

SEVERO SARDUY

ENSAYOS GENERALES
SOBRE EL
BARROCO

gen

TIE

217374000002



FONDO DE CULTURA ECONÓMICA
MEXICO-BUENOS AIRES

Primera edición, 1987.

NUEVA INESTABILIDAD

A OCTAVIO PAZ

Escrito sobre un cuerpo

© Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1969

Barroco

© Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1974

La simulación

© Monte Avila Editores, Caracas, 1982

Nueva inestabilidad

© Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1987

Ensayos generales sobre el Barroco

© Fondo de Cultura Económica, Suipacha 617, 1008 Buenos Aires.

Queda hecho el depósito que previene la ley 11.723.

ISBN: 950-557-015-5

Impreso en Argentina

I. NOTA

ES POSIBLE que ante la Ciencia un escritor no sea siempre más que un aspirante. Hay, sin embargo, cierta lógica en el hecho de que su atención se focalice particularmente en el modo de convenir y en *lo imaginario* de la ciencia. No es que el escritor, como lo postula el pensamiento común, sea más imaginativo que los demás; sino que las formas de lo imaginario se encuentran entre los *universales* —o axiomas intuitivos— de una época, y pertenecen sin duda a su *episteme*. Los encontramos, con todas las transiciones que se imponen, tanto en la ciencia y en la ficción como en la música y la pintura, en la cosmología y, al mismo tiempo, en la arquitectura.

Eso es lo que trataba de demostrar *Barroco*.

Formas de lo imaginario: podíamos decir vertientes o facetas de lo imaginario que ya pertenecen a lo simbólico y en las cuales lo simbólico se confunde con la representación que de él puede darse en el espacio-tiempo. Surgen así los distintos esquemas o maquetas del universo.

¿Cuáles son las maquetas con que opera, según las distintas versiones del universo, la cosmología contemporánea? Si esta curiosidad se presenta, a veces obsesiva, es porque se trata de imágenes tan fuertes, y de una tal diversidad, que las significaciones opuestas de que son portadoras se nos hacen evidentes. Y es esa evidencia lo que la práctica de las formas literarias —otras de las vertientes o de las facetas de lo imaginario— puede llegar a revelar.

No se trata, por supuesto, de presuponer —al menos que no sea para encararlo como una posibilidad entre otras— el reflejo o la *retombée* que una cierta cosmología puede suscitar en el campo artístico, o viceversa. Si hay una relación, de oposición o de analogía, ésta no funciona más que descifrando, uno con respecto al otro, cierto tipo de figuración y cierto modelo cosmológico.

Dime cómo imaginas el mundo y te diré en qué orden te incluyes, a qué sentido perteneces.

Hoy, la cosmología es la línea de horizonte en que todo se encuentra, en que todo se refleja. También, ese límite, emisor de la luz, que suscita todo posible reflejo. Hasta el del sujeto, incluido en ese espejeo, y cegado por su propio brillo.

II. LA DESVIACIÓN DE LOS CUERPOS QUE CAEN

EL CIELO organizaba la tierra. Astros y órbitas dibujaban, con sus trayectos elípticos, la geometría invisible de los cuadros, la maqueta de las catedrales, la voluptuosa curva que en un poema evita el nombre, la designación explícita y frontal, para demorarse en la alusión cifrada, en la lenta filigrana del margen.

El saber de los hombres sobre los astros regulaba, con sus leyes numéricas y precisas, pautas del desplazamiento, la escenografía de todo fasto terrestre: la astronomía estructuraba al Barroco.

Lo cual suponía, en el discurso científico, en sus premisas como en sus leyes, un rigor próximo a la denotación pura, al grado cero del efecto y de la teatralidad, como si esa fuera la condición necesaria para que su reflejo, o su *retombée* en el espacio esplendente de los símbolos, tuviera la levadura de la sobreabundancia, el germen de la proliferación, oro y exceso del barroco.

Mas, esos dos registros —discurso científico y producción simbólica del arte contemporáneo— aparentemente antípodas, o al menos incomunicados y halógenos, intercambian, en realidad, sus mecanismos de exposición, la utilería de sus representaciones, hasta sus seducciones y truculencias.

La ciencia —me limito a la astronomía, que ha totalizado con frecuencia el saber de una época o ha sido su síntoma cabal— practica ya, sobre todo cuando se trata de la exposición de sus teorías, el *arte del arreglo*, la elegancia beneficiosa a la presentación, la iluminación parcial, cuando no la astucia, la simulación y el truco, como si hubiera, inherente a todo saber y necesaria para lograr su eficacia, una *argucia* idéntica a la que sirve de soporte al arte barroco.

Los constructores de sistemas, en la historia de la astronomía, han usado y abusado de esa argucia: Galileo, que funda todo el avance científico en el rechazo sistemático de la evidencia natural y en una oposición testaruda al sentido común, enmascara su pro-

Galileo invierte la relación y desliza lo más claro, el primer ejemplo, bajo lo menos aparente —el segundo—, para descomponer así la relación del espectador con la piedra: como ella, él gira (b), pero además, para seguirla en su caída, tiene que desplazar la mirada de arriba hacia abajo (a).

Manejando una retórica hábil y tortuosa a la vez, que no es en apariencia más que un lúcido paisaje de silogismos, Galileo logra anular una evidencia —el carácter “operante”, perceptible, de todo movimiento— en beneficio de otra evidencia derivada del análisis de la observación: hay movimientos invisibles para el espectador, “inoperantes”, y se efectúan mezclados con los otros.

El sistema pedagógico de Galileo consiste así en hacer pasar un descubrimiento general bajo la máscara de una verdad parcial, admitida por todos; lo nuevo, en suma, bajo la simple apariencia de lo viejo.

Galileo, concluye Feyerabend, “triunfa gracias a su estilo, a la sutileza de su arte de persuasión; triunfa porque escribe en italiano y no en latín y, finalmente, porque atrae a todos los que, por temperamento, se oponen a las ideas antiguas y a los principios de enseñanza que de ellas se derivan”.⁶

Algo similar a lo que ocurre con la idea de la relatividad de todo movimiento se reproduce con las observaciones telescópicas del mismo Galileo: éstas despejan la visión opaca de los cuerpos celestes, contradicen la astronomía tradicional y parecen corresponder con la maqueta copernicana. Sin embargo, para evitar sospechas de subversión, él las presenta como pruebas independientes de toda teoría, aunque en definitiva redunden en favor de Copérnico, como si no quisiera identificarse con una hipótesis que se estima caduca, aunque por otra parte reconoce que su defensor tenía razón. No se trata exactamente de un subterfugio; más bien es una disimulación. Cuando se analizaba la caída de la piedra, había que presentar la paradoja como algo natural y obvio; en la coincidencia de sus observaciones con lo propuesto por Copérnico, se trata de atenuar las consecuencias revolucionarias de su propio discurso. Primero había que *naturalizar*; luego que *disimular*.

Lo que percibimos, y formulamos torpemente, cuando desde alto de una torre cae una piedra, o cuando escrutamos la natu-

ral composición de un paisaje, puede resumirse en una *apariencia* más un *enunciado*. Creemos que se trata de dos cosas diferentes; son, en realidad, una sola. El lastre del lenguaje modifica la apariencia, establece una atadura tan sólida entre las palabras y los fenómenos que éstos parecen hablar por sí mismos, sin añadidos ni conocimientos suplementarios. Son lo que los enunciados afirman que son. El lenguaje que hablan acarrea leyes, códigos, deformaciones y prejuicios que asimilamos a la percepción simple, a lo más natural.

El gesto de Galileo es ejemplar: no conserva las interpretaciones más “naturales”, pero tampoco, obedeciendo a una fácil furia iconoclasta, las impugna o elimina sistemáticamente. Da crédito a los datos que le ofrecen los sentidos, pero los somete inmediatamente a nuevas interpretaciones críticas, los va filtrando en el tamiz de los razonamientos. Altera el lenguaje en que se enuncian los fenómenos y a partir de esa nueva formulación descubre los fallos perceptivos, desmonta los mecanismos de lenguaje que funcionaban como la visión aparente, la percepción natural.

Como el *Diálogo* de Galileo, el barroco es también un *enderezamiento* de la formulación, que es, en su espacio, la figuración. Los fenómenos, en el ámbito religioso, son lo que percibimos con naturalidad en la vasta iconografía cristiana, la representación más escueta de los evangelios, su ilustración. El Concilio de Trento, para reactivar el enunciado de dichos fenómenos, los reformula con tal furia de persuadir, con tal voluntad de convencer, que la astucia empleada es similar a la que impulsó a Galileo, y tan necesaria a la supervivencia del catolicismo como lo fue la suya a la de la verdad astronómica. Descubre así, la impetuosa Contrarreforma, las debilidades del primer enunciado, la fatiga de la literalidad, para revitalizarlas con la energía avasalladora y el brío del Barroco.

El mejor emblema de este *enderezamiento tridentino* es el que, con los cuerpos y con respecto al manierismo, opera el barroco: baste con comparar el desnudo de la *Alegoría del Amor y del Tiempo*, de Bronzino, con cualquier figura de Caravaggio. Hasta el tortuoso Cupido que distraídamente le aprieta entre los dedos, al Amor, el pezón izquierdo parece atravesado por una furia helicoidal!

⁶ También se puede pensar en *Gabrielle d'Estrées y la duquesa de Villars*, de la escuela de Fontainebleau, en el Louvre.

⁶ Paul Feyerabend, *op. cit.*, p. 152.

pia subversión y la presenta como una simple repetición de lo ya sabido. Recientemente, Hubble emplea un procedimiento discursivo similar y asienta la teoría de la expansión del universo en una lectura a contracorriente de las observaciones, dando así una base verosímil a la teoría del *big bang*.

Galileo, para imponer sus leyes, se sirve de lo que Paul Feyerabend¹ llama la *anamnesis*: es decir, introduce nuevas interpretaciones de los fenómenos naturales, pero al mismo tiempo las disimula, de modo que no se note en lo más mínimo el cambio que se ha operado. Para afirmar algo tan absurdo y contrainductivo en 1630 —así se consideraba entonces, y en los mismos términos, la retórica del barroco— como que la Tierra gira, y salir indemne de esta aseveración, Galileo, además del método anamnésico, utiliza deliberadamente la *propaganda* —la palabra es de Paul Feyerabend—, aunque quizás la anamnesis forme parte de ella. Una propaganda que “emplea trucos psicológicos, además de todas las razones intelectuales que puede ofrecer. Esos trucos funcionan bien: lo conducen a la victoria”.²

De más está decir que la truculencia de la exposición, o hasta el uso de una imaginación fértil, o el del puro invento, en nada menoscaban la realidad ni alteran la verdad de los hechos expuestos, en la medida en que la palabra *verdad*, confrontada con esta teoría anarquista del conocimiento que propone Paul Feyerabend, tiene aún algún sentido preciso.

Vamos a centrarlo todo en el célebre ejemplo de la piedra que cae de una torre y en su posible desviación. Ya los discípulos de Aristóteles lo utilizaban para negar el movimiento de la Tierra; Galileo lo retoma, pero para hacer con él la demostración contraria —una demostración que ya supone su conclusión—, limitándose a explicar por qué lo que afirma con tanta seguridad no puede mostrarse, no puede verse. “Es igualmente cierto —afirma Galileo— que, dado el movimiento de la Tierra, el de la piedra, en su caída, corresponde en efecto a un trazado de varias centenas y hasta de varios miles de codos; si la piedra hubiera podido trazar su caída en el aire estable o en cualquiera otra superficie, hubiera dejado una larga línea inclinada, pero somos insensibles a esa parte

del movimiento global que es común a la piedra, a la torre y a nosotros mismos, como si ese movimiento no existiera. Sólo es observable esa parte del movimiento en que ni la torre ni nosotros participamos y que es, en definitiva, el movimiento con el que la piedra, al caer, mide la torre.”³

En el mismo *Diálogo* leemos: “Cuando más tarde añadís a la piedra el movimiento de su caída, que le es particular, y no el vuestro, que se mezcla con el movimiento circular, la parte de este último que es común a la piedra y a vuestros ojos continúa siendo imperceptible. Sólo el movimiento rectilíneo es sensible, ya que para seguir la piedra con la mirada hay que mover los ojos de arriba hacia abajo.”⁴

Lo sobreentendido en este detallado análisis de la supuesta desviación de los cuerpos que caen —lo cual implica la relatividad de la observación que no la percibe— es: “Todos los eventos terrestres, de los que comúnmente se deduce la estabilidad de la Tierra y la movilidad del Sol y del firmamento, deben de aparecer necesariamente con el mismo aspecto *si es la Tierra lo que se mueve y los cielos lo fija*.”⁵

¿Cómo es que de esas dos posibilidades Galileo conserva una sola, que es precisamente la que va contra la apariencia? El *Diálogo* expone dos categorías de movimiento, pero para deslizar una de ellas bajo las conclusiones derivadas del análisis de la otra. No es, por supuesto, que se haya demostrado la verdad de una de las hipótesis; lo que se demuestra es el hecho de que ambas son verosímiles, para privilegiar una en detrimento de la otra.

La lógica que Galileo emplea es la siguiente:

a) Que todo movimiento es “operante”, es decir perceptible, es algo aceptado por todo el mundo: percibimos, por ejemplo, con toda claridad, el movimiento de un camello que atraviesa el desierto;

b) que haya un movimiento no operante mezclado con el primero es también algo aceptado por todo el mundo: en un dibujo realizado en un barco que se desplaza sólo percibimos el trazo de la mano, nunca el del barco ni el de sus temibles oscilaciones en la tempestad.

¹ Paul Feyerabend, *Against Method*, Londres, New Left Books, 1975. Utilizo la traducción francesa: *Contre la méthode, esquisse d'une théorie anarchiste de la connaissance*, París, Seuil, 1979.

² Paul Feyerabend, *op. cit.*, p. 85.

³ Galileo, *Diálogo*, II, 352.

⁴ Galileo, *op. cit.*, II, 459.

⁵ Galileo, *op. cit.*, III, 224; el subrayado es mio.

Desde la séptima sesión del Concilio, que trata de los sacramentos —bautismo y confirmación en particular—, se privilegia, contra la concepción luterana de la fe, lo que los padres tridentinos llaman el *signo eficaz* —ese día el Concilio promulga, sin saberlo, toda la semiología del barroco—, es decir, la eficacia de los sacramentos *por el hecho mismo de su ejecución*.⁸

Todo lo ritual, el soporte teatral de la ejecución de los sacramentos, queda así privilegiado. “Se decreta que el sacrificio de la misa es el memorial y *la representación* del sacrificio de la cruz, con el mismo sacrificador y la misma ofrenda; los dos sacrificios no se diferencian más que en *el modo* de otorgar la ofrenda.”⁹

El estatuto tridentino del significante, el énfasis puesto en la eficacia y en la ejecución, no pueden sostenerse más que como trazo visible o espejeo ritual de una subversión más grave, de una vasta reforma que se extiende hasta el soporte mismo de toda conducta religiosa, hasta el significado mayor y central del compromiso cristiano y de la fe: la noción de pecado original: “Al rechazar la concepción de que el pecado original es la disposición al mal, el Concilio evitó una condenación general de las tendencias y de los deseos del corazón humano que, según el calvinismo, tenían que ser extirpados. La naturaleza no es, en sí misma, pecaminosa. Los sentimientos y las pasiones pueden ser movilizados por un ideal moral en la vida social del creyente. Allí tenemos la raíz de toda la *civilización barroca*: la conquista del universo, ambición de la civilización y la cultura barrocas, no eran posibles más que con la doctrina católica del pecado original.”¹⁰

La crítica conciliar del signo, la nueva enunciación de los “fenómenos” religiosos que opera el Concilio, no son posibles, por supuesto, sin una revisión radical y un *control de los textos*: los padres se apresuran en autenticar la *Vulgata* para el uso teológico de la Iglesia, es decir, se le da rango de texto oficial y suficiente para fundar dogmas; se instituyen los lectores en Santas Escrituras; se obliga a la prédica y sobre todo “se otorga a los obispos el

⁸ *Nouvelle Histoire de l'Eglise*, vol. 3, *Réforme et Contre-Réforme*, obra colectiva de Hermann Tüchle, C. A. Bouman y Jacques Le Brun; los capítulos IV y V, “Réponse et résistance: les forces nouvelles et le concile de Trente” y “L'Eglise tridentine: Rénovation intérieure et action défensive (La Contre-Réforme)”, son de H. Tüchle.

