

## EL TACTO DE UNA MIRADA, SEGUN CARLOS COCIÑA\*

*Roberto Hozven*

The Catholic University of America

A través de las tres partes que componen este poemario (I. De la estructura de la mirada a la estructura del ojo, II. Descripciones y actos penitenciales y III. HISTORICA RELACION), el lector es sorprendido por la experiencia de una mirada que resiste a los imperativos cotidianos que rigen la percepción visual. La mirada poetizada por Cociña evoca, de alguna manera, esa mirada "atroz" que alternativamente seducía y repugnaba a Ortega en la tactibilidad visual "con que mira el español a la mujer"<sup>1</sup>. ¿Cuáles serían los "toques" particulares que caracterizarían a la mirada estructurada por Cociña? ¿cuáles sus relaciones con los dos tipos de perspectiva visual distinguidas por la óptica? ¿cuáles sus correlaciones con la fluidez de las materias tematizadas (agua, líquidos amnióticos y oculares)? ¿con el rito venatorio del poeta?<sup>2</sup> o ¿con las interrelaciones que éste propone entre la voz, la mirada y el tacto?

Primer toque: la estructura *irradiadora* de la mirada. Esta mirada no se detiene en formas inequívocas o en figuras ya definidas por el mundo, no se satisface con los contornos geométricos proporcionados por la perspectiva lineal o geometral de la visión, la que configura la visión dentro del marco cognoscitivo y perceptivo de un espacio considerado racional, e.d. infinito y homogéneo<sup>3</sup>. Por el contrario, el primer

\**Aguas servidas*. Santiago: Edit. Granizo, 1981. 85 p.

<sup>1</sup>José Ortega y Gasset, "Estética en el tranvía" en *Sus mejores páginas* (Ed.) Manuel Durán. New Jersey: Prentice-Hall, 1966: 20-21.

<sup>2</sup>Ya advertido por Edgar O'Hara en su importante "Poesía chilena joven: cuerpos, signos, difuminaciones" p. 16. Inédito. Estudio centrado en *Purgatorio* (1979) y en *Anteparaíso* (1982) de Raúl Zurita. La consideración del libro de Cociña cumple allí una función puramente comparativa y epigonal. Creo que *Aguas servidas* merece una lectura que se "demore" más en la naturaleza y funcionamiento de la peculiar mirada que nos propone.

<sup>3</sup>Un estudioso de la perspectiva, tan serio como Erwin Panofsky, desde un comienzo diferencia el espacio de la construcción geométrica del espacio "anisotropo" (desigual) e "inhomogéneo" de la percepción inmediata. Mientras el primero concibe la visión a partir de una estructuración matemática del espacio, que presupone (A) un ojo único e

efecto de esta “otra” mirada —registrada por Cociña— es el de la desanticipación de los contornos previstos del mundo bajo el efecto anonadante, inundante, que ejerce sobre la visión geométrica su detención en la textura del mundo, en la vibración del color, en la energía —o mejor— en la *presión contenida* de las materias que esta mirada “libera” allende los bordes de la perspectiva lineal. Esta mirada descubre el volumen replegado de las materias en la tesitura de la línea:

*Entre todo  
la mano busca la piel  
la piedra  
el agua y la tierra.  
Por la palma se deshacen los contornos.  
El tacto desordena la textura  
y por poner la voz  
se desentraña la forma del agua. (p. 11)  
Es el ojo rojo  
que cae entre las formas viscosas  
y vislumbra  
y pasa con lo informe.  
...  
Es el ojo sin color en las cavernas,  
con el ruido.  
En las paredes  
las sustancias se adhieren al aire.  
Es el del aire que se aspira  
y espira en un salto a la boca  
para reventar el párpado. (p. 13)*

Esta otra mirada, “instrumento por el que la luz se encarna y a través del cual el sujeto es *foto-grafiado*”<sup>4</sup>, surge de la profundidad del campo

