal, «comporta ausencia y presencia, placer y desagrado. Cifra de doble sentido. Uno claro y en el que se dice que el sentido está oculto» (Pascal, 1996, p. 93). La «Figura» es también un personaje que atormenta al protagonista de esta sátira, Ottomar, del escritor alemán Jean Paul (1763-1825): «"Blanca Figura, ¿quién eres?"», preguntó, finalmente, el hombre. "Si me nombrara, dejarías de existir", dijo ella sin abrir los labios y sin que su rostro marmóreo expresara ni gravedad, ni alegría, ni amor, ni cólera: una eternidad la atravesaba sin modificarla» (Paul, 2020, p.10).

La historia de Ottomar es increíblemente profusa en imágenes, sin embargo hay algo extrañamente convergente en su estilo, algo orgánico que parece trabajarse y emerger mediante el exceso. Pese a esto, el tema central es transparente: consiste en las visiones de una fiebre mortal, raptadas por la experiencia de la aniquilación.

Federico Rodriguez, el traductor de esta particular pieza, comenta la relación entre el sentido irónico de las figuras románticas del descenso como formas de elevación y este estilo que podríamos captar como uno metastásico por proliferativo y vivo. En un espacio cada vez más infinito para el lector, Ottomar se vuelve un enérgico manotazo de moribundo por la acción de una «Figura» tan implacable como omnipotente:

A medida que los tentáculos se estiraban y sus puntas negras llegaban más y más alto en el cielo, un pequeño resquicio de luz se abrió entre las nubes; y al romperse al fin la mortaja, nuestra zigzagueante Tierra bajó a través de la humareda como hacia las fauces, profundas y anhelantes, de una serpiente de cascabel. Mientras se acercaba la esfera envuelta en nubes, llovía sangre y caían lágrimas sobre un mar rojo; arriba no había sino batallas y martirios. (p.13)

Es probable que la virtud de este estilo sea propia de imágenes o visiones límites. Sin embargo, no por eso resulta artificioso. Por el contrario, se aprecia como una extraña y ventajosa imagen

del descontrol. Nuevamente Pascal: el §200 de los *Pensamientos*, justo anterior al famoso espanto cósmico mencionado anteriormente, el filósofo francés describe una hermosa imagen: «El hombre no es más que una caña, la más frágil de la naturaleza, pero es una caña pensante. No hace falta que el universo entero se arme para destruirla; un vapor, una gota de agua es suficiente para matarlo. Pero, aun cuando el universo le aplastase, el hombre sería todavía más noble que lo que le mata, puesto que él sabe que muere y la ventaja que el universo tiene sobre él. El universo no sabe nada» (p.81).

Bibliografía

Arendt, H. (2017). *Poemas* (A. Ciria, Trad). Barcelona: Herder.

Henner, Mishka. (2012). *Coronado Feeders, Dalhart, Texas*.

Recuperado de <https://mishkahenner.com/Coronado-Feeders-Dalhart-Texas>Lopez, P. (2020).

La vida: una imagen que nos falta. Santiago: Cuadro de tiza.9

Pascal, B. (1996). *Pensamientos* (J. Llansó, Trad). Madrid: Alianza.

Paul, J. (2020). *La aniquilación. Una visión*. (F. Rodriguez, Trad). Santiago: Cuadro de tiza.

Rivera, M. (2020). *Pensar por imágenes: Montaigne y la caída*. Santiago: Cuadro de tiza.

von Günderrode, K. (2020). *Cartas sobre la muerte*. (V. Ibarra, Trad). Santiago: Cuadro de tiza.

Weil, S. (2006). *Sobre la ciencia* (S. Mattoni, Trad). Buenos Aires: El Cuenco de Plata.