⁹ *Nouvelle Histoire de l'Eglise*, p. 180.

¹⁰ *Nouvelle Histoire de l'Eglise*, p. 185.

derecho de control sobre los predicadores, aun si éstos pertenecen a un orden religioso”. Se vigila, incluso, el lugar donde viven los monjes, terminando así con una costumbre centenaria: las frecuentes y largas ausencias de los obispos y los curas, la dispersión y el desplazamiento constante de los monjes giróvagos que llevaban una vida errante, casi nómada.¹¹

Este control generalizado, próximo a la visión panóptica de que mucho más tarde hablará Foucault —aquí el ojo central y observador es el Concilio—, no es más que el desbordamiento, en la práctica, de la —más que semiológica— sacrosanta *eficacia de los signos*. No es ya sólo lo que ocurre en las almas, sino el recurso concreto a los signos lo que hay que vigilar.

También, como se ha visto, la religión intentó una demostración y para ello desplegó su *argucia*. Así como la referencia constante de la época era la del movimiento operante y Galileo la invirtió a favor del movimiento inoperante, asimismo, todo el mundo percibía —el texto de Lutero lo dice explícitamente— la evidencia que suspendía la eficacia de los sacramentos a la fe que el sujeto experimentaba. El Concilio de Trento invierte la proposición y afirma que hay una eficacia del sacramento por sí mismo, aun sin fe experimentada. Aplicando el lenguaje de Galileo se llegaría a la paradoja siguiente: hay una operatividad del sacramento “inoperante”

Otro momento en que la presentación hábil de los hechos y la persuasión —algo similar al *arreglo barroco*— se manifiestan de nuevo, es precisamente el del corte que provoca una nueva inestabilidad, la nuestra, y marca así el inicio de la cosmología actual.¹²

Edwin Powell Hubble (1889-1953) es “el fundador de la astronomía extragaláctica moderna y el primero que proporcionó una

¹¹ El segundo período del Concilio se abrió en abril de 1552 y duró un año, con poca asistencia. Los prelados franceses no se presentaron. El rey de Francia, debido a la guerra papal contra Parma, amenazó incluso con reunir un concilio nacional. Los alemanes acudieron masivamente. ¿Como no ver, en esta primera deserción de los franceses, una causa posible del rechazo al barroco tan persistente en este país, y al contrario, y por los mismos motivos, una explicación de su apoteosis del otro lado del Rin?

¹² Para saber si cada nueva concepción cosmológica se ha servido de un arte, adecuado al momento, para convencer, distribuyendo astutamente las luces y las sombras y presentando sus teorías del modo más eficaz, habría que estudiar, desde este punto de vista, los textos y los contextos en que se produjeron, entre otros, los “cortes” de Kepler, Newton, Einstein,

base de observación a la teoría de la expansión del universo",¹³ al formular en 1928 lo que hoy parece una verdad reconocida: el desplazamiento hacia el rojo de los espectros emitidos por las galaxias es proporcional al alejamiento de éstas; dicho en otras palabras —ya que todos los desplazamientos observables van hacia el rojo—, el universo que percibimos está en expansión, como lo postula la teoría del *big bang*.

Pero, comencemos con lo esencial. Hubble no era sólo un boxeador extraordinario de la categoría de los pesos pesados —su *punch* era tal que un entrenador llegó a proponer que se afrontara a Jack Johnson, el campeón mundial de la época—, sino también, detalle tan importante como el primero, un abogado feroz, que llegó al puesto de *attorney* de Louisville, en Kentucky.

Las artes pugilísticas y las legales se aliaron con Hubble en la presentación de sus teorías astronómicas, que el abogado argumentó con ímpetu, minimizando las objeciones, exagerando los apoyos, hasta lograr "establecer las pruebas" y obtener de la curia astral un "veredicto favorable".¹⁴

Ya en 1917 Willen de Sitter, sin suscitar el menor entusiasmo, había formulado la misma hipótesis: el *red shift* corresponde a la mayor o menor distancia de las galaxias con respecto al observador.

En 1924 Ludwik Silberstein había tenido la pésima idea de tratar de comprobar la precedente teoría con un estudio sobre los conglomerados globulares de galaxias, olvidando como por azar a tres de ellos cuyo *red shift* no correspondía con las distancias a que se sabía que se encontraban. La teoría quedaba así desacreditada.

Las ideas de De Sitter partían de un error capital: relativista, como Einstein, el autor suponía un universo estático, con distancias fijadas una vez por todas.

etcétera. Si en estas páginas me he limitado a Galileo y a Hubble es únicamente para marcar una posible coincidencia entre estas subversiones y el origen del barroco —que hoy podríamos llamar primer barroco— y del neobarroco. Los textos sobre el universo —como el universo mismo— quedan por explorar...

¹³ *Dictionary of scientific biography* de Charles Scribner's Sons, 1981, vol. 5, p. 528.

¹⁴ Pierre Thuillier, "Un cosmologiste habile: Edwin Hubble", en *La Recherche*, núm. 176, vol. 17, abril de 1986, p. 526. El autor del ensayo parte de N. Hetherington, "Edwin Hubble: legal eagle", en *Nature*, 16 de enero de 1986, p. 189.

Bastaba, como logró hacerlo Hubble, con invertir de un modo teatral los postulados y explicar el *red shift* a partir de una generalización del efecto Doppler; todo quedaba así claro: el universo estaba en expansión.

Ya Alexander Friedmann, y sobre todo el abate belga Lemaître, silencioso escrutador de la bóveda celeste, habían imaginado una "maqueta" del universo en expansión a partir de una explosión inicial.

El desafío de Hubble era el siguiente: ¿cómo lograr, dado que los trabajos de Silberstein habían quedado totalmente desprestigiados debido a su omisión, convencer a los astrónomos de sus teorías? Respuesta: empleando, una vez más en la Historia, *la argucia*.

Presentó, en 1929, las medidas que había obtenido en el Mount Wilson Observatory, para que todo el mundo quedara convencido de su objetividad, como si hubieran sido obtenidas por observadores independientes. Su colega Milton L. Humason, que había trabajado con él, expuso, aunque en la misma revista, sus "propios" resultados, sin relación alguna con los de Hubble. Por otra parte, aunque De Sitter constituía el origen de todo, Hubble, en su artículo, no lo menciona más que en las últimas líneas, al pasar, evitando así, jurista eficaz, que se le identifique con una causa perdida.

En el artículo de 1929 Hubble utiliza, para precisar sus cálculos, la constante que hoy lleva su nombre y cuya aceptación no presentaba por sí misma ninguna dificultad, pero la emplea como un anzuelo para captar la anuencia de dos astrónomos, uno de los cuales, Strömberg, había obtenido sus resultados partiendo de la misma hipótesis que él: una relación lineal entre velocidad y distancia de las galaxias. El golpe de efecto de nuestro jurista consistía en no mencionar explícitamente el hecho de que Strömberg, para llegar a esos resultados, había partido de una base que era precisamente lo que se quería demostrar.

El otro astrónomo, Lundmark, había obtenido sus resultados utilizando otra relación entre la velocidad de alejamiento de las galaxias y la distancia a que se encontraban. Era oportuno citarlo como "testigo", pero no recordar en ningún momento el procedimiento empleado por él.

"Para no parecer sospechoso, el investigador tiene que comportarse como si fuera completamente desinteresado, es decir, como si hubiera hecho sus observaciones o experimentos sin la menor idea preconcebida, sin el menor prejuicio, en una especie de *vacío*

epistemológico."¹⁵ Hubble, que había asimilado bien las reglas del juego, practica pues, deliberadamente, esa inversión aseguradora que constituye la *argucia* capital: poner al final, como "conclusiones", lo que en realidad ha constituido el principio de los trabajos.

Epistemología y arte del discurso, *utilería jurídica*: utilizándolos con maestría, Hubble impuso una concepción del universo que, como diría Feyerabend, es la verdadera —porque es la última y porque es la nuestra, algo que nos parece evidente, natural.

Una idea establecida, una *doxa*, es la neutralidad del discurso científico, su carácter denotativo, próximo a la pureza de la fórmula y del grado cero, y por otra parte, su repercusión amplificada, puesta en escena por la producción artística contemporánea.

Hemos visto, sin embargo, cómo los dos discursos, aparentemente incomunicados, intercambian en cierta medida su tipo de funcionamiento y sus "efectos": truculencia y *argucia* en la presentación de los métodos o de los resultados científicos cuando no se trata de lo que Kuhn denomina una ciencia "normal" sino de un cambio de paradigma, de una "revolución" en la ciencia. Rigor y programación en el aparente desorden y en la incontrollable proliferación del barroco, que en realidad representa un enderezamiento, un regreso al equilibrio y a la estabilidad.

Se repite pues, con la cosmología actual y su posible *retombée* en un neobarroco —reflejo cuyos nexos quedan aún por situar y cuyas obras quedan aún por designar—, la misma estrategia discursiva de Galileo: la subversión, o la desintegración de una imagen coherente del universo, tal y como la acepta en un momento dado la humanidad entera, en algo tan abrupto e inaceptable que no puede realizarse más que bajo los auspicios de una demostración legal, de una demanda jurídica basada en la eficacia de los signos y en su mayor alcance: la nueva ley como teatralidad.¹⁶

¹⁵ Pierre Thuillier, *op. cit.*, p. 527.

¹⁶ De más está decir que la astronomía y la cosmología, que tomo en cuenta aquí únicamente por su "vocación" totalizadora, no agotan, ni de lejos, estos virajes, o estas subversiones de un concepto aceptado, de una *doxa*, utilizando toda la *argucia* posible, la que permite el discurso jurídico, y toda su teatralidad. Sería pertinente estudiar estos mecanismos escénicos de presentación en la obra de Freud, descubridor de otra espacialidad, la del registro inconsciente. Habría que indagar también la "jurisprudencia" y la eficacia, próxima a veces de la *pente au mime*, en la enseñanza de Jacques Lacan.

III. HACIA LA UNIFICACIÓN

GALILEO al presentar sus teorías sirviéndose de lo que Paul Feyerabend ha llamado la *propaganda*,¹ inaugura el *arreglo discursivo*, una escenografía argumental que se desplegará con fasto en el barroco. Pero en su aventura ejemplar —la oposición a lo que parece evidente como medio de conocimiento— encontramos también el origen de lo que será la pulsión fundamental, la obsesión de la ciencia moderna: la *unificación de las fuerzas* presentes en la naturaleza, o en ese espacio ofrecido a su percepción y condicionado por su propia mirada, que el hombre califica, cada día más abusivamente, de "natural".

A. Salam² sitúa en la obra de Al-Biruni, que vivió en el año 1000 en Afganistán, y en su física oscura y devota, el deseo de universalizar las leyes que gobiernan el mundo visible en todas sus partes.

Para la historia parcial del saber de la física, en Occidente, el origen de este proyecto está en Galileo. Con su telescopio artesanal contempló la Luna. Las montañas proyectaban sombras netas en la superficie porosa y blanca, iluminada por el sol. Comprendió entonces la universalidad de las fuerzas físicas, su presencia unánime: una misma luz, una misma geometría de la sombra lo unía y dibujaba todo. De cierto modo, no estábamos solos.

El mismo año en que moría Galileo nacía Newton, quien, siguiendo este sueño recurrente, realizaba la primera gran unificación: la misma fuerza que imantaba una manzana hacia el suelo y la hacía caer mantenía al planeta en su órbita, en su recorrido imperturbable y fijo alrededor del sol.

La segunda gran unificación —señala A. Salam—, se debe a Faraday y Ampère: la asimilación del magnetismo a las cargas eléctricas en movimiento. Crearon la noción de electromagnetismo, que mucho más tarde Maxwell iba a confirmar. "El trabajo de Maxwell marca una fecha en el desarrollo de una descripción unificada de

¹ Paul Feyerabend, *op. cit.*

² A. Salam, "L'unification des forces", en *L'imaginaire scientifique*, Paris, Denoel, La editoriale Librairie y La Villette, pp. 98 y ss.

los fenómenos físicos; ahora conocemos bien el espectro completo de las radiaciones electromagnéticas: radio, radar, calor irradiante, luz visible, ultravioleta, rayos x y rayos gamma."³

Einstein, finalmente, logra lo que, más que un físico, sólo un demiurgo puede pretender: unificar dos abstracciones, o dos formas, el espacio y el tiempo, conduciendo así la imagen del universo hacia un soporte cada vez menos palpable, hacia una energía pura. El espacio y el tiempo, ahora reunidos en una misma noción, constituyen un sistema dinámico, se incurvan juntos, dibujando una misma gravitación.

La ciencia entonces —hacia los años 20— reduce al máximo, a sólo dos componentes, las coordenadas de la naturaleza, o si se quiere, las fuerzas que gobiernan el universo: gravedad y electromagnetismo.

En los mismos años Kaluza y Klein intentaron la unificación de esas dos fuerzas: imaginaron, con ese propósito, un mundo desplegado en nuevas dimensiones —análogo, en cierta medida, al que, en sus transparencias, cifraba Duchamp—; un mundo en que la curva del espacio-tiempo se calculaba en cinco dimensiones, como Einstein lo había hecho precedentemente con las cuatro dimensiones del espacio conocido más el tiempo. Esas elucubraciones han sido retomadas por los físicos actuales, como Cremmer y Scherk. Puede ser, consideran, que la quinta extra-dimensión exista. No estamos conscientes de ella, no podemos percibirla, ya que se encuentra atrapada, si así puede decirse, en un radio minúsculo de 10^{-33} centímetros, en el curso de los primeros 10^{-43} segundos del universo. Allí, casi en el estallido, o en su primer eco, se encontraría replegada, escondida, la dimensión suplementaria: algo que se perdió para dar paso al universo verosímil, a la "realidad".⁴

Einstein, por su parte, se entregó a la fantasía —en el sentido psicoanalítico del término— de una totalización, que pudo llamarse geometría del espacio-tiempo, mónada, o rostro de Dios. Durante cuatro décadas indagó una equivalencia, una analogía, poseído por el demonio de lo simétrico, o por el de la probable unidad que ani-

³ A. Salam, *op. cit.*, p. 98.

⁴ A. Salam, *op. cit.*, p. 112. El físico se pregunta: "¿Qué se produjo, qué ocurrió? Se nos vuelve a plantear el problema de un 'orden' particular, de una fractura espontánea de la simetría debida a un potencial adecuado que redujo el espacio-tiempo de varias dimensiones a ese espacio-tiempo con sólo cuatro dimensiones que conocemos: la quinta dimensión permanece

ma todas las fuerzas del universo, como un eco invisible y mudo de la energía original.

Si la gravitación —sostuvo entonces el demiurgo— puede imaginarse como una propiedad del espacio-tiempo con relación a su curva, otra fuerza similar tiene que corresponder con la carga eléctrica. En ese intento, sintetizador, casi borgesco, consumió sus noches y sus días.

Einstein, en su intento de totalización, rememoraba una ambición arcaica: su cosmología intentaba eliminar hasta la última división, unificar, suprimir el corte existente entre dos entidades igualmente activas y presentes en el indescifrable y puntual funcionamiento del universo. Su correspondencia con Max Born da cuenta del modo más preciso del proyecto unificador: "Oppenheim, el joven —aclara Born—, se interesaba en la filosofía, en particular en las ideas filosóficas contenidas en la relatividad de Einstein. Se trata probablemente en este caso del esbozo de una 'teoría unitaria de los campos', que debería reunir la gravitación y el campo electromagnético, teoría que preocupó a Einstein hasta su muerte."