---

inmóvil y (B) que el plano de intersección de la pirámide visual reproduce adecuadamente la imagen; el segundo, en el que se realiza la impresión visual subjetiva, refuta la estructuración óptica del primero, “el cual se sitúa, precisamente, en el extremo opuesto de la estructuración del espacio psicofisiológico”. La percepción sensible no es infinita (puesto que “se limita a un cantón bien delimitado del elemento espacial”), ni homogénea (puesto que en el espacio de la percepción inmediata “no se encuentra ninguna homogeneidad de lugares y de direcciones: cada lugar tiene su modalidad propia y su valor”).

Concluye Panofsky: “El espacio visual y el táctil concuerdan en un punto: inversamente al espacio métrico de la geometría euclidiana, ambos son ‘anisotropos’ e ‘inhomogéneos’. En estos dos espacios fisiológicos, las tres direcciones principales: delante/atrás, alto/bajo, derecha/izquierda no son equivalentes.” (Ver: su *La perspective comme forme symbolique*. Trad. dirigida por G. Ballangé. Prefacio de Marisa Dalai Emiliani, “La question de la perspective”, pp. 7-35. Paris: Les éditions de Minuit, 1975: 41-43).

<sup>4</sup>Jacques Lacan. *Le séminaire XI: Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Paris: Seuil, 1973: 98.

visual, con todo lo que éste presenta de ambiguo, seductor y no manipulable por el mirón en cuanto comunica con sus deseos inconscientes. No manipulable en el sentido de que la mirada dada o recibida tanto *mueve* al sujeto en sus pulsiones más primitivas como, al mismo tiempo, *escapa* a su control consciente. Esta mirada pulsional (anisotropa e inhomogénea, regida por el registro de un deseo que tanto desconoce su propia demanda como se desconoce en ella) se opone a la visión geometral, visión satisfecha de sí misma, que se cree consciente de su propia mirada y cuya divisa sería: *viéndose ver*<sup>5</sup>.

Segundo toque: la estructura *reversible* de la mirada. El ojo mira (“visualiza su propia creación” - p. 25), el ojo naufraga en lo que mira (“cae entre las formas viscosas / y vislumbra / y pasa con lo informe” - p. 13) pero también, desde el seno de ese naufragio, el ojo, vuelto mirada, retorna sobre sí como experiencia desconocida de su misma visión: “Desde lo negro a lo blanco / cambian los matices / los objetos / la piel / la boca / las manos / y puedo / y miro el ojo”. (p. 11). El ojo que mira “de ida” no es el mismo que el que mira “de vuelta”. Se hace necesario distinguir el ojo como órgano de la mirada latente en esa primera persona verbal: “miro”. ¿Quién o qué mira desde el lapso del ojo al sujeto verbal? ¿Qué o quién hace lapsus en el camino corporal que va del uno al otro? Si en un primer momento el ojo mira al mundo desde su perspectiva geometral, convirtiéndolo en un paisaje invertido den-

<sup>5</sup>Esta ilusión de la conciencia dentro del dominio visual (verse viéndose) es lo que Lacan llama el *escotoma* y define como lo específico de la “visión-cuadro”. El escotoma (o visión-cuadro) define no sólo una impotencia de la percepción visual geometral sino que, más fundamentalmente, constituye un principio de idealización y desconocimiento de todo lo que constituye la materiatura significativa del mundo registrada por el deseo que late en nuestra mirada. Esta otra mirada, abismada en la textura del mundo, que hace del mirón otro ser también contactado por la carne del mundo, Lacan la llama la “mirada-pantalla”. Esta oposición psicoanalítica entre la visión geometral o cuadro (desconocedora de lo que la motiva) y la deseante o pantalla (entregada, abandonada al deseo que la transe) —creo— es correlativa a la oposición óptica que Panofsky estableciera dentro del espacio visual entre la percepción geometral (la cual hace “atrevida abstracción de la impresión visual subjetiva” -*ibíd.*: 42) y la psicofisiológica, a cuya constitución “colaboran la vista y el tacto, lo que confiere a los objetos percibidos una dimensión y una forma atribuidas a estos objetos en cuanto tales”. (*Ibíd.*: 43-44). Aunque es evidente que la oposición óptica establecida por Panofsky no es inmediatamente correlativa a la formulada por Lacan dentro del registro visual, no deja de ser menos efectivo que la primera (al identificar y describir dos registros irreductiblemente distintos en el seno mismo de nuestra construcción del espacio visual: el geometral del subjetivo, el abstracto-matemático del psicofisiológico) puede servir de estímulo a la segunda para mejor intuir, si no validar, lo que Lacan reflexiona sobre la percepción visual como un campo también sometido a la lógica metonímica del deseo humano. Es decir, la especificidad de la mirada-pantalla opuesta a la visión-cuadro (cf. *op. cit.*: 70-103).

tro del fondo de su retina; en un segundo momento, el ojo, a su vez, es absorbido y transformado (en primera persona verbal) por el paisaje que contiene. Es decir, el ojo mismo deviene un objeto más entre los objetos del paisaje que contiene en el fondo de su copa ocular: continente troquelado en otro contenido dentro de sí mismo. El ojo mira y contiene al paisaje tanto como el paisaje, a su vez, lo contiene y lo re-integra a su materiatura haciendo del ojo un "voyeur" visto:

"La mirada se construye en los objetos por lo que se ve la elaboración de las materias, y el nervio óptico es sólo el subterfugio por el que la materia invertida es extractada a su propia dimensión". (p. 67)

El triunfo de esa primera persona verbal ("miro") no es el de la subjetividad que "mira que mira" sino el de la intersubjetividad, que devuelve la mirada a la subjetividad, desde la contigüidad de los objetos, aunque con otra mirada, en cuanto esta mirada proviene, literalmente, *desde todas partes*. Lo que significa que si el ojo mira (y aprehende) al paisaje desde un solo lugar (el punto de vista central, configurador de la "imagen visual", según la perspectiva lineal), la mirada (u ojo atrapado, transido por el paisaje, configurador de la "imagen retiniana") mira y *sumerge* al ojo desde todos los ángulos, refracciones de la luz sobre los objetos y contigüidades del tacto. Son los atributos de lo que se llama en óptica la "perspectiva atmosférica"<sup>6</sup>.

*Un ojo de voz  
se deslumbra  
cae al objeto  
a la partícula.  
Entre los mínimos movimientos  
el ojo gasta  
su líquido y soy  
y soy el ojo de la piel que toca,  
el ojo deslumbrado de piedra  
de madera.  
Soy el ojo que recorre,  
el ojo de la voz que descubre cada objeto  
y en lo negro,  
y en lo blanco  
soy los matices que revientan cada instante.* (p. 15)

<sup>6</sup>Marisa Dalai Emiliani: "para poder decir que la representación de la perspectiva es verdaderamente fiel a la visión natural, es necesario que la pintura no sólo recurra a la perspectiva lineal (con la cual se restituye la estructura geométrica de los cuerpos) sino que integre ésta dentro de la perspectiva atmosférica, por medio de la cual se pueden registrar tanto las variaciones de intensidad lumínica como las gradaciones de los colores según la distancia". (*op. cit.*: 8).