Se trata, en Einstein, de algo que es, como en Parménides, el Ser, o de su metáfora energética, concebido como lo continuo, indivisible y homogéneo.

Para Einstein, la energía agrupa y funde lo diverso y hace aparecer toda manifestación —incluidos el espacio y el tiempo— como una de sus concreciones. En el proyecto einsteiniano podemos leer una transposición a la *energía* de lo que Parménides concibió con respecto a la *substancia*.

En el poema de Parménides el Ser se describe como algo que pertenece al mismo *imaginario* que la Energía para Einstein y Salam.

Uno, continuo. ¿Qué nacimiento puedes encontrarle?

¿Dónde y en qué se modifica? Lo que no existe:
no te dejaré ni siquiera pensarlo o decirlo. No se puede pensar ni decir lo que no es. Por otra parte: ¿qué necesidad pudo hacerlo surgir, más tarde o más temprano, brotar de la nada y crecer?

en realidad escondida a nuestros ojos y no es perceptible más que indirectamente, en las manifestaciones de la carga eléctrica. Esta es una de las ideas que nos permitiría llegar a la unificación de la gravedad y del electromagnetismo, pero nada más que una idea vacía, que no presenta la menor posibilidad de una prueba experimental."

⁵ Albert Einstein y Max Born, *Correspondance 1916-1955*, París, Seuil, 1972, p. 25. La carta citada es del 4 de junio de 1919, el comentario es de Max Born.

De modo que no puede más que ser absolutamente o cesar del todo.

[...]

No es, tampoco, divisible, ya que su totalidad es homogénea; no hay nada capaz de romper su continuidad, por su exceso; ni, más lejos, algo que pueda hacerlo por su defecto: todo está lleno del Ser, todo es continuo: el Ser se aprieta contra el Ser.

Por muy distantes que parezcan las cosas, contémporalas en tu espíritu como una sola presencia. No cortarás al Ser de su nexa con el Ser.

Ni para dispersarlo por todas partes, ni para reunirlo.⁶

La filosofía, y los múltiples desarrollos de la lingüística estructural que llegaron a identificarse con la especulación filosófica, siguieron un camino, o cultivaron con ahínco una fantasía opuesta a la de la ciencia: en lugar de la unificación, o de la totalización, avanzaron bajo el emblema de la diseminación, la fractura y el corte insalvable. Pulverizar significados y textos, hacerlos aparecer bajo otros textos; señalar la división, negar la unidad o la prioridad del sujeto y de su monolítica emisión de la voz. Se prefiere lo fragmentario y múltiple a lo definido y neto, la ramificación rizomática a la raíz; la esquizofrenia pulverizada y discontinua, como la imagen del sujeto en un espejo roto, a la paranoia autoritaria, icónica. Se privilegia la galaxia espejeante y en expansión, la dinámica del grupo; se descarta la órbita, previsible y trazada, el sujeto situable, aunque sea en el espacio de su negatividad.

Lo que del discurso científico recae o *se refleja negativamente* en el conjunto de actividades simbólicas no es el conocimiento en tanto que precisión matemática y formulable, ni la particular estructura de su presentación, ni siquiera las leyes inherentes a ese particular discurrir que es el saber; sino, manifiesta desde Galileo hasta A. Salam, con su punto cenital en Einstein, la violenta pulsión de unificación, el feroz *deseo del Uno*. Se trata, en la ciencia, de compaginar lo diverso y, paralelamente, en el mundo de los símbolos, de escindir cada vez más: por una parte la sed del Uno; por la otra su des-construcción.

Pudiéramos notar, por otra parte, que la concepción de lo

⁶ Tomo el poema de Parménides de las obras completas de Platón; Platón, *Parménide*, tomo VIII, primera parte, París, Société d'Édition "Les Belles Lettres", 1923, p. 13. Traduzco del francés.

simbólico en tanto que dispersión, o diseminación, se funda a su vez en la ciencia *como discurso*.

Discurso, como ha señalado Lacan, enteramente constituido de pequeñas letras que llegan a funcionar por sí mismas, independientemente de todo sentido particular y según las leyes de sus combinaciones propias. En ese sentido, el tema de la dispersión, del paragrama, de la lengua como multiplicidad, tiene también su principio en la ciencia, en *la lengua de la ciencia*. Una vez más nos encontramos con la misma imagen arcaica, con el arquetipo conceptual que llega hasta nuestro tiempo: en los materialistas, Demócrito y Lucrecio, los átomos, en su dispersión y sumisión al azar, se consideran como significantes puros. Lucrecio —*De rerum natura*, libro II, 125—: "Otra razón para observar con más atención esos cuerpos que ves agitarse en desorden en los rayos del sol, es que agitaciones como éstas nos revelan los movimientos secretos, invisibles, que también se disimulan en el fondo de la materia. Ya que con frecuencia verás ese polvo, bajo la influencia de choques invisibles, cambiar completamente de camino, dar marcha atrás, ir de un lado para otro, hacia todas partes y en todas las direcciones. Es evidente que esa marcha errante procede en su totalidad de los átomos."

Se podría, a lo largo del siglo, intentar una divergencia: un "paralelo" entre la pulsión unificadora de la ciencia y la furia desconstructora que caracteriza a la vez su lenguaje y el lenguaje del arte. En el momento en que la física fragua su proyecto de totalización, los futuristas —sobre todo Severini y Balla— descomponen y reconstituyen en la tela, para dar una impresión de velocidad, las máquinas de entonces, funcionales dioses aceitados que aún disfrutaban del prestigio de la modernidad: ciclistas desarmados en girantes discos de colores, estridentes locomotoras, geometrías multidimensionales y poliédricas. Comienza la aventura de la fragmentación, la *era de la fractura*.

La divergencia entre los dos discursos, o entre las dos prácticas —la ciencia por una parte, el arte y lo simbólico, incluido el lenguaje de la propia ciencia, por otra—, es sin embargo sólo aparente, al menos en una primera fase. Si bien el propósito de la ciencia es la unificación de su objeto, su primer intento, siempre, es la desintegración del mismo. A medida que avanza el siglo también se adentra en lo más pequeño el pincel separador de la

física: las partículas se van haciendo más ligeras, menos definibles, así como sus nombres basculan primero en la literatura y luego en una insulsa poesía próxima a la evanescencia: se comienza con el *cuarg* pero pronto se llega a algo tan finisecular y románticoide como la partícula de *charme*.

En los años 70 el proceso de desintegración se *acelera* —ninguna palabra más oportuna: se trata de aceleradores de partículas. Salam concibe una nueva partícula llamada *z*. “En 1973, en el CERN, en la cámara llamada Gargamelle, se pudieron detectar dos tipos de procesos, en el curso de experimentos verdaderamente épicos. Esos descubrimientos se vieron confirmados en el curso de otros experimentos y los resultados definitivos se lograron en el SLAC, el acelerador lineal de Stanford, en 1978. En ese experimento se observa una difusión de electrón polarizado sobre los protones: no tenemos sólo, en este caso, un intercambio de fotón, sino también el de una partícula *z*, como se ilustra en los dos diagramas de Feynman [...]. Después del descubrimiento indirecto de la existencia de *z*, el paso más importante que se ha dado ha sido precisamente la producción y la detección de esas partículas [...]. En Europa se proyecta la construcción del mayor aparato de colisión entre electrones y positrones, el LEP, que tendrá una circunferencia de unos 27 kilómetros y *podrá producir una cantidad enorme de partículas z*, para el estudio detallado de los más diversos aspectos de la física.”⁷

Poco después de realizada la fisión del átomo surge en la novela, de modo casi incongruente —la psicología y la noción de un “yo” coherente y monolítico era algo unánimemente aceptado, al menos para un personaje de ficción—, el concepto de *tropismos*. Se trata, dice Nathalie Sarraute, de “movimientos interiores, tenues, que se deslizan con rapidez en el umbral de nuestra conciencia, de pequeños dramas que se desarrollan siguiendo un cierto ritmo minuciosamente programado en el que todos los mecanismos se van abarcando, englobando unos en los otros”. Se trata, de un modo más ideológico, de una fractura, hasta llegar a unidades minúsculas, imperceptibles, “tenues”, de la unidad del sujeto supuestamente indisecionable, atómico.

Única, entre las trayectorias del estructuralismo francés que se desarrollan, paralelas o divergentes, y marcan la segunda mitad

⁷ A. Salam, *op. cit.*, pp. 196 y ss. Yo subrayo.

del siglo, la de Jacques Lacan parece corresponder con ese doble movimiento que llamaríamos, para establecer una analogía con el de la física nuclear, de *aceleración-desintegración*, y de *pulsión de unificación*.

En su relectura de Freud, Lacan privilegia o instituye conceptos siempre próximos a una concepción del sujeto escindido, dividido; despliega toda una fenomenología del corte, la *esquizo*, la falta, la ausencia —incluso la de un sujeto productor de discurso, que aparece más bien como un producto, un resultado del juego de sus significantes.

Toda la primera etapa de la enseñanza lacaniana se edifica —en el ensayo a la memoria de Ernest Jones, recogido en *Ecrits*, ya se postula una identificación entre el psicoanálisis y la arquitectura—, paradójicamente, sobre el cimiento de la fragmentación y la ausencia.

Ausencia, ante todo, de un centro estructurante del sujeto, que se constituye en el lugar del Otro que le es preexistente; importancia del orden simbólico “como conjunto diacrítico de elementos discretos, separados [...] que están, en tanto tales, privados de sentido y forman en su conjugación una estructura articulada, combinatoria y autónoma. Por un razonamiento muy sencillo se comprende que esta estructura no tiene origen, que, si existe, no se puede hacer su génesis; está siempre allí, puesto que los elementos sólo valen unos en relación con los otros”⁸.

El gran Otro —*A*, en el esquema lacaniano— es “el lenguaje que está siempre allí. Es el Otro del discurso universal, de todo lo que ha sido dicho en la medida en que es pensable. Diría que es también el Otro de la biblioteca de Borges, de la biblioteca total. Es también el Otro de la verdad, ese Otro que es un tercero respecto a todo diálogo, porque en el diálogo del uno con el otro siempre está lo que funciona como referencia tanto de acuerdo como de desacuerdo, el Otro del pacto como el Otro de la controversia”⁹.

Interviene también, en lo que se va constituyendo como grafo en la obra de Jacques Lacan, la noción de *a*, recíproco simétrico del yo imaginario, asimilable a un residuo, a un fondo irreductible, por

⁸ Jacques-Alain Miller, *Cinco conferencias caraqueñas sobre Lacan*, Caracas, Editorial Ateneo de Caracas, colección Analítica, p. 19.

⁹ Jacques-Alain Miller, *op. cit.*, pp. 21-22.

ejemplo en la botella de Klein, fondo que, por no poderse tener a la vista en sus tres dimensiones, constituye uno de los soportes gráficos de la enseñanza lacaniana.

Sin embargo, observando de cerca la trayectoria de Lacan,¹⁰ vemos que bajo el corte, la fragmentación y la esquizo, desde los años 50, aparecen en ellas las matemáticas como elemento de aglomeración, como un tejido subyacente y conjuntivo a la vez, primero en forma de *grafo* (1953-1961), luego en forma de *superficie* (1961-1971) y finalmente con la presencia y la proliferación de los *nudos* (1972-1981).

Es precisamente esta conclusión —la proyección del sujeto en el matema topológico— lo que parece configurar, en el último Lacan, la pulsión o la fantasía de la unificación. El nudo, y en particular el nudo borromeo, si tenemos en cuenta su posible origen en el grafo denominado “puente de Königsberg”, no sólo abarca, recoge y sostiene, sino que, al estar dotadas las cuerdas de dirección, de sentido, como los trayectos del paseante en los puentes del grafo, también totaliza, unifica. La escisión de una de sus partes, por alejada que esté del centro, no sólo desliga, sino que disuelve la totalidad y la *desintegra*. Así, lo real, lo simbólico y lo imaginario se encuentran en esta topología indisolublemente unificados, entre los múltiples enlaces y desenlaces con que puede mantenerse el nudo borromeo, en la ondulación y el encadenamiento de las cuerdas, como si la metáfora más justa de la obra lacaniana se encontrara entre los nudos y las esferas armilares del arte manuelino, en la piedra labrada de la ventana de Tomar.

Para concluir: el discurso unificador, y la “nostalgia de una realidad última” que implica la pulsión totalizadora, han suscitado, a lo largo del siglo, tantos adeptos como detractores. Sea en el terreno restringido pero revelador de la física, sea proyectada al conjunto de conocimientos que se poseen sobre la organización de la realidad y sus diferentes niveles en un momento dado, el proyecto o la fantasía de la unificación no deja de engendrar, como una respuesta destructora, su propia crítica o su negación. Así, Henri Atlan lleva el problema a un plano metodológico, al de la relación entre las ciencias, al de su encadenamiento y, posible continuidad: “La clasificación de las ciencias se impone por el objeto mismo de

estudio cuyos niveles de organización se fragmentan y analizan, separadamente, por cada una de las disciplinas. Es decir que el estudio del objeto unificado implica la unificación de las articulaciones entre los niveles, que se reduce a su vez al diálogo o a las reducciones posibles de una disciplina a la otra.”¹¹ Por una parte, el deseo o la necesidad de unificación parece imponerse por el objeto mismo de la investigación, el organismo vivo alrededor del cual se encuentran las disciplinas; y por otra parte la organización en diferentes niveles se debe tanto al discurso organizador gracias al cual fragmentamos, unificamos, situamos, clasificamos, explicamos, predecimos y dominamos la realidad, como a la realidad en sí. “Los niveles de organización son tanto niveles de conocimiento como niveles de realidad, ya que corresponden a nuestros diferentes modos de organizar lo real —es decir, de introducir en él y de descubrir en él cierto orden—, gracias a las diferentes disciplinas del conocimiento científico. Estamos de acuerdo con la frase de Heisenberg, que dice que no hay ciencia de la naturaleza, sino ciencia del conocimiento que los hombres tienen de la naturaleza. Por supuesto, no hay que interpretar esta frase de un modo idealista, ya que esa ciencia es también un producto de la naturaleza: es el producto del hombre, que a su vez es uno de los productos de la naturaleza.”¹²

Dicho de otro modo, la nostalgia de la unidad, que la ciencia necesita para existir, encuentra constantemente su propia contradicción en la multiplicidad de cuestionamientos que, en su propio proceso, plantea.

Sigue pues abierto el diálogo entre los que encaminan cada uno de sus gestos hacia la unificación, y los que observan el espejismo, en la palabra, de ese deseo, y secretamente piensan en la imposible cohesión de todo lo aparente. O ven en lo discontinuo una imagen de la eternidad.

¹¹ Henri Atlan, *A tort et à raison. Intercritique de la science et du mythe*, París, Seuil, 1986, p. 49.

¹² Henri Atlan, *op. cit.*, pp. 48-49.

¹⁰ Cf. Jean Michel Vappereau, *Essaim, le groupe fondamental du noeud*, París, Point Hors Ligne, Topologie en extension, 1985.

IV. UNA MAQUETA DEL UNIVERSO

LA IMAGEN final a que nos conduce la actual cosmología no puede ser más abstracta, ni ir más lejos en lo concebible en los términos del limitado discurso —o en los de su resultado: el limitado pensamiento humano. ¿Quién puede figurarse, en efecto, o “visualizar” el radio actual del universo, entre unos tres mil y unos seis mil megaparsecs, es decir representarse ese espacio sin olvidar la dimensión de esas unidades de medida? Un parsec equivale a 3,26 años-luz; el megaparsec contiene un millón de parsecs; el radio del universo es de entre tres mil y seis mil megaparsecs, lo cual corresponde al espacio recorrido por la luz en un tiempo que es igual a la edad del universo, entre diez y veinte billones de años. Para dar una imagen más gráfica se puede decir que un objeto situado a mil megaparsecs se ve tal y como fue hace tres billones de años, en la época en que aparecían en la Tierra los más antiguos fósiles que conocemos, los organismos unicelulares.

Señalemos sin embargo que si la imagen global y *presente* del universo —ya que se encuentra en una acelerada expansión— es literalmente *inimaginable*, más lo eran los enigmas insolubles o enloquecedores con que nos confrontaba la cosmología pre-radioastronómica, enigmas hoy eludibles, o al menos disimulados bajo la astucia de una teoría, la del *big bang*. Nunca habiéramos podido bregar entre esas aporías, que son retos a la estabilidad mental y siempre precaria del hombre: ¿dónde termina el espacio? ¿Qué hay donde se cierra el horizonte cosmológico y desaparecen, en su fuga, las galaxias? ¿Cuándo comienza el tiempo? Ese tipo de *koen*, emanación del sentido común que se convierte en piedra de la locura, puede multiplicarse hasta el vértigo. El *punto de vista* —valga esta metáfora del *estado puntual*— que adopta la teoría del *big bang*, hoy en día la más verosímil, permite al menos evitar ese vasto rompecabezas.

Pero, si bien el concepto final de la cosmología contemporánea corresponde con lo menos figurable, con lo irrepresentable puro, para llegar a ese concepto los científicos recorren un terreno meta-

fórico poblado de recursos evidentes, de comparaciones que no pueden ser más figurativas, pintorescas incluso. La ciencia —la cosmología— es la ficción de hoy, y su universo es mucho más novelable que el parco imaginario de la ciencia-ficción. El terreno de metáforas por el que avanza la cosmología para llegar a constituir su inconcebible imagen final está plagado de seres tan vistosos como las enanas blancas, las enanas negras, las gigantes rojas, las viajeras azules y los huecos negros.

Por otra parte, para domesticar la imagen global, para hacerla visualizable, los cosmólogos han acudido sin reparos a la miniaturización caricatural, dando al universo, gracias a las *maquetas*, los rasgos afectuosos de lo más cotidiano; los de un juguete siempre presto a dar vueltas chirriantes para divertirnos, siempre presto a *funcionar*.

En los últimos años, las maquetas de universo se han sucedido a un ritmo similar al que lleva, en su despliegue, el modelo; mucho más numerosas que en toda la historia de la astronomía éstas se van englobando, comprendiendo unas en las otras, o bien, según la arrogancia de sus constructores, se desdican entre ellas, o se anulan sin el menor escrúpulo, como si el objeto que reprodujeran, en su oportuna miniaturización, fuera el más anodino, el más nimio.

Una de las más elocuentes, la del físico italiano Mezzetti, sostiene, con la escueta elegancia de los actuales diseñadores de ese país, que “los grupos y conglomerados de galaxias, lejos de estar distribuidos al azar, constituyen las paredes y las aristas de una enorme estructura en forma de celda, cuyas partes centrales aparecen despobladas de galaxias. Vacíos gigantescos, que van de la decena a la centena de megaparsecs, se encuentran pues rodeados por las galaxias, que se van aglutinando en grupos y conglomerados: todo llega a constituir una estructura que se define bien ‘en forma de colmena’, o bien como algo ‘espumoso’, ‘esponjoso’, o en forma de ‘queso suizo’. Los grandes conglomerados de galaxias tienden a formarse donde los ángulos de las diversas paredes se encuentran; las caras o paredes de las celdas se componen de galaxias que, en su conjunto, constituyen una estructura aplanada, en forma de panceta o de pancake”.¹

¹ M. Mezzetti, “Les galaxies à l'échelle cosmique”, en *L'imaginaire scientifique*, La editoriale Libreria, La Villette, Denoël, 1986, pp. 28 y ss.

La maqueta, como se ve, domestica al universo, lo hace, literalmente, manipulable, gracias a un juego de metáforas destinadas a *familiarizar lo inconcebible*, y en las cuales la fértil imaginación de los astrónomos siempre ha sido pródiga: ya los antiguos comparaban las nebulosas con cangrejos, centauros, arqueros y osos.

Domestica al universo; no elucida ni despeja sus incógnitas. Las disimula, o las substituye por otras, menos apremiantes, que en realidad sólo enmascaran los primeros enigmas, los que, eludiendo, pretenden disipar. Así se convoca otra hipótesis, la cual genera otra maqueta. La de Mezzetti no hace más que subrayar, con su analogía del "universo" fabril de las abejas, o su repostera elasticidad, la carencia de respuestas esenciales: ¿cómo se obtiene, si aceptamos un estado puntual, con la expansión, una tal irregularidad de la materia? Y sobre todo: ¿por qué las galaxias se aglomeran hasta cierto punto y luego, como si esa aglutinación fuera suficiente, como si fueran gregarias hasta cierto umbral, dejan de agruparse? ¿Por qué lo hacen donde se encuentran las paredes de las celdas? ¿Para fortalecer arquitectónicamente la colmena?

Surge pues, inevitablemente, otro cosmólogo, lo cual, evidentemente, no detiene sino que acelera la serie de maquetas. Se trata de Dennis W. Sciama: "Podemos afirmar con toda tranquilidad que la tendencia de las galaxias a formar conglomerados gigantescos es casi inexistente. De ello se puede deducir que la más vasta escala de longitud de las irregularidades significativas es mucho más pequeña que las dimensiones del universo. De modo que nos encontramos en una situación idéntica a la que se presenta cuando se realiza un modelo del planeta Tierra: sus montañas son muy pequeñas si se las compara con las dimensiones de la totalidad. Actualmente, estamos en condiciones de difundir un modelo del universo, y en ese modelo cada punto del espacio contiene una parcela que hubiera podido pertenecer al substrato inicial, aunque la relación existente entre esas parcelas y el contenido físico actual del universo sea un poco ambigua. Podíamos pensar que cada parcela representa un gigantesco conglomerado de galaxias, pero mejor sería imaginar el substrato como una forma de gas intergaláctico, del cual, en un momento dado de la evolución del universo, brotan las galaxias."²

Las preguntas, como se ve, se desplazan y van desde el enigma

² Dennis W. Sciama, "Les modèles de l'univers", en *L'imaginaire scientifique*, pp. 32 y ss.

de la distribución espacial al de la secuencia de los eventos, a la escanciación temporal: ¿por qué en un momento dado el gas se condensa para formar las inmensas hélices de las galaxias? Etcétera.

Podíamos preguntarnos, para interrumpir la serie, por qué, en un momento dado del discurso científico, surgen las maquetas de universo, por qué el hombre las ha suscitado y fabricado con regularidad y lógica, al menos desde Copérnico —a quien podíamos considerar autor del primer diagrama entre los que resultan hoy verosímiles— hasta el *big bang*.

Se pueden concebir otras maquetas que partan igualmente de un estado puntual, de un despliegue, de una incurvación posible, en forma de esfera o en forma de montura según la densidad de la materia que contengan y la velocidad con que las galaxias se alejan unas de las otras.

En *L'heure de s'enivrer, L'univers, a-t-il un sens?*, Hubert Reeves cita al físico Dicke, quien, en 1950, proporcionó una respuesta especular a la pulsión miniaturizadora de los astrónomos; en ella, *espejo y mirada* constituyen una topología borguesa, lo cual no es infrecuente cuando se trata del universo; evocan también, lo cual sí lo es, cierta consonancia lacaniana.

"El ser humano —asegura Dicke— es un recién llegado al universo. La fabricación de los átomos y moléculas que lo constituyen es un proceso de larga duración. Se necesitan varios billones de años, en el curso de la evolución cósmica, para engendrar un cerebro capaz de observar el universo y de plantear preguntas sobre lo que observa. La edad del universo no siempre ha sido igual a la relación de intensidad entre las fuerzas gravitacionales y las electromagnéticas, pero en el pasado no había nadie que las comparara. Dicke demuestra que el tiempo —en unidades naturales— que se requiere para que aparezca un cerebro como el del hombre, es decir, pensante, es vecino a esa relación de intensidad. De modo que el hombre aparece en la escena cosmológica simplemente porque *el universo se hace observable cuando hay alguien para observarlo*".³

La maqueta, pues, permite la observación, pero al mismo tiempo la vuelca en el reflejo especular o la anula en una pura tautología: la mirada del observador envuelve algo que virtualmente contiene al observador y, por supuesto, a su propia mirada, y además, como lo afirman Dicke y Reeves, esto no ocurre más que en

³ Hubert Reeves, *L'heure de s'enivrer*, Paris, Seuil, 1986, p. 144.

un momento preciso, como si la propia maqueta implicara, en el curso de su evolución, la necesidad de contemplarse, de ser observada. O dicho en otros términos: como si el universo tuviera sentido.

A diferencia del reflejo apenas transpuesto que las elipses del diagrama pepleriano suscitaron en la producción artística del primer barroco, puede ser que el de la cosmología actual consista, al menos en un primer momento, en una reactivación o una recreación de esa compleja topología que implica el recorrido de la mirada desde un espectador hasta la maqueta de donde en realidad parte.

Se altera, así, el ya complejo recorrido de la mirada en el primer barroco —como puede comprobarse recorriendo cualquiera de las iglesias de la época—, para llevarlo de modo consciente hacia un espacio en que el sujeto se implica y se incluye en el centro mismo de lo que su pulsión escópica le ofrece como reducción.

Que el pensamiento más elaborado y menos figurativo —el que conduce a lo impensable: a nuestra concepción actual del universo— recurra, como para apoyarse, a metáforas vistosas, con frecuencia pintorescas —las que van desde las enanas blancas hasta el llamado viento solar— es, en definitiva, algo banal. Aun si los constituyentes de la materia nos aparecen cada vez, en la medida en que se afina el pincel de la desintegración, como algo menos material, es siempre a partir de una experiencia concreta, sensible, que llegamos a ellos: de modo que sobre una base igualmente concreta los figuramos.

Lo más notable es que la representación llegue en este caso, y explícitamente, a imponer no sólo las leyes de su objeto —el cosmos— sino las de su forma, su propia estructura: no hay observador que no sea observable, no hay mirada que no suponga un espejo, ni fenómeno —como ya lo apuntaba Husserl— que se deje contemplar desde varios puntos de vista a la vez.

Los modelos, por supuesto, ayudan a concebir el cosmos, pero demuestran también que no hay modelización absoluta, que todos son relativos —o internos— a lo que deben de modelar, y aun a sus propias historias. El pintor del primer barroco podía figurarse mientras construía o estructuraba la representación; el cosmólogo del siglo xx no hace más que preguntarse cómo del universo representado —tal y como se miniaturiza en el modelo, tal y como adviene a la visibilidad— ha surgido un poder de representación, cómo la historia del iris queda secretamente cifrada en lo que se ve.

V. NUEVA INESTABILIDAD

El REGRESO de un arte barroco, o el de alguna de sus espejantes formas, no sólo se reconoce hoy, sino que hasta se reivindica. Se ve perfilar la máscara pinturera, por todas partes, incluso donde lo que asoma no es más que la pálida literalidad del rostro clásico. Sin embargo, cuando se trata de fundamentar esta nueva “carnavalización”, de dar una explicación coherente de lo que la suscita, el discurso se empobrece bruscamente: todo se vuelve constatación, fácil apreciación de estilos, detección, a diestra y siniestra, de los “síntomas” del barroco; de modo que este neobarroco carece de una epistemología propia, y aún más, de una lectura atenta al substrato, de un trabajo de signos.

Si, con la perspectiva del tiempo, el primer barroco nos aparece hoy como algo inmediatamente descifrable y sus figuras se revelan inteligibles a tal punto que podemos situar entre ellas y las que las precedieron —por ejemplo entre la elipse y el círculo— líneas divisorias, fracturas, todo un drama de las formas, el barroco de hoy no nos remite, en lo que de él se dice, más que a imágenes difusas, sin emisor aparente ni destinatario: no sabemos de qué esas obras, con su carácter propio de residuo o de exceso opaco, son el emblema confuso, la *retombée*,¹ ni si de algo lo son.

Sin embargo, entre los dos barrocos, o entre los contextos en que surgieron y que a su modo representan, en el sentido más

¹ *Retombée*, cf. *Barroco*, ensayo, Sudamericana, y *La simulación*, ensayo, Monte-Avila. [Ambos libros incluidos en este volumen.] Llamé *retombée*, a falta de un mejor término en castellano, a toda causalidad acrónica: la causa y la consecuencia de un fenómeno dado pueden no sucederse en el tiempo, sino coexistir; la “consecuencia” incluso, puede preceder a la “causa”; ambas pueden barajarse, como en un juego de naipes. *Retombée* es también una similitud o un parecido en lo discontinuo: dos objetos distantes y sin comunicación o interferencia pueden revelarse análogos; uno puede funcionar como el doble —la palabra también tomada en el sentido teatral del término— del otro: no hay ninguna jerarquía de valores entre el modelo y la copia.

teatral del término, podemos trazar más de una analogía, aun si al hacerlo cedemos al demonio menor de la simetría y la repetición.

Si la referencia central del primer barroco fue la astronomía, como la del actual, suponemos, es la cosmología —toda observación, con los medios de que se dispone hoy en día, remite a los orígenes del universo—, es porque en esa ciencia, aun marcada como lo estuvo al comienzo por el imaginario astrológico, encontramos una manifiesta vocación totalizante, una pulsión de síntesis: sus postulados y procedimientos son como el modelo del saber de una época, su reflejo puntual, exhaustivo. Con una diferencia esencial: la astronomía remitía a movimientos regulares, era, por definición, un saber sobre *el espacio*; la cosmología supone toda una historia: un origen del universo, un desequilibrio, una expansión, quizás un apagón final o una nueva contracción para volver a un estado puntual. Se trata de un saber sobre *el tiempo*, o sobre el espacio-tiempo.

El hombre del primer barroco, aún si sus conocimientos científicos explícitos eran discretos, o nulos, y si de los modelos astronómicos no recibía en su cotidianidad más que simulacros muy mediatizados, deformados por los grimorios astrológicos, era un hombre que se sentía deslizar: el mundo de certezas que le había garantizado la imagen de un universo centrado en la Tierra, o aun —Copérnico— ordenado alrededor del Sol, de pronto basculaba. Terminaban las órbitas platónicas perfectas alrededor del Sol, se deshacían los círculos: todo se alargaba, se deformaba como siguiendo la elasticidad de una anamorfosis, para conformarse con el trazado monstruoso de la elipse —o con el de su doble retórico, la elipsis, que engendraba poemas ilegibles, alambicados, como esos encabalgamientos de líneas en que las figuras no aparecían más que de lado, vistas desde el margen, casi al revés.

El hombre del primer barroco es el testigo de un mundo que vacila: el modelo kepleriano del universo le parece dibujar una escena aberrante, inestable, inútilmente descentrada.

Lo mismo ocurre con el hombre de hoy. A la creencia newtoniana y kantiana en un universo estable, sostenido por fuerzas equilibradas cuyas leyes no son más que el reflejo de una racionalidad por definición inalterable, creencia provisionalmente reforzada por la teoría del *steady state*, que no disfrutó más que de algunos años de verosimilitud, sucede hoy la imagen de un universo en expansión

violenta, “creado” a partir de una explosión y sin límites ni forma posible: una fuga de galaxias hacia ninguna parte, a menos que no sea hacia su propia extinción “fuera” del tiempo y del espacio.