Singularidad topológica, pulsional y también política la del ojo revertido y virado por la mirada: revela al cuerpo humano como un existente espacial, acreedor a derechos sociales y jurídicos emanantes no ya de las grandes ideologías sino, más humildemente, de la urgente inmediatez con que un ente vivo *insiste* en ocupar el molde cóncavo y convexo del espacio que desplaza su cuerpo. Esta mirada de Cociña no concibe ni reclama ningún derecho, sólo solicita el vaciado donde cobrar espacio para ritualizar la reciprocidad visual que la urge: mirar, mirar que mira pero también mirarse desde el paisaje contemplado asumiendo las significancias con que éste la carga, allende las coacciones de cualquier ego geometral. La modestia de esta aspiración óptica es perturbadora y, a veces, induce a equívoco: Cociña hace algo más que “conocerse a sí mismo en un proyecto que ya tiene dueño” o “dejarse vencer por la necesidad expresiva de un entorno histórico” —como afirma O’Hara sobre su poesía (*op. cit.*: 15).

*Nadie tiene derecho a morir antes de tiempo; todo el cuerpo se revela ante el acto que cercena reacciones, desde el origen establecidas a nivel genético por la savia del fornicio y la revelación de milenios de órdenes transcritas en la más inverosímil coordinación de los detalles posibles de la existencia.*

...  
*Nadie tiene derecho a morir antes de tiempo, porque el espacio del cuerpo se proyecta hacia el próximo momento, y tiene el espacio su espacio en cada rostro y cuerpo conocidos y es un espacio ya dado y posible en el cuerpo de los hijos, del hermano, de la mujer y cada uno de los que van haciendo espacio a ese cuerpo que no puede violentarse hasta el momento en que sea preciso quebrantarse porque el aire es expulsado por el mismo cuerpo que se disuelve en sí mismo. (p. 73)*

Tercer toque: *contra* la mirada sartreana. De la mirada surge el cuerpo y no la conciencia de la mirada:

*Más que un oftalmoscopio vemos  
abriendo paso al nosotros, al tiro al ojo,*

...  
*e invertimos  
lo que el nervio óptico invierte  
en este contacto con la ficción,  
para dejar hacer el poema  
al propio cuerpo,  
que en una actitud desmesurada  
quiere mirar su propia creación,  
su obra de arte,  
mirada sobre sí misma*

*en un cuerpo lleno de nosotros, donde escribimos  
que tendrá que decir con respecto a la palabra ojo la página a la  
/que me acerco*

*Escribiente. (p. 33)*

La mirada que obsede a Cociña no es la mirada "vista" ni menos la mirada "congelada" porque sorprendida por el otro, por el prójimo, en el acto de mirar. Ningún infierno visual a la *Huis-clos* u obsesiones crísticas en Cociña; para ello carece de la necesaria confianza en un ego que se juzgue acreedor a la mirada de los otros, qué decir de la de Dios. Nadie mira ni tiene interés en mirar a otro en esta poesía porque "La mirada se construye en los objetos por los que se ve / la elaboración de las materias" (*op. cit.*: 67). El tránsito de la visión geométrica por la estructura revertida de la imagen retiniana ha despojado al ego intencional de la conciencia totalizante de cualquier pretensión evaluativa o infatuación especular: "nada del hombre es dado en espectáculo, ni siquiera su abandono"<sup>7</sup>.

La mirada de Cociña ("La mirada que se construye en los objetos") no surge del acto de conciencia perceptiva, constituyente del sentido trascendente, productor a la vez del objeto real (en cuanto así significado por la conciencia juzgante) y del ego trascendental, sino de una instancia perceptiva que se quiere anterior a la anihilación del mundo efectuada por la operación predicativa fenomenológica. La mirada irradiante y reversible que nos propone Cociña ("desde los objetos") quiere testimoniar, por una parte, las propiedades de los objetos desdeñadas (porque no intencionadas) por la cogitación fenomenológica y, por otra, lo que aparece como heterogéneo y tentativo a nuestro entendimiento. Por este motivo, la mirada-paisaje de Cociña nunca termina de cristalizar, nunca deviene ojo-síntesis de sentidos trascendentales definitivos. De aquí el carácter exploratorio de esta mirada en estado naciente, de esta mirada que se rehusa a hacer de la cogitación un acto trascendental anihilador de las multiplicidades materiales. De aquí que no sean conciencias o presuposiciones de conciencias las que surjan de la mirada poética sino:

(A) cuerpos habitados de presencias inasibles: "para dejar hacer el

<sup>7</sup>Citando la observación de Roland Barthes sobre la ausencia de tragicidad inmediata en la obra del primer Robbe-Grillet. Ausencia de tragicidad con la que la mirada glacial de Cociña establece más de una relación. En todo caso, esta "glacialidad" tiene como fin "suspender la transferencia" sobre el objeto, con lo cual Cociña enfatiza indirectamente la vulnerabilidad humana, pero —y el pero es importante— sin documentarlo.

poema / al propio cuerpo / que en una actitud desmesurada / quiere mirar su propia creación”,

(B) enigmas intersubjetivos encontrados en la poetización desconstructivista de la visión: “Quien escribe / el escribiente, / a medias aguas alcohólicas / vislumbra que la línea del horizonte, juega con mis líneas de flotación / achicando la pupila de este ojo escritural: / ... / Vicente H. / al bajar del aeroplano, / ... / para / buscar el paraíso con Raúl Z”. (p. 31)<sup>8</sup>,

(C) reposo de arrogancias autoriales, abandono de petulancias letradas (“la auto-trampa de los infusos”, “el escandilamiento del espejo” en términos de Gonzalo Rojas): “Quien escribe / el escribiente, / da paso a mi pequeño derecho de autor / y con leve destello de la pupila... / refleja los ojos que no son mis ojos, / ... para / buscar el paraíso con Raúl Z”. (*ibíd.*).

Todo aquí es dado, dado a ver y testimoniado: desde el título (tachado y retitulado por Nicanor Parra), las “influencias” (explícitas: Neruda, Zurita; implícitas: Rojas) a las desmesuras egotistas del “pobre poeta”<sup>9</sup> que lucha por su parcela de prestigio en la mirada imaginada en el campo del otro.

Cuarto toque: el carácter errático, funambulesco (“andar sobre la cuerda floja”) y esencialmente *suspensivo* de esta mirada.

Erratismo y funambulía:

<sup>8</sup>Esta visión divergente, anfibológica (¿Quién escribe *a* el escribiente? o ¿quién escribe *en* el escribiente?), cumplida por el asíndeton, refracta la conciencia poética sobre los objetos que visualiza en su horizonte. La persona “Quien escribe” se transforma en una segunda dividida (“hacia” o “en” el escribiente) en relación a terceras, inminentes (los poetas de la tradición), que asisten desde “la línea del horizonte” al poetizar que se efectúa en estas “líneas de flotación”. El efecto de esta “demultiplicación” (o multiplicación reductora) del ego poético, en una cadena de “alteridades a distancia”, evoca los vértigos autorreflexivos de la conciencia poética en que sobresale Gonzalo Rojas, cuando hace uso de esas figuras disruptivas que son el asíndeton, el anacoluto o el encabalgamiento. Por ejemplo: “Cuando abro en los objetos la puerta de mí mismo: / ¿Quién me roba la sangre, lo mío, lo real? / ¿Quién me arroja al vacío / cuando respiro? ¿Quién / es mi verdugo adentro de mí mismo?” (“El principio y el fin”. *Oscuro*. Caracas: Monte Avila, 1977: 60) o el anacoluto de la cuarta estrofa de “Fragmentos”: “¿De qué se acuesta el hombre para morir, de qué latido / pernicioso, con la sien entrando hacia dónde / en la almohada y la oreja: / oreja ya de quién?” (*ibíd.*: 43). Ambos poetas emplean el mismo procedimiento descoyuntador para demultiplicar la conciencia poética, los diferencia el registro. Mientras Cociña está absorto en lo no visto por la visión geometral; Rojas, “animal rítmico”, pone su oreja poética en el extravío sufrido por una conciencia auditiva anonadada por el volumen y el vaciado de la vibración cósmica que recorre a los objetos.

<sup>9</sup>“Siempre dicen ‘yo’, / a cada paso / les sucede algo, / es siempre ‘yo’, / ... / sólo mi pobre hermano, / el poeta, / a él le pasan todas las cosas.”. Como ironiza Pablo Neruda en “El hombre invisible”, primer poema de sus *Odas elementales*. Cf. *Obras completas* 1. Buenos Aires: Losada, 1967: 1003.

*En las plantas,  
 en el otro ojo  
 a veces  
 sólo a veces  
 soy el ojo que mira  
 y sin más  
 desaparezco.  
 Soy el ojo que se deshace  
 por última vez  
     en este mirar  
     en esta visión  
 en este ascender a la tierra. (p. 21)*

mirada suspensiva:

*Soy el ojo instintivo  
 que en los lomos  
 se abre por entre los matorrales  
 el ojo fijo en la presa  
 y la rapiña  
 en la fijación del alimento.  
 Soy  
 ojo de la mosca.  
 En la cúpula brillante  
 distingo inmóvil,  
 algo se mueve.  
 Desde el animal,  
 soy ojo en la materia  
 y me gasto  
 y trizo la pupila.  
 Ojo del vidrio  
     del fierro  
     de la madera constreñida.  
 Desgrano en la gravedad las fuerzas. (p. 17)*

El suspenso registrado por Cociña es el del acto predatorio (venatorio o amoroso) cogido en el antes de su desenlace. Su mirada se demora en gestos que cobran espesor suspendiendo el acto que los impulsa. La visión terrorífica del ojo polifacetado de la mosca (multiplicación de fantasías castratorias), el efecto intimidante del lomo enhiesto del animal o la mirada desgranándose desde las materias son todas imágenes que fascinan porque distienden el tiempo inmanente del acto amenazante. La fascinación es la de una cámara lenta que registra la no realización del acto amagado, aunque su amenaza potencial quede pendiente. Los actos amenazadores son transformados en gestos magnificados por la distensión del tiempo anterior que los sostiene. Valga



decir que la inmediatez del acto “por ocurrir”, en el después, movimiento huidizamente continuo, es convertido (¿exorcizado?) en una pausa fraccionadamente discontinua en el antes. En otras palabras: conversión del tiempo ciego y no hablado de un acontecimiento mortífero en el espacio demorado de una estructura, construida a su imagen, donde, al fin, la palabra mediadora pueda advenir.

Hacia la tercera parte del libro (HISTORICA RELACION), la magnificación anterior del gesto se transforma en magnificación posterior del efecto de los actos, el suspenso amenazante del gesto (movimiento que se hace para detenerlo) deja lugar a la demorada (y tensa) travesía de la mirada por el interior y exterior de los órganos devastados. En suma, Cociña:

*Primero:* concreta espacialmente la fluidez de lo vivido distendiendo la temporalidad minúscula de su realización anterior: “Ojo que desgrana la gravedad / y la fuerza” (p. 23);

*Segundo:* revive la sufrida densidad de los cuerpos descubriendo una identidad y un espacio de palabra en el espesor mortificado de los órganos. Mirada que se hace testimonio al atravesar los tejidos carnales: “Cada vaso capilar fue incapaz de resistir la presión y se rasgó / esparciendo el líquido en los pliegues cutáneos, y esto se repitió / en toda la fibra afectada por el puño .../ Después de todas las resistencias .../ los filamentos óseos vibraron hasta el máximo de su longitud para / finalmente llegar a nivel de moléculas y estirar los espacios entre / elementos...” (p. 77). La travesía microscópica de la mirada por las moléculas trituradas restituye el costo del sufrimiento corporal (más intenso por su desnudez ideológica, en la medida que no puede ser ni recuperado ni justificado) y, a partir de éste, por contraste metafórico, se infiere el inmenso espacio de cohabitación social repudiado, no hablado, fragmentado, que armoniza con la flagelación de los cuerpos humanos. De alguna manera, como en Raúl Zurita, la experiencia sostenida y demorada del dolor está coludida con la recuperación de un destino histórico<sup>10</sup>:

<sup>10</sup>Como lo articula y desarrolla Rodrigo Cánovas en su excelente estudio de la poesía de Raúl Zurita: “¿por qué una experiencia radical de dolor es positiva para un sujeto social censurado?”. Respuesta: el dolor interior es una descarga de energía que sacude el cuerpo plano, sin relieve, sin sensaciones, sin emociones del sujeto social censurado. Sentir dolor significa recuperar una sensibilidad cercenada, implica transgredir los límites impuestos por la censura oficial para la expresión de nuestras emociones. Cf. su “Literatura chilena de la década 1973-1983: cuatro respuestas a la experiencia autoritaria (Enrique Lihn, Raúl Zurita, El Grupo ICTUS, Juan Radrigán)”. Disertación doctoral. Universidad de Texas en Austin, 1985: 111-112.

*Nombrar cada objeto para retenerlo, y entregar el nombre para compartir las cosas, y llegar a nombrar el nombre del país para tenerlo en la boca, en la piel que conservamos, nombrar el país para poder entenderlo y fundar en el nombre, la patria que nos acoja en su historia. (p. 83)*

*Tercero:* los bordes macerados de los cuerpos descubren la marca (si no el eco) de otros tactos, miradas o voces que cohabitan su vulnerabilidad dérmica. ¿Se trata, acaso, de la coexistencia de cuerpos flagelantes y flagelados en el mismo tejido corporal? ¿vistos por una mirada que los comunica en la tortura? ¿Acaso esta mirada comunica, en una misma dermis (haciéndolos “corto-circuitarse”), al dolor provocado con el recibido, al torturador con el torturado?

En realidad, Cociña prefigura aquí una mirada-sustrato que no es tanto la que padecen los cuerpos sufrientes, o la que calculan los que hacen sufrir, como la del espacio evacuado por las acciones alienadas de ambos. Esta mirada, que parece surgir de la *carne misma del mundo* poetizado, quiere restituir la mediación afectiva —o mejor— el sedimento pulsional y social que el odio y el dolor ciegos evacúan (y no piensan) en su realización inmediata. La distensión, como gesto espacial, del tiempo inmanente de sufrir y flagelar, nacer o fornicar refuta la ilusión (por ende, la impunidad) de que puedan entenderse como actos sin procesos o resultados sin recorridos. El gesto de esta mirada (o los gestos que esta mirada provoca) retrotrae ante nosotros la infinidad de texturas significantes que dimensionan nuestra visión y que han sido desdeñadas por todo ojo que no “se deshace / por última vez / en este mirar / en esta visión / en este ascender a la tierra” (p. 21).

Finalmente: ¿por qué el “agua” y la “voz” en la *mirada* de esta poesía? Creo que la respuesta está en “Elogio del agua” de Gabriela Mistral<sup>11</sup>:

(A) *El agua es ágil y sin objeto suyo (op. cit.: 105).*

(B) “El agua que corre con los semblantes del paisaje,... y que no se rinde de esa carga de semblantes”. (*ibid.*).

(C) “El agua de las fuentes, que escucha con el oído hacia adentro... y cuya mirada eterna ha almacenado mi ojo hasta los sesos” (*op. cit.: 106*).

(D) “El agua marina que tiene vuelta la espalda y que debajo está con el ojo fijo de Benvenuto haciendo una concha mínima que tiene doscientas espirales para la que recoge su misma cal con un movimiento delgado de pestaña” (*op. cit.: 107*).

Volvamos al libro de Cociña, e.d. intertextualicemos:

<sup>11</sup>Ver “Elogio de las materias II”, en *Materias. Prosa inédita*. Selección y prólogo de Alfonso Calderón. Santiago: Edit. Universitaria, 1978: 105-107.

En relación a (A) y (B), la mirada, como el agua, es recorrido y paisaje porque —como la fenomenología nos lo ha demostrado— el mirar se construye *afuera*, en los bordes y superficies de los objetos donde la luz hace nacer y perdurar a la mirada, a la geometral tanto como a la atmosférica.

En relación a (C), la mirada, como “el agua de las fuentes” mistraliana, “es la cavidad que accede / a lo que fueran los objetos”. (p. 23). La mirada, como el agua “cuya mirada eterna ha almacenado el ojo hasta los sesos”, “revierte(n) cada instante lo que está, / gira(n) en la pupila hacia el envés de la cuenca” (p. 23). La mirada, agua-paisaje mistraliano o líquido embriológico en Cociña, conoce al mundo por inundación ocular, acústica y táctil de sus poros tanto como saturación demorada de su memoria:

*... rodeado de luz,  
de una voz humana que canta  
y aúlla y canta,  
siempre rodeándome,  
siempre la voz que canta.  
Voy pasando un puñado de arena de mano a mano,  
y cada vez hay menos arena,  
de mano a mano,  
mientras bajan los sonidos de instrumentos,  
y la voz humana me rodea y  
está cerca de mí.  
Cada vez con menos arena,  
y la voz humana  
cada vez más cerca de mí.  
No hay arena en el absoluto silencio,  
con la voz humana  
siempre más dentro de mí. (p. 45)*

La mirada, exterioridad absoluta de un mundo revertido —y esto en los dos sentidos del étimo: “rebosado” y “re-vuelto”—, también y sin contradicción, es pabellón auditivo, sensación dérmica que explora los límites huidizos de los objetos en una subjetividad en “trance de ser”, e.d. que registra tanto la presencia como el desaparecimiento de sus objetos.

En relación a (D), ¡qué mejores imágenes que éstas para significar la distensión del espacio anterior e interior de un acto temporal mínimo e imperceptible: las 200 espirales del agua en la concha, con el ojo del orfebre, en el tiempo de un pestañeo! Acuñación rotunda de la antítesis buscada por Cociña: dilatación discursiva del suspenso lógico anterior al acto (o posterior en la tercera parte de su libro) en función del

recorrido exhaustivo de lo que significa su cumplimiento real o diferido. Este movimiento retroactivo del poetizar (reflexionar el momento anterior desde las consecuencias de su cumplimiento) está conectado con esa mirada que se entrega en la perspectiva atmosférica. Mirada de imagen retiniana y no visual, mirada copa-del-ojo, mirada que se hace “concavidad del cielo en / la concavidad del ojo... pues la curva del cielo es la cúpula que sólo existe / en el plano del ojo”. (p. 81). Esta mirada “scanner” más que radiográfica, puesto que testimonia un recorrido estratográfico del cuerpo más que revela fotográficamente, si bien el sujeto poético la perspectiviza desde el yo geométral, sólo (se) significa desde la mirada atmosférica que se recibe de vuelta desde el paisaje, desde la humanidad de La Cruz del Sur: “infinitamente perfecta en la destrucción de la / ilusión óptica y es el único posible en la mirada del hombre tendido / en su tierra, con los brazos abiertos en sus llagas”. (p. 81).

En términos psico-sociales, la fascinación del gesto visual poetizado por Cociña es la del exorcista que descomprime un espacio verbal atenazado por la pulsión de muerte. Sea fragmentando lo continuo en discontinuo o rehaciendo lo continuo a partir de lo discontinuo (y en este sentido *Aguas servidas* funciona como un insistente ritual comunicativo), Cociña efectivamente propone un espacio poético alternativo donde asimilar, cohesionar e intelegibilizar en un plano visual otro las fuerzas negativas (interiores/exteriores, anteriores/posteriores) que atenazan el espacio corporal y social poetizado.