Si la idea, tranquilizadora por sus resonancias bíblicas, de una explosión inicial, metáfora brutal del génesis, pudo durante algunos años mitigar el sentimiento de inestabilidad a que conducía la cosmología del siglo xx, las últimas hipótesis, o constataciones de su discurso, no logran sino agravar el vértigo; el universo que nos propone es “un verdadero *patchwork* en que las galaxias tejen un maravilloso tapiz de motivos complejos en medio de gigantescos espacios vacíos”.²

¿Cómo se pasó, qué nexos hubo entre la unidad del estado puntual, del punto de estallido, y la diversidad inexplicable, irreducible a cualquier maqueta, de la materia observable en el universo de hoy?

Por el momento, no hay ninguna explicación que elucide las irregularidades del universo, el paso de un estado inicial amorfo a la variedad infinita de formas. Simular, con la ayuda de la electrónica, el proceso de un universo, imaginar para justificarlo nuevas partículas y cada vez más hipotéticas, no es más que otro de los protocolos de la inestabilidad, la marca de una nueva falla, en el sostén de la realidad ordenada, que se ofrece a nuestra lógica, el final de una seguridad.

Ningún modelo parece poder agotar sin residuos o sin distorsiones la complejidad actual del Universo; para explicar las estructuras observadas, los astrofísicos se ven obligados a postular irregularidades iniciales, fluctuaciones de densidad en el núcleo de hiper materia que dio origen a la explosión inicial, o en la expansión de ese núcleo abierto durante los trescientos mil primeros años del Universo, momento de la transparencia en que surge la primera

² La bibliografía cosmológica no es tan vasta como el universo que pretende describir. Utilizo aquí particularmente el trabajo de Trinh Xuan Thuan, del departamento de astronomía de la Universidad de Virginia, “La formation de l’Univers”, en *La Recherche*, núm. 174, febrero de 1986, p. 172, vol. 17. Por supuesto, la teoría del *big bang*, al menos en sus grandes líneas, era de sobra conocida, y hasta popular. No olvidemos que una de sus primeras formulaciones, la del abate Lemaitre, data de principios de siglo. La novedad de los trabajos de Trinh Xuan Thuan consiste en que se interrogan sobre el enigma de las irregularidades iniciales que pudieran explicar la visión en perspectiva que tenemos hoy del Universo, la distribución anárquica de la materia en el mismo, el extraño tapiz que forman las galaxias, etcétera.

luz y con ella ese rayo cósmico que es aún hoy la marca fósil, la ruina de la fundación. Aun si encontramos una solución para ese acertijo, la astrofísica, como escribe Trinh Xuan Thuan, no habrá desentrañado todos los enigmas: después de la formación de las primeras estructuras, habrá que explicar cómo se diferenciaron las galaxias —espirales o elípticas—, cómo, a partir de las aglutinaciones de materia del comienzo se llegó a dibujos tan sofisticados como los brazos en forma de espiral de una galaxia, al elaborado “tapiz” cósmico que contemplamos hoy. El espacio está poblado de formas cuya génesis ignoramos: las mayores densidades de materia conocidas, los superconglomerados de galaxias, no son esféricas, como podía suponerse, sino que adoptan una forma de disco, y para respetar la imagen original del autor, de *crêpe*, muy aplanada. ¿Cómo surgieron estas formas a partir de las fluctuaciones de densidad de la materia inicial? Ése es el tipo de interrogación que se plantea la cosmología de hoy. No se trata, como para Kepler en sus cálculos, de proporcionar una explicación coherente de lo visible, de salvar las apariencias, sino también —y la cosmología es por definición la escena de este drama— de encontrar *un nexo con el origen*, una deducción válida a partir del punto cero, un progreso verosímil para la estructuración.

Se trata en definitiva de articular, de obtener una derivación verosímil entre el *orden* de los primeros instantes del universo y el *desorden* o la entropía creciente que podemos constatar en su imagen actual. Trinh Xuan Thuan ha creado un posible “escenario”, un hilo conductor.

El cosmólogo de la Universidad de Virginia propone el siguiente esquema: situemos nuestra galaxia en la punta, correspondiente con cero años-luz, de un triángulo invertido. Observemos desde ese punto de vista la totalidad del universo. Un grupo de galaxias que forma el conglomerado de Coma y que se desplaza a unos 7000 km/s-1, se aleja de nosotros a una distancia de 315 años-luz; este conglomerado forma parte de un superconglomerado, que no se sabe por qué capricho figurativo del “creador” tiene la forma de una *crêpe* aplanada, ya que es mucho más ancho que espeso. En esa línea de perspectiva, a partir del punto cero, desde donde miramos, encontramos, antes de llegar a ese horizonte representado por lo alto del triángulo y por Coma, otros dos conglomerados de galaxias, uno se encuentra a 20 millones de años-luz y otro a 180 millones; ahora bien, están inexplicablemente separados por vacíos

gigantescos cuya dimensión es comparable a la longitud de un superconglomerado, es decir, varias centenas de millones de años-luz.

Con este esquema Trinh Xuan Thuan demuestra la abigarrada composición del universo y se pregunta cómo esas disimetrías y esas rupturas pueden haber surgido de un estado uniforme y puntual. Para explicar esas estructuras irregulares el cosmólogo recurre a dos tipos posibles de fluctuaciones de densidad de la materia, fluctuaciones sucesivas.

En la primera de las secuencias posibles, la materia y la radiación varían correlativamente; las estructuras que emergen primero tienen la talla característica de un superconglomerado de 10^6 masas solares y tienen ya esa extraña forma de *crêpes* aplanadas. Esos superconglomerados se fragmentan más tarde para formar estructuras más pequeñas.

En la segunda de las secuencias posibles sólo la materia varía; si las estructuras resultantes tienen solamente la dimensión de un conglomerado globular de 10^6 masas solares, las estructuras mayores —galaxias normales, conglomerados y superconglomerados— se formarán más tarde, gracias a un proceso de reagrupamiento gravitacional jerárquico.

El primer barroco, si lo consideramos como una pérdida simbólica del eje, o como la inestabilidad que experimenta el hombre de la época, se constituye como un reflejo o una *retombée* especular.³

El barroco del siglo xx podría pues identificar algunas de sus coordenadas propias, leído en función del modelo cosmológico actual —la teoría del *big bang* y sus desarrollos recientes— y como su perfecta *retombée*: ni escritura de la fundación —ya que el origen está a la vez confirmado y perdido, presente (como rayo fósil)

³ El personaje calderoniano, primera manifestación de un drama que no es aún psicológico pero que es ya individual y cuyo “eje” es difícilmente situable, puede servir de emblema al descentramiento del mundo barroco; el decorado alegórico que lo rodea, hecho de *trompe-l'oeil*, de ilusión, de sueño y discurso cifrado no es más que otra escenografía del mismo drama: la escena se ha identificado con el universo.

No se trata, en el barroco actual, del “eje”, o del punto de estabilidad del sujeto, sino de su *ser continuo*. Es esa noción la que habría que explicitar para lograr una *retombée* del pensamiento cosmológico más actual. Habría que concebir un arte sin emisor asignable, cuyo emisor no funcionaría más que como rumor inicial, *bruitage*: un arte repetitivo e irregular, numérico, roto, estallado. Huyendo hacia lo gris.

y borrado—⁴ ni despliegue coherente de la forma capaz de elucidar las irregularidades manifiestas. La misión del curioso de hoy, la del espectador del barroco, es detectar en el arte la *retombée* o el reflejo de una cosmología para la cual el origen es casi una certeza pero las formas que lo sucedieron un hiato inconcebible, casi una aberración. Descubrir las obras que llevan, aunque sea del modo más implícito, las huellas de ese salto, de esa aparente discontinuidad. Ya que una de las constantes del saber actual es que los datos del origen *pueden* producir lo que va a seguirlos sin que esa producción sea previsible: la reunión fortuita de toda una serie de pequeñas variantes fue necesaria para que un resultado espectacular se produjera: el origen que conocemos ha estado siempre *a punto de no producirse*, siempre a punto de bascular.

¿Dónde, en qué cuadros, en qué páginas, en qué oscuro trabajo de símbolos, y cómo, se reflejan las diversas maquetas del origen? ¿Dónde, en qué cámaras de eco, se escucha el rumor apagado del estallido inicial? ¿Qué sombras proyecta y en qué soporte el rayo de luz negra cuya intensidad es idéntica en todos los puntos del universo? ¿Dónde y cómo se dejan ver esas formas cuya génesis escapa —en el espacio observable— a toda deducción, cuya “anomalía” es un constante desafío al saber?

Evitaremos las analogías simplotas según las cuales la acumulación, el despilfarro o la complejidad, el juego de curvas o el centro ausente bastarían para definir un lenguaje como barroco.

⁴ Noción que, hay que reconocerlo, no podía ser más derridiana: el origen se encuentra borrado, tachado, ha desaparecido como materialidad —como “estado puntual”—, y sin embargo se manifiesta, adviene a la presencia como *marca*, en la irradiación opaca de una *luz fósil*. Traza del origen obturado e insituable, presente en todo sitio —el rayo fósil es detectable en todas las direcciones del universo y perfectamente invariable— y eterno como su ausencia de fundación.

Nada más próximo a lo radicalmente impensable —añadiríamos— que la teoría del *big bang*: el tiempo, podía esquematizarse, surge del no-tiempo; el espacio, del no-espacio; la materia, de la nada inicial. Pero esta formulación es aproximativa. Más bien: la formulación misma de la teoría invalida, en sus términos, la pregunta del origen, el enigma de la fundación. El “¿qué había antes?” deja de tener toda pertinencia ya que el tiempo y el espacio surgen con el estallido, son, como el resto de los *atributos*, una metáfora más de la energía, lo que abruptamente se despliega en la ruptura del huevo primitivo, del *ylem* o estado puntual; por esencia, éste queda insituable en el tiempo y en el espacio de un “antes”. Si nos alejamos en la observación hasta los límites del universo, este alejamiento es un ir atrás en el tiempo: podremos un día contemplar, en el horizonte de la expansión, el origen. El universo sólo tendrá *presente*.

Asimismo, las obras tautológicas, las *mises en abîme*, todas las estructuras simbólicas cuya fuente o generación se encuentran explícitas en la propia obra, como algo visible en la superficie significativa, se encuentran, por definición, fuera de lo que pudiera llamarse una *retombée* neobarroca.

Así como la elipse —en sus dos versiones, geométrica y retórica, la elipsis— constituye la *retombée* y la marca maestra del primer barroco —Bernini, Borromini y Góngora bastarían para ilustrar esta aseveración—, asimismo la materia fonética y gráfica en expansión accidentada constituiría la firma del segundo. Una expansión irregular cuyo principio se ha perdido y cuya ley es inflexible. No sólo una representación de la expansión, tal y como puede situarse en la obra de Pollock, en ciertos caligramas, o hasta en la poesía concreta del grupo brasileño Noigandres en sus primeras manifestaciones. Sino un neobarroco en estallido en el que los signos giran y se escapan hacia los límites del soporte sin que ninguna fórmula permita trazar sus líneas o seguir los mecanismos de su producción. Hacia los límites del pensamiento, imagen de un universo que estalla hasta quedar extenuado, hasta las cenizas. Y que, quizás, vuelve a cerrarse sobre sí mismo.

VI. FÓRMULAS PARA SALIR A LA LUZ

A

Edwin Hubble, boxeador que, en la categoría de los pesos pesados, su entrenador llegó a pensar que iba a destronar a Jack Johnson, el campeón del mundo; abogado persuasivo, y, al final de su vida —murió en California, el 28 de septiembre de 1953 a la edad de sesenta y cuatro años— astrónomo eminente: el 5 de octubre de 1923 detectó una estrella variable, o cefeída, en la gran nebulosa de Andrómeda. Gracias a las propiedades de ese tipo de estrella, fue posible medir la distancia de las nebulosas; así se estableció con toda seguridad que la nebulosa de Andrómeda se encontraba más allá de nuestra galaxia. Luego, tomando las ideas de Willem de Sitter, demostró que había una relación lineal entre la velocidad de las galaxias y la distancia a que se encontraban de nuestro sistema solar: el universo estaba en plena expansión;

y a

Serafín Senosiaín, y su red shift.

1

ES IMPORTANTE que las alternativas teóricas se erijan unas contra otras y no se consideren aisladas o *castradas* por ninguna forma de des-mitologización. A diferencia de Tillich, de Bultmann y de sus discípulos, debíamos de considerar la imagen bíblica del mundo, la epopeya de Gilgamesh, la Iliada, el Edda, como *cosmologías alternativas* y terminadas que pueden servir de reemplazo o de substitución a las teorías “científicas” de un período dado.

Paul Feyerabend, *op. cit.*, p. 48, nota 1.

2

Existe un principio eterno, tácito o nombrado, y, periódicamente, ese principio eterno —sea dios, absoluto impersonal o pareja inicial— crea el mundo. Pero, después de un período dado, lo resorbe. El telón cae sobre el gran drama de la creación, y después de un entreacto que puede durar miles de millones de años, de nuevo, lentamente, se levanta. En la escena vacía los personajes reaparecen. La pieza que se representa difiere según los sistemas que la describen, pero en el interior de cada sistema, en la perspectiva de un texto dado, la representación se repite, eternamente idéntica.

Anne-Marie Esnoul, “La naissance du monde dans l’Inde”, en *La naissance du monde*, París, Seuil, 1959, p. 332.

3

La confrontación de la relatividad general de Einstein con las observaciones astrofísicas, en particular con el movimiento general de fuga de las galaxias descubierto por Edwin P. Hubble, ha llevado al modelo cosmológico del big bang. Según ese modelo, el universo es el resultado de una gran explosión que tuvo lugar hace quince billones de años y a la que siguió una expansión general.

Alain Bouquet, “L’inflation de l’Univers”, en *La Recherche*, París, vol. 17, p. 448.

4

Abdul Ra [...] Surges del dominio líquido, y tus nueve dioses admiran tu belleza; tu barca exulta, llena de alegría; júbilo en la tripulación [...]. Reúnete con el río augusto, mientras que los dioses tolos, en el montículo que se eleva en medio de Hermópolis, en la Isla de los dos Cuchillos, te saludan y adoran: has iluminado el santuario.

El Libro de los Muertos, capítulo xv.

5

Los egipcios no podían concebir que no hubiera nada antes de la creación del mundo. El Noun, Océano Primordial, caótico, agitado, se extendía hasta el infinito: era lo que existía ante todo: antes que el cielo, la tierra y la luz, e incluso antes que los propios dioses. Luego, fuerzas secretas e inexplicables se manifestaron. Apareció un primer montículo y en él nacieron los primeros dioses; el cielo y la tierra, que estaban aún mezclados, se separaron; surgió el sol; se desplegó el montículo primitivo. El Noun fue rechazado hasta los límites del mundo que se acababa de crear, no sin dejar un testigo de su potencia: el Nilo, que en él tiene su fuente.

Egipto, les Guides bleus, p. 98. ¿Por qué no?

6

Ni el No-Ser ni el Ser existían entonces.
 Ni el espacio del aire, ni, más allá, el celeste.
 ¿Qué se movía con tanta fuerza y dónde
 y bajo qué tutela? ¿Era el agua insondable?
 No existían entonces ni muerte ni no-muerte;
 en nada se oponía el día de la noche.
 El uno respiraba en sí mismo, sin soplo
 y fuera de esto nada, nada más existía.
 Ocultaban entonces tinieblas las tinieblas.
 El universo no era más que onda continua.
 La fuerza del Ardor dio nacimiento al Uno:
 el principio vacío cubierto de vacío.

Rig Veda, Libro x. 90.

7

En el tiempo en que el Cielo y la Tierra no eran más que un caos parecido a un huevo, P'an-kou nació en él y allí vivió durante diez y ocho mil años. Cuando se constituyeron Cielo y Tierra, los puros elementos del yang formaron el Cielo; los burdos del yin la Tierra.

P'an-kou, que estaba en medio, se transformaba nueve veces por día: dios en el cielo a veces; otras, santo en la tierra.

China, texto de los Tres Reinos, s. III d.C.

8

Del Tao nació el Uno,
 del Uno el Dos,
 del Dos el Tres.
 Del Tres nacieron diez mil seres.
 Los diez mil seres llevan el Yin a cuestras
 y abarcan el Yang.

Lao Tset. 42.

9

No sin reticencia, los astrónomos han tenido que admitir que los nueve décimos de la masa del Universo son inaccesibles a sus instrumentos. Así, en la Vía Láctea, la mayor parte de la masa tiene que encontrarse en un halo inmenso, exterior e invisible. Los conglomerados y superconglomerados de galaxias también deben tener más materia que la que aparece bajo la forma de las estrellas visibles. ¿De qué se compone esa masa invisible: de "cadáveres" de estrellas, de planetas gigantes, de huecos negros o de "cosminos"? Vivimos pues en un universo-iceberg. Sin embargo, aunque las proporciones sean las mismas, hay una diferencia considerable entre un iceberg y el Universo: se sabe de qué está hecha la masa sumergida de un iceberg, mientras que la naturaleza de la masa invisible del universo es un desafío a la imaginación.

Trinh Xuan Thuan y Thierry Montmerle, "La masse invisible de l'Univers", en *La Recherche*, núm. 139, vol. 13, p. 1438, diciembre de 1982.

10

Ante todo, la creación no estaba creada. Es esa creación lo que se llamaba "existencia". Se le llamaba así, y sin embargo, no había espacio intermedio entre el cielo y la tierra. No había nada tangible.

No había *ni realidad ni signo*. Como ese mundo no poseía ni carácter de existencia ni carácter de no-existencia, se le denominó "mundo en potencia", y de él brotó todo lo que existe, todo lo visible. Lo primero que se creó fue un hombre dotado de una prodigiosa capacidad de metamorfosis. Se bautizó a sí mismo "Amo del mundo en potencia y vencedor puro". Cuando vio que tenía poder sobre todo lo que existía sintió una alegría inmensa.

Por entonces, no se distinguían unas de las otras las cuatro estaciones. El sol, la luna, los planetas y las constelaciones evolucionaban muy poco; trueno, rayo, relámpago, lluvia, granizo, helada aparecían sin orden ni estación. Los desafortunados no tenían amo y crecían sin rumbo bosques y vegetales: el mundo no tenía el menor poder sobre ellos. Había piedras y montañas pero *no se movían ni vibraban*. Había un suelo dorado, y ríos, pero *no fluían*. Había casas y muros, pero *no estaban desplegados*. [...] Entonces aparecieron dos luces: blanca y negra. Y esas luces hicieron surgir dos cosas, blanca y negra, del tamaño de un grano de mostaza.

Klu'bum o *Cien mil serpientes*, texto búdico y bon-po del Tibet.

11

Cuando nada existía, Zourvân, el tiempo, ofrecía sacrificios, durante mil años, para tener un hijo Ormazd. Mas, al cabo de ese tiempo, Zourvân comenzó a dudar de la eficacia de tanto esfuerzo. En ese momento, en el vientre de la madre fueron concebidos dos hijos, Ormazd, fruto del sacrificio, y Ahraman, fruto de la duda. Entre ellos comenzó la lucha. Y con la lucha la creación.

Mito del Irán preislámico, analizado por Marian Mole, "La naissance du monde dans l'Iran Préislamique", en *La Naissance du Monde. Sources Orientales*, París, Seuil, 1959, p. 302.

12

Cuando Yahwéh hizo el cielo y la tierra, ninguna zarza de la llanura existía aún sobre la tierra, ningún césped de la llanura había brotado aún, porque Yahwéh aún no había hecho llover sobre

la tierra ni había hombre alguno que trabajara el humus. Yahwéh hizo entonces subir agua de la tierra para regar la superficie entera del humus. Luego, Yahwéh modeló al Hombre, con el polvo sacado de ese humus, y le sopló en las narices el aliento-de-vida, de modo que el Hombre se convirtió en un ser vivo.

Relato israelita, primer capítulo de la Historia yahwista, Génesis, II, 4b-25, analizado por Jean Bottéro, "La naissance du monde selon Israel", *op. cit.*, p. 190.

13

Mientras más grande es una esfera,
y mayor el radio de su curva,
más se confunde con un plano:
la del Universo
es un llano sin bordes,
sin límites ni centro,
bajo el que viaja en calma,
cuando la noche avanza

la barca solar.

14

Trescientos mil años
después de la explosión,
el universo opaco
dejó su marca fósil:
una luz uniforme
sin color ni soporte.

Que le repitan las fórmulas
con cuidado
al oído,
separando, cantando,
sílabas por sílabas;
que en láminas de papiro,
bien escritas,
y reducidas a pequeñas esferas
vayan en sus orificios

los conjuros precisos;
 que en un cofre brillante y negro
 se dispongan los hombrecitos de madera,
 juguetes eficaces
 del póstumo trabajo;
 que se separen
 en un cofre aparte
 los ojos y las vísceras,
 y así pueda el ligero
 junto al río sin bordes
 ver la luz primordial.

15

Que no falte en el viaje
 de comer,
 para evitar
 lo impuro;
 que al pesar las acciones
 sea ecuánime
 el fiel.
 Que al salir
 con el disco solar.

16

Pensamiento puro
 densidad que se concentra
 simetría que se rompe
 vibración ronca de un anillo
 estallido sin fondo.

Espacio opaco
 transparencia que vibra
 densidad que se disuelve.

17

Materia
 que gira:
hélice de luz
 sobre sí misma
 que huye
 más allá de los bordes
 que va a caer
 del otro lado
 del espacio.

LA SIMULACIÓN

La simulación conecta, agrupándolos en una misma energía —la pulsión de simulación—, fenómenos disímiles, procedentes de espacios heterogéneos y aparentemente inconexos que van desde lo orgánico hasta lo imaginario, de lo biológico a lo barroco: mimetismo (¿defensivo?) animal, tatuaje, travestismo (¿sexual?) humano, maquillaje, *Mimikri-Dress-Art*, anamorfosis, *trompe-l'oeil*.

El espacio donde se expande esa galaxia es el de la Pintura: reflexión y homenaje.

Cada mecanismo reconocible en ésta —copia, anamorfosis, *trompe-l'oeil*, etc.— va precedido por una *viñeta autobiográfica fijada*, fotografía, diapositiva o cuadro escrito que lo reproduce y motiva y en la cual, aunque de otro modo, se encuentra el *paso al acto* del mecanismo plástico señalado.

I. LA SIMULACIÓN

1. COPIA/SIMULACRO

CESTOS de mimbre amontonados al fondo de un patio blanco, luz muy blanca. Desde la alberca con peces adormilados, chinos, hasta los cestos, un pasadizo entre muros de ladrillo, un traspatio de arcas, húmedo; el flamboyant sombrea de tachonazos rojos móviles la cal gruesa de los muros. No hay rumor de palomas.

Desde la alberca hasta la calle, en sentido opuesto al de la vista anterior, el comedor abierto al patio, que ameniza un escueto bodegón más bien ocre, de sombras apoyadas.

La mesa siempre puesta: mantel zurbaranesco de pliegues estudiados, compotera de loza —marañones, guanábanas, nisperos, mangos orientales pulposos y rojos, manchados de amarillo y negro, poliédrica jarra de agua —un lamentoso lezamesco por el posible reflejo lineal, inmóvil y morado sobre el holán de hilo: entre nosotros de costumbre, no se tomaba vino.

Al centro, grave como una cita insular de Gaudí, una lámpara de cerámica, motivos florales estilizados, volutas vegetales, armazón negra que vienen a golpear en el calor del mediodía los zinzunes, ciegos.

Balances coloniales o desproporcionados, losetas blancas, un gran armario de caoba, lleno de pañoletas bordadas con una campana en el cerrojo.

Afuera la calle adoquinada, vacía. Silencio. Una calesa con los mangos apoyados por el suelo. No hay viento. Sopor. Barroco siestero.

Otra calle, ésta de tierra. Ventanas de hierro, quicios disparrajos. Lo hemos adornado todo para el San Juan: de fachada a fachada, banderillas de celofán, flores en la acera, pollos y puercos: la cuadra se presenta al concurso de adornos carnavalescos bajo el abuso de lo rural; machetes y sombreros de guano resumen la apresurada indumentaria dominguera de los vecinos.

Esa pelandruja que veis a la derecha, entre un loro en su aro

y un guanajo, vestida de rojo tomate con los tacones altos hundidos en el fango, sacudida por una carcajada convulsiva que ha movido en lo alto de su cabeza un gran copete de plumas de pavo y una tiara de diamantes —en la foto, una hilera de lucecillas, de puntos emborronados, claros—, esa fletera con un pericón en la mano y ojos de mora, no es otro que yo.

Es de tarde y quizás ha llovido. Se nos ocurre, con mi padre, disfrazarnos. Él, de mamarracho o de ensabanado —una careta de cartón pintarrajado o una sábana—; yo, con los atuendos más relumbrones de una gaveta maternal heredada. Cuando salgo a la calle, trastabillando como sobre zancos, mi padre cierra la puerta de un tirón y grita: "¡Allá va eso!" Después, sale él y nos vamos bailando. Hemos bebido *pru santiaguero*. Seguimos rumbas y congas por las cuerdas alledañas, venecianas sin disimulo —góndolas en seco—, gallegas o chinas: una prima mía, hija de chino, recibe a los notables encorbatados, con quimono y dos moños que atraviesan agujetas de brilladera, sentada por el suelo de mimbre en una pagoda transparente, de bambú y papel celofán; está modosa y apropiadamente enigmática; ofrece té.

Ahora me río como una loca, sacudido más bien por espasmos pilóricos: y es que en lugar de gallinas cluecas, ramas de guásima, chivos y conejos, me veo en un decorado regio, muebles negros laqueados, de ángulos rectos y muy bajos, tapices con círculos blancos, columnas de espejos fragmentados. Sobre las mesas oscuras, ramos de oro, en delgados búcaros japoneses; biombos y cojines turcos, malvas y plateados, lámparas opacas: metales y discos superpuestos, de cristal irisado. Escaleras amplias, de pasamanos esmaltados y curvos, que interrumpen cariátides desnudas, portadoras de antorchas. Comienza el vals.

Me río, pues, de todo, pero ahora más, porque me río de los que se rien —de mí—, de la risa misma, de la muertecita que se me aparece burlona detrás de los biombos vieneses, con los párpados blancos y cosidos.

¿Simulo? ¿Qué? ¿Quién? ¿Mi madre, una mujer, la mujer de mi padre, la mujer? O bien: la mujer ideal, la esencia, es decir, el modelo y la copia han entablado una relación de correspondencia imposible y nada es pensable mientras se pretenda que uno de los términos sea una imagen del otro: que lo mismo sea lo que no es. Para que todo signifique hay que aceptar que me habita no la dualidad,

sino una intensidad de simulación que constituye su propio fin, fuera de lo que imita: ¿qué se simula? La simulación.

Y ahora, en medio de cojines rubendarianos y cortinajes, con fondo de biombos y vales —entre pajarracos y pollos—, sólo reino yo, recorrido por la simulación, imantado por la reverberación de una apariencia, vaciado por la sacudida de la risa: anulado, ausente.

We dress for own pleasure and get off on each other. It's our own small world; within it we understand and are understood and we do what we want. When we put on our clothes, we feel free. If other people want to share in our joy and freedom, they're welcome too. There's strength and selfconfidence in the way I dress.

Suddenly, I don't feel ugly anymore.

GILLES LARRAIN, *Idols*

El travesti no imita a la mujer. Para él, *à la limite*, no hay mujer, sabe —y quizás, paradójicamente sea el único en saberlo—, que ella es una apariencia, que su reino y la fuerza de su fetiche encubren un defecto.

La erección cosmética del travesti, la agresión esplendente de sus párpados temblorosos y metalizados como alas de insectos voraces, su voz desplazada, como si perteneciera a otro personaje, siempre en *off*, la boca dibujada sobre su boca, su propio sexo, más presente cuanto más castrado, sólo sirven a la reproducción obstinada de ese ícono, aunque falaz omnipresente: la madre que la tiene parada y que el travesti dobla, aunque sólo sea para simbolizar que la erección es una apariencia.

El travesti no copia: simula, pues no hay norma que invite y magnetice la transformación, que decida la metáfora: es más bien la inexistencia del ser mimado lo que constituye el espacio, la región o el soporte de esa simulación, de esa impostura concertada: aparece que regula una pulsación goyesca: entre la risa y la muerte.

El mimetismo, para Roger Caillois, "se presenta bajo varios aspectos diferentes, que tienen, cada uno, su correspondencia en el hombre: *travesti, camuflaje e intimidación*. Los mitos de metamorfosis y el gusto del disfrazamiento responden al travesti (*mimikry*).

propiamente dicha); las leyendas de sombrero o de manto de invisibilidad al camuflaje; el terror al mal de ojo y a la mirada paralizante (*médusant*) y el uso que el hombre hace de la máscara, principalmente, pero no exclusivamente, en las sociedades dichas primitivas, a la intimación producida por los ojillos (*ocelles*) y completada por la apariencia o la mímica aterrizante de ciertos insectos".¹

El travesti humano es la aparición imaginaria y la convergencia de las tres posibilidades del mimetismo: el *travestimiento* propiamente dicho, impreso en la pulsión ilimitada de metamorfosis, de transformación no se reduce a la imitación de un modelo real, determinado, sino que se precipita en la persecución de una irrealidad infinita, y desde el inicio del "juego" aceptada como tal, irrealidad cada vez más huidiza e inalcanzable —ser cada vez más mujer, hasta sobrepasar el límite, yendo más allá de la mujer, "folie douce" que denunciaba un ex travesti del Carrousel—;² pero también el *camuflaje*, pues nada asegura que la conversión cosmética —o quirúrgica— del hombre en mujer no tenga como finalidad oculta una especie de desaparición, de invisibilidad, *d'effacement* y de tachadura del macho en el clan agresivo, en la horda brutal de los machos y, en la medida de su separación, de su diferencia, de su deficiencia o su exceso, también en la de las mujeres, desaparición, anulación que comunica con la pulsión letal del travesti y su fascinación por la *fijeza* a su vez fascinante; finalmente la *intimidación*, pues el frecuente desajuste o la desmesura de los afeites, lo visible del artificio, la abigarrada máscara, paralizan o aterran: cito la fobia de un amigo, falsa walkiria, en los cabarets tangerinos de los sixties, donde a cada noche, se desplegaban sobre la ciudad, como bandas fosforescentes de crisálidas recién brotadas, travestis opulentos y oxigenados; azafranados andaluces, de manos empalagosas y rituales, dahomeyanos drogados, canadienses acromegálicos que sofocaban los difíciles pasos de un dorisdayano *play-back*. Recuerdo el rostro demudado del temeroso, cuando lo rozaban, como élitros letales, las organzas almidonadas y filosas de las faldas plisadas, las flores envenenadas que apretaban entre las manos amarillentas y escuálidas, y hasta el perfume barato y dulzón que compraban en la Medina e

¹ Roger Caillois, *Méduse et Cie*, París, NFR, Gallimard, 1960, p. 31.

² Porque, como los insectos, los travestis son *hipertélicos*: van más allá de sus fines, toman un exceso de precauciones con frecuencia fatal. Esa feminidad suplementaria y exagerada los señala, los denuncia.

inundaba, desde antes de que entraran, el tugurio, los danzantes sacudidos por la voz suahilí de Miriam Makeba.

Otro resplandor recorre simétricamente al travesti y al insecto. El hombre puede pintar, inventar o recrear colores y formas que dispone en su exterior, sobre la tela, fuera de su cuerpo; pero es incapaz e impotente para modificar su propio organismo. El travesti, que llega a transformarlo radicalmente, y la mariposa, pueden pintarse a sí mismos, hacer de su cuerpo el soporte de la obra, convertir la emanación del color, los aturdidores arabescos y los tintes incandescentes en un ornamento físico, en una "autoplástica", aunque esas obras, "indefinidamente repetidas, no pueden evitar una fría e inmutable perfección".

Si nos atenemos al apabullante catálogo *Adaptive Coloration in Animals*, de Hugh B. Cott, y leemos en función de cromatismo animal la parada cosmética del travesti,³ esa panoplia cromática será más descifrable. Se trata, siguiendo estas reparticiones, de colores *apatéticos*, es decir, destinados a despistar y dentro de ellos, el travesti apelaría a la gama de los *pseudosemáticos*, los que advierten al revés. Si consideramos al contrario que el travesti trata de atraer al hombre, que todo el esfuerzo metamorfósico no tiene más sentido que la captación del macho —teoría más que improbable—, los colores del maquillaje y las diversas modificaciones somáticas serían *anticripticas*, como los de la manta, que se transforma en hoja o en flor para que la presa se acerque a ella sin desconfianza. Cuando el insecto reviste una forma atractiva para la presa, el aspecto de una flor determinada donde la víctima de costumbre encuentra su botín, los colores son *pseudo-episemáticos*; se pudiera aplicar esta denominación a los travesti si se considera que imitan a la mujer, y que la mujer es el receptáculo habitual del hombre, dos premisas discutibles. El animal-travesti no busca una apariencia amable para atraer (ni una apariencia desagradable para disuadir), sino una incorporación de la *fijeza* para *desaparecer*.

Si he referido el travestismo humano a una pulsión letal, desde el punto de vista de la *teatralidad* animal esta pulsión emana más bien del camuflaje, que es "una desaparición, una pérdida ficticia

³ Ignoro si soy el primero en hacerlo. Espero que después del rotundo alegato de Roger Caillois, en *Méduse et Cie*, no sea ya necesario excusarse por los argumentos antropocéntricos. El hombre y los insectos son solidarios de un mismo sistema y excluir a los últimos de todo sistema humano sería aún más absurdo.

de la individualidad que se disuelve y deja de ser reconocible" y que supone "inmovilidad e inercia" (*op. cit.*, pp. 81 y 82).

En definitiva, lo letal no es a su vez más que una forma extrema, el exceso del despilfarro de sí mismo, y si se tiene en cuenta que el mimetismo animal es inútil y no representa más que un deseo irrefrenable de gasto, de lujo peligroso, de fastuosidad cromática, una necesidad de desplegar, aun si no sirven para nada —numerosos estudios lo demuestran—⁴ colores, arabescos, filigranas, transparencias y texturas, tendremos que aceptar, al proyectar este deseo de *barroco* en la conducta humana, que el travesti confirma sólo "que existe en el mundo vivo una ley de disfrazamiento puro, una práctica que consiste en hacerse pasar por otro, claramente probada, indiscutible, y que no puede reducirse a ninguna necesidad biológica derivada de la competencia entre las especies o de la selección natural" (*op. cit.*, p. 99).

El Extranjero: ¿Conoces tú, del juego, una forma o más sabia o más graciosa que la mimética?

PLATÓN, *El Sofista*, 234 b

Pero antes de atrapar a la bestia, de envolverla en las redes en que el razonamiento sabe cazarla —el diálogo platónico avanza así: imágenes certeras o bélicas, como si la lógica no surgiera más que en el ámbito de una agresión, en el intervalo de una violencia—, antes de capturar al sofista y librarlo al soberano, es urgente dividir el arte de fabricar imágenes, "ya que si, en las partes sucesivas de la mimética, halla algún refugio donde esconderse, lo seguiremos paso a paso, dividiendo sin tregua cada porción que lo proteja. Que de ningún modo, ni él, ni ninguna otra especie, pueda jamás jactarse de haber esquivado una persecución tan metódica, tanto en el detalle como en el conjunto".⁵

El más concluyente es el examen de las vísceras de 80.000 pájaros, practicado desde 1885 hasta 1932 por el United States Biological Survey y publicado por W. C. McAtee y que prueba que en el estómago de los pájaros había tantas víctimas mimetizadas como no mimetizadas, según las proporciones de la región: McAtee afirma pues, la perfecta inutilidad del mimetismo.

⁵ *Op. cit.*, 235 c.

Lo importante es que la división de las formas miméticas obedece a una "caza", a un acoso; colabora, con su partición, en una forma de terror: hay que sitiarse al mago, al imitador, al inventor de ilusiones, al simulador. ¿Se trata de un copista? El que copia, primera forma de mimetismo, reproduce, del modelo, las proporciones exactas y reviste cada parte del color adecuado. Pero cuando se trata de modelar o de pintar una obra de gran talla surgen las dificultades: si se reproducen las proporciones verdaderas, las partes superiores nos parecen demasiado pequeñas y las inferiores demasiado grandes, ya que vemos unas de cerca y otras de lejos. Se emplean entonces las proporciones que "dan la ilusión" al modelo: se trata del simulacro: "Es la debilidad de nuestra naturaleza lo que da a la pintura en perspectiva, como al arte de los constructores de ilusiones y a todas esas invenciones artificiosas, su poder mágico".⁶ ¿En cuál de estos campos, delimitados por una intimidación, alineados al poder de lo verosímil, encerrar al sofista? ¿Dónde, esa subversión del platonismo que iría, en escala ascendente, desde el mimetismo hasta la pintura barroca? ¿Copias-íconos o simulacros-fantasmas? "Si las copias o íconos son buenas imágenes, y bien fundadas, es porque están dotadas de parecido. Pero el parecido no debe entenderse como una relación exterior: va menos de una cosa a otra que de una cosa a una Idea, ya que es la Idea la que comprende las relaciones y proporciones constitutivas de la esencia interna." Al contrario, los simulacros, "a lo que pretenden, al objeto, la calidad, etc., pretenden por debajo, bajo cuerda, utilizando una agresión, una insinuación, una subversión, 'contra el padre' y sin pasar por la Idea"

Más que aparentados a la esencia del modelo, y a su reconstitución puntual, respetuosa, los fenómenos a que nos interesamos sobre todo en el caso del travestismo sexual humano— parecen empecinados en la producción de su *efecto*. De allí la intensidad de su subversión —captar la superficie, la piel, lo envolvente, sin pasar por lo central y fundador, la Idea— y la agresividad que suscitan en los reivindicadores de esencialidades la extrañeza de su teatralidad que funciona como en un vacío, la fijeza —atributo de lo letal— de su representación robada, y el desafío que representa para las múltiples ideologías de lo económico la ostentación de su gasto en vano.

⁶ Gilles Deleuze, *Logique du sens*, París, Minuit, 1969, pp. 292 y ss.; *idem* para las dos citas que siguen.

El modelo y el ícono que lo imita, que intenta duplicar su verdad, su identidad última, son relegados, postergados en un mismo registro de exactitud y fidelidades: esas que abandonan o desprecian, fascinantes en el espejeo de su inmovilidad, en el rapto de los atributos visibles, los adeptos de la exhibición y el juego, los convertidos en el soporte que los mantiene, los adictos a la invisibilidad: ilusionistas y simuladores.

La mariposa convertida en hoja, el hombre convertido en mujer, pero también la anamorfosis y el *trompe-l'oeil*, no copian, no se definen y justifican a partir de las proporciones verdaderas, sino que producen, utilizando la posición del observador, incluyéndolo en la impostura, la verosimilitud del modelo, se incorporan, como en un acto de depredación, su apariencia, lo simulan.

Los dialogantes platónicos, sin embargo, atrapados en la compulsión clasificadora, perturbados por el poder que, dividiendo para reducir, generan, llegan a marginar, o a elidir —inaugurando así una actitud que es aún la del pensamiento occidental— la cuestión fundamental: no los mecanismos de la simulación, ni sus relaciones con la lógica del sofista, sino su centro germinador: ¿quién simula, desde dónde, por qué? ¿Qué pulsión obliga al sofista al mimetismo, qué compulsión de disfraz, de aparecer-otro, de representación, de tener acceso al mundo de las proporciones visibles, perturbando las del modelo para que las imitadas parezcan reales?

En Occidente, o en ese esbozo de su técnica que es el diálogo platónico, no encontramos, a esta pregunta, más que respuestas demasiado inmediatas, asertivas, aseguradoras de presencia. En Oriente se diría que el saber en sí mismo es un estado del cuerpo, es decir, un ser compuesto, una simulación de ser —de ser *ese* saber—, que no hace más que recordar el carácter de simulación de todo ser —al manifestarse como *ese* ser.

Para saber qué simula, habrá que ir pues hasta ese espacio en que el saber no está en función binaria, ni surge en el intersticio, el magnetismo o la antagonía de los pares de opuestos, sino que, el cuerpo condicionado, sosegado, lo recibe más que lo conquista, sin depredación de un exterior.

Reverso del saber que se posee —también se poseen, entre nosotros, los idiomas y las cosas—, en Oriente encontramos, en el centro de las grandes teogonías —budismo, taoísmo—, no una presencia plena, dios, hombre, logos, sino una *vacuidad germinadora*

cuya metáfora y simulación es la realidad visible, y cuya vivencia y comprensión verdaderas son la liberación.

Es el vacío, o el cero inicial, el que en su mimesis y simulacro de forma proyecta un uno del cual partirá toda la serie de los números y de las cosas, estallido inicial no de un átomo de hipermateria —como los postulan las teorías cosmológicas actuales— sino de una pura no-presencia que se traviste en pura energía, engendrando lo visible con su simulacro.⁷

A partir de esta nada y en función de ella, más presente cuanto más intensas son las imitaciones, más logrados los camuflajes, más exactas las analogías y usurpaciones del modelo, deben de leerse los fenómenos que aquí enumeramos, los cuales, a su vez, no son más que la teatralidad y saturación máxima, vistos desde la vacuidad inicial, de todos los otros.

2. ANAMORFOSIS

Mitigaban las pausas de sobremesa, con insistentes añoranzas tropicales, el olor tenaz y dulzón de las frutas importadas, dispuestas con excesiva simetría en un computero de loza, la caoba de los muebles, y hasta algunas guarachas fonográficas que dispersaba en la sala cerrada el desmesurado pabellón de una bocina.

Nunca se abrían las cortinas opacas: evitaban las ortogonales

⁷ Basta con emprender una lectura filosófica —no digo religiosa: el budismo no es una religión— de la pintura china, para que el vacío surja como principio generador, activo: “Ya que en la óptica china, el Vacío no es, como pudiera suponerse, algo vago o inexistente, sino un elemento eminentemente dinámico y operante. Relacionado con la idea de los soplos vitales y con el principio de alternancia entre el Yin y el Yang el Vacío constituye el lugar por excelencia donde se operan las transformaciones, donde lo Lleno podría alcanzar su verdadera plenitud. Es el Vacío el que, introduciendo en un sistema dado la discontinuidad y la reversibilidad, permite a las unidades constitutivas de ese sistema, sobrepasar la oposición rígida y el desarrollo en sentido único, y permite al mismo tiempo al hombre la posibilidad de un acercamiento totalizante del universo.” François Cheng, *Vide et plein*, París, Seuil, 1979, p. 21; y también: Lao-Tzu, *Tao-te-ching*, cap. xi: “El Tener produce diez mil seres, pero el Tener es producto de la Nada (wu)”, y *Chuang-tzu* (capítulo Cielo-Tierra): “En el origen no hay Nada (wu); la Nada no tiene nombre. De la Nada nace el Uno; el Uno no tiene forma.”

negras de los árboles de invierno, idénticos a lo largo de la avenida, la llovizna puntual del mediodía, y sobre todo ese gris metálico y unido del cielo, que anunciaba en las islas lejanas tiempo de ciclón.

Dos hermanas consulares, apropiadamente nostálgicas de ciertos sabores inefables que perdía en la distancia el aguacate con piña, del agua de coco bajo una guásima y de las flauticas chinas en las orquestas crepusculares, evocaban en premeditados monólogos la austeridad insomne de los días revolucionarios, la astuta pedagogía del líder y los congresos multitudinarios con banderines agitados entre insistentes copitas de daiquirí.

Un adusto secretario, que parco y encorbatado escuchaba burlón el cantábile de evocaciones y consignas entonado a cada plato por las cónsules corales, pidiendo permiso, antes de que llegara el café recién molido y los Romeo y Julieta en la cajita de viñetas barrocas que suscitaban oportunos comentarios coloniales, se levantó de la mesa y acudió al teléfono. Dio vueltas a la manivela. Descolgó. El inmediato silencio de las hermanas permitió captar la totalidad de las preguntas, que, fanfarronas en su exceso de banalidad, agobiantes de simpleza, llegaron a intrigar a los comensales envueltos en las azuladas volutas del habano. Aun a pesar de la destreza que las bocanadas vueltabajeras imprimen a toda manteña —como lo saben, al chupar sus puros, las ahumadas santeras servidoras de San Lázaro— no lograban los satisfechos descifrar aquellas interrogaciones. De las respuestas, no les llegaba más que una vocecilla de ultratumba y fañosa, estilo Shirley Temple, cuando no un chirrido escalofriante, como de pajarraco de cuerda, que les perforaba el laberinto.

—Buenos días. Es de parte de su Excelencia. Quisiera un café con leche bien caliente, para las doce. Pero por favor, que no suceda lo del otro día, que enviaron el café por una parte y la leche por otra.

—...

—¿De dónde viene ese café? ¿De Brasil?

—...

—¿Es fuerte?

—...

—Mejor si no tiene nada de dulce.

—...

—No la queremos. La leche de aquí es insípida, ya lo sabe.

—...

—¿A qué hora?

—...

—Imposible. Llega el embajador soviético.

—...

—Sin falta. Una taza grande y bien caliente.

—...

—¿Otra vez? Pero siempre aumentan. Qué se le va a hacer.

—...

—Son los tiempos.

—...

—Adiós.

Días después, en uno de esos virajes zarzueleros de la historia, los héroes al uso, como era de esperarse, fueron declarados traidores, sus enemigos loados y elevados al rango de próceres, y sus embajadores, con la rémora de asopranadas hermanas, cesanteados y convocados a la plaza vengadora por un urgente tribunal del pueblo.

Mientras, en los salones diplomáticos los deudores acezantes recogían, en el abur de arranque, y envolvían en urgentes paquetes de periódicos empataados con esparadrapos los últimos muebles de caoba, un cocodrilo reducido y un retrato al óleo, para venderlo en alguna feria suburbana, del Benefactor de ayer, el ahora desmeñenado secretario, sulfurado por la ira, dando topetazos y traspies contra los ávidos agentes de la mudanza, en medio de la escena vociferó:

—J'en ai vu de toutes les couleurs! Blancos desmadejados y pálidos; negros luchadores, gimnastas africanos desempleados en la metrópoli y deseosos de abandonar el olor persistente del cuscús en lata y la chilaba listada, y más que nada, mestizos de todos los tonos, de procedencia casi siempre sudamericana, efimeros vendedores de guacamayos y careyes, que en solapadas visitas a diplomáticos tapujeados y arcádicos, ahuyentaban los ayunos de fin de mes. ¡Qué desfile de sepias!

Lo "dulce", en aquella hermenéutica simplona —los blancos "leche"; los negros "café", etc.—, designaba las tendencias dóciles de los que fingían, en los trasteros de las delegaciones, resignada sumisión, gozaban afrentas y hasta aceptaban, por un suplemento tarifado, algunos sopetones y escupitajos. Lo "fuerte", como era de esperarse, connotaba la tendencia francamente opuesta: los habla que llegaban, cachondos y coléricos, con unos copetazos fosforescentes

de pastis, y ya en los disimulados pasillos de servicio, distribuían bofetadas sordas y pellizcos pasajeros a los taimados representantes de la representación.

Los lugares y horas de visita —concluyó el afocante secretario, quitándose un zapato y subiendo el pie liberado a una amanerada consola— correspondían con los reales, así es que no merecen mayor elucidación. En eso —reconoció aliviado— siempre fue muy correcta la agencia de gigolos.

Lo que ustedes dicen tendría otro, o quizás otros sentidos, si ustedes pudieran saber, cada vez, quién se dirige a qué. Y también lo que ustedes miran, a condición de aceptar que la tela se trama de deseo.

FRANÇOIS WHAL

El lector de anamorfosis, es decir, el que bajo la aparente amalgama de colores, sombras y trazos sin concierto, descubre, gracias a su propio desplazamiento, una figura, o el que bajo la imagen explícita, enunciada, descubre la otra, "real", no dista, en la oscilación que le impone su trabajo, de la práctica analítica: "su acción terapéutica, al contrario, debe de ser definida esencialmente como un doble movimiento gracias al cual la *imagen*, al comienzo difusa y rota, es regresivamente asimilada a lo real, para ser progresivamente desasimilada de lo real, es decir, restaurada en su realidad propia".⁸ En el operar preciso de una lectura barroca de la anamorfosis, un primer movimiento, paralelo al del analista, asimila en efecto a lo real la imagen "difusa y rota"; pero un segundo gesto, el propiamente barroco, de alejamiento y especificación del objeto, crítica de lo figurado, lo desasimila de lo real: esa reducción a su propio mecanismo técnico, a la teatralidad de la simulación, es la *verdad* barroca de la anamorfosis.

Lectura frontal: concha marina, nacarada y husoide, tangencial en el primer plano de *Los Embajadores* de Holbein, frontispicio desmesurado sin otro apoyo que el de su sombra en la geometría mar-

⁸ Jacques Lacan, *Écrits*, París, Seuil, 1966, p. 85. [Trad. cast. de Tomás Segovia, *Escritos*, México, Siglo XXI.]

mórea, en una marquetería precisa —la del mosaico del santuario de Westminster—, suspendido por un hilo invisible. O se trata de un hueso de sepia, una nave espacial ósea, un reloj blando de Dalí —según Lacan—; la evidente referencia marina evoca en todo caso el barroco manuelino: viajes, oriente, esferas armilares, anclas y cuerdas.

Jean de Dinteville, seigneur de Polisy y Georges de Selve, obispo de Lavour, los embajadores, flanquean un mueble que en sus dos repisas expone el cuadrivium de las artes liberales: arriba, un globo celeste, un torqueto, instrumento astronómico cuya posesión fue reservada "a los grandes de este mundo", un libro y un reloj solar; abajo, un globo terrestre, una escuadra y un compás, un laúd y dos libros, *L'Arithmétique des Marchands*, de Petrus Apianus (Ingelstadt, 1527) y *Gesangbüchlein*, de Johann Walter (Wittemberg, 1524), abierto en un coral de Lutero; a su lado, partituras en sus rollos, o flautas.

El laúd es un análogo formal de la concha, como lo son del cetro que sostiene distraídamente en la mano derecha Jean de Dinteville los rollos de partituras o flautas amontonadas en la repisa inferior.

Los objetos y sus metonimias o análogos formales trazan una cruz en el primer plano del cuadro, como la que, en las banderas de pirata o los frascos de veneno, tacha una calavera.

Lectura marginal: una vez el sujeto desplazado, situado al borde de la representación, de lo figurado en la tela (de la superficie del discurso), tiene acceso al segundo sentido: la concha marina se convierte en una calavera. *Vanidad de la representación*: falacia de la imagen y futilidad de las embajadas. Lo que preside y se superpone en el primer plano de los retratos y de los emblemas —la naturaleza muerta astronómica y musical—, la calavera, es el símbolo de lo impermanente y efímero de su misión, la muerte que la clausura en lo ilusorio de toda representación. O si se quiere: todo discurso tiene su reverso, y sólo el desplazamiento oportuno del que escucha, del que, aparentemente ajeno o indiferente a su enunciación, redistribuye sus figuras —las retóricas del discurso, las emblemáticas de la imagen—, lo revela. La organización supuestamente descuidada y azarosa del discurso manifiesto, las constelaciones formales que en su escucha o su visión, sin motivo aparente, se crean (la cruz metonímica de *Los Embajadores*), las repeticiones, faltas, infatuaciones, olvidos y silencios del analizante, dirán al lector hacia dónde desplazarse, al objeto de qué fantasma substituirse, con qué sitio del sujeto en el fantasma concluir.

Lectura barroca: ni concha ni cráneo —meditación sin soporte—; sólo cuenta la energía de conversión y la astucia en el desciframiento del reverso —el otro de la representación—; la *pulsión de simulacro* que en *Los Embajadores*, emblemáticamente, se desenmascara y resuelve en la muerte.

“Pero en su propia reacción al rechazo del oyente, el sujeto va a traicionar, a dejar ver la *imagen* que le substituye: en su imploración, sus imprecaciones, sus insinuaciones, provocaciones y trampas, en las fluctuaciones de la intención que tiene con él y que el analista registra, inmóvil pero no impasible, el sujeto *le comunica el dibujo de esa imagen*. Sin embargo, a medida que sus intenciones se precisan en el discurso, se van mezclando con testimonios que el sujeto les presenta como apoyo, que les dan cuerpo, les vuelven a dar aliento: formula eso de que sufre y lo que aquí quiere sobrepasar, aquí confía el secreto de sus fracasos y el éxito de sus propósitos, aquí juzga su carácter y sus relaciones con los otros. Así informa del conjunto de su conducta al analista, quien, testigo de ésta por un momento, encuentra en ella una base para su crítica. Lo que después de la crítica esa conducta muestra al analista, es que en ella actúa permanentemente, la *imagen* misma que en lo actual él ve en ella surgir. Pero el analista no está al final de su descubrimiento, pues a medida que la petición toma forma de alegato, el testimonio se enriquece con los llamados al testigo; se trata de puros relatos que parecen ‘fuera del tema’ y que el sujeto lanza ahora a la corriente de su discurso, los eventos sin intención y los fragmentos de recuerdo que constituyen su historia, y entre los más inconexos, los que afloran desde su infancia. Pero he aquí que entre ellos el analista reencuentra esa *imagen* misma que en su juego él ha suscitado del sujeto y cuya marca ha reconocido impresa en su persona, esa imagen que él bien sabía de esencia humana ya que provoca la pasión, ya que ejerce la opresión, pero que, tal y como él mismo lo hace con el sujeto, *ocultaba sus trazos a su mirada*.”⁹

La anamorfosis y el discurso del analizante como forma de ocultación: algo se oculta al sujeto —de allí su malestar— que no se le revelará más que gracias a un cambio de sitio. El sujeto está implicado en la lectura del espectáculo, en el desciframiento del discurso, precisamente porque eso que de inmediato no logra oír o ver lo concierne directamente en tanto que sujeto.

⁹ Jacques Lacan, *op. cit.*, p. 84. El subrayado es mío.

Lo inquietante es que la relación frontal del sujeto al espectáculo no pueda considerarse como algo adquirido con la certeza de una premisa.

Si la perspectiva se presenta, desde Alberti, como una racionalización de la mirada, como la “costruzione legittima” de su jerarquización de las figuras en el espacio y la realidad objetiva de su funcionamiento, la anamorfosis, “perspectiva secreta” (Durerro), funcionamiento marginal y perverso de esa legitimidad, se asocia, desde su invención, con las ciencias ocultas, con lo hermético y la magia (Niceron).

La perspectiva, desde su origen, funciona como un reloj, o como el mecanismo regular y aceitado de la época, las máquinas hidráulicas y el autómatas (Salomón de Caus): poesía inmediatamente legible, sin figuras, reconstitución nítida, eficaz; la anamorfosis, al contrario, se presenta como una opacidad inicial y reconstituye, en el desplazamiento del sujeto que implica, la trayectoria mental de la alegoría, que se capta cuando el pensamiento abandona la perspectiva directa, frontal, para situarse oblicuamente con relación al texto, como ya lo sostenía Galileo.

Más: esa obscuridad de las formas contenidas en otras formas, del disfrazamiento,¹⁰ falsa medida y verdad tergiversada, como después de un camuflaje o un travestismo, se relaciona a tal punto con lo oculto que se llega a identificarla con lo maléfico: “Esos cuadros las anamorfosis— me parecen estar hechos más bien para representar visiones de sueños lúgubres o aquelarres de brujas y sólo son capaces de producir tristeza y terrores y hasta hacer abortar o depravar el fruto de las mujeres encintas, no creo que sirvan a la representación de temas naturales y agradables.”¹¹

A través del síntoma el cuerpo puede asumir accidentalmente por ejemplo, caer, perder el equilibrio— lo que le falta al sujeto sin que éste lo sepa —en este caso: “nadie me sostiene”—; el síntoma es la conversión tatuada de lo no dicho, la marca de lo inescuchable. A través de la anamorfosis, la pintura puede dar a ver (con una inquietante cercanía, enmascarándola en una forma falaz, suspendida sobre el suelo y en primer plano), la imagen última, esa que no se percibe más que cuando el sujeto que se va —*le sujet qui*

¹⁰ Sobre esta idea y sobre toda la concepción de la anamorfosis que aquí utilizo: Jurgis Baltrusaitis, *Anamorphoses ou magie artificielle des effets merveilleux*, París, Olivier Perrin, 1969.

¹¹ Grégoire Huret (1670), citado por Baltrusaitis.

se barre—, ya al abandonar la pieza en que se encuentra la representación, desilusionado y sin esperanzas de comprender el jeroglífico de nácar, como para despedirse, mira hacia su izquierda, mira hacia la siniestra, y como en un *rebus* analítico, es precisamente a ella, a la Siniestra, en el esplendor macabro de su blasón óseo, a la que descubre tronando ante las medidas terrestres —la Perspectiva y la Música— y celestes —la Astronomía—: reidora en el primer plano, la Toda-Hueso avanza escindiendo la mirada final del espectador.

La opacidad, lo indescifrable en primer plano. Andy Warhol va a terminar la era de lo legible en pintura y por ello la consignación de lo opaco. Llega a eliminar, trayendo lo agresivamente accesorio al plano de sujeto único de la representación, la noción misma de plano, con lo que ésta implica de residuo jerárquico y conceptual de la perspectiva.

Holbein/Warhol: motivación del trabajo analítico por exceso de opacidad, por anuncio de codificación suplementaria cuando lo ilegible constituye el primer plano de la representación o por exceso de transparencia, furia de realismo, cifra de una teatralidad contra toda interpretación. En el Pop todo da igual, todo da igual a todo:¹² plano único, sin jerarquía ni referente halógeno —ni siquiera la “vida”, indistinguible en este gesto de la obra; más bien la muerte, inscrita en la pulsión mecanizada de la repetición.

Magritte nos presenta la misma legibilidad, es cierto, lo inmediato de una captación, aprehensión brutal e instantánea del “tema”, pero en él, se trata de una *simulación de transparencia* que sólo está en función de una densidad subyacente, y ésta, por su hermetismo, no puede ser figurada más que bajo la evidencia meridiana de ciertos emblemas o bajo la representación, sospechosa por excesivamente gráfica, de la fantasía. Leyes y procedimientos que derivarían de una heráldica, nunca de una estilística.

Warhol y los hiperrealistas consignan los objetos con nitidez excesiva, hasta hacerlos bascular de nuevo en su reverso onírico o alucinado; el primero, bajo la forma de la repetición que toma al sujeto como testigo de la esencial monotonía de todo lo que le interesa, como si la ley del regreso fuera su clave más secreta. De allí que esa violencia en la nitidez sólo sea solidaria de una igual *indiferencia*; apoteosis calma, sin arrogancia técnica —en el Pop— ni

¹² Patrick Mauriès, *Second manifeste camp*, París, Seuil, 1979.

anclaje conceptual, que se apodera con igual *détachement* de todo lo que le caiga a mano, cosa o persona, de la copia, o, incluida en la pulsión de repetición, de la copia de la copia, hasta llegar al borrón o al agotamiento —llenar con una misma imagen todo el museo.

Ni subversión de la imagen al señalar, más que a ella, a los sistemas de codificarla, ni metafísica de lo figurable. Sólo es maravilloso el aburrimiento programado, el hastío repetible y refractario a todo discurso que no sea el de su propia tautología, a todo análisis que no quede como englobado, tragado, incluido —como los clichés que constituyen los cuadros— en el agobio de su propia repetición. Escucha analítica: no partir de un enigma o una interrogación explícita, como en la anamorfosis, sino —Warhol y Estes— a partir de su denegación ostensible, fanfarrona casi, de la evidencia y sencillez de su impresión —en el sentido tipográfico del término—. De la banalidad retardora de su aparecer.

Desde el punto de vista de una pragmática de la comunicación, la anamorfosis sería la definición mejor de una realidad *creada* por la información. “De todas las ilusiones, la más peligrosa consiste en pensar que no existe más que una realidad. En efecto, lo que existe no son más que diferentes versiones de ésta —todas efectos de la comunicación—, versiones a veces contradictorias, que nunca son el reflejo de verdades objetivas y eternas.”¹³

Entre los conceptos con que opera la pragmática de la comunicación, la anamorfosis corresponde sin residuos al de la *desinformación*: “obstáculos, impasses e ilusiones que pueden surgir cuando se está *voluntariamente* en busca de una información o que al contrario se trata *deliberadamente de disimularla*”.¹⁴ La aparición legible del cráneo, en *Los Embajadores*, que implica no sólo el desvanecimiento de la forma enigmática, sino también el de los personajes y el de la estratificada naturaleza muerta, podría compararse, desinformativamente, a la vuelta al revés, en guerra, de un código transmitido por el enemigo, alevosamente elaborado por éste para despistar, orientar al revés las operaciones, retardar o confundir, y a su reconstitución, gracias a la clave revelada por un espía “re-

¹³ Paul Watzlawick, *¿How real is real? Communication, Desinformation, Confusion*, Random House, Nueva York, Toronto, 1976. Trad. francesa: *La réalité de la réalité*, París, Seuil, p. 7.

¹⁴ *Op. cit.*, p. 9.

ourné" en forma de mensaje real, o a su disolución en una farsa minuciosa, en una amenaza irrisoria.

En 1943 los aliados¹⁵ sospecharon que los servicios secretos militares alemanes dirigían desde Lisboa un grupo de espías compuesto al menos de tres miembros —Ostro I, II y III—, dos de los cuales trabajaban en Gran Bretaña y el otro en USA.

Un célebre agente británico, que luego pasó a la Unión Soviética, se aventuró hasta Lisboa para elucidar las artimañas de los Ostros y de su diestro cabecilla, un tal Fidrmuc. Descubrió, después de un arduo desciframiento de los mensajes, por una parte, que los tres Ostros no eran más que elementales heterónimos del ubicuo Fidrmuc, y por otra, que el eficaz informador, para argumentar su espionaje, se basaba únicamente en rumores persistentes, recortes de prensa o en su "fértil imaginación". La red, y la múltiple personalidad de Fidrmuc, fueron aniquiladas con la misma eficacia con que las había desplegado su inventor: se comunicaron a los alemanes informaciones que contradecían las del "grupo" de portugueses y cuya autenticidad se podía comprobar fácilmente. Aclaración subsidiaria (y detalle barroco): Fidrmuc, según los anales del espionaje, era un esteta: se hacía pagar en objetos de arte que luego, es verdad, revendía. No excluyó la posibilidad de que hubiera leído a Pessoa.

La transposición de formas, la metáfora del sujeto —en el sentido literal también: desplazamiento del espectador— que la anamorfosis implica, no desmienten, en cierto sentido, otra de las acepciones del término: "nombre que se da al conjunto de los cambios que se manifiestan en ciertos líquenes y otras criptógamas" (Littre). En una botánica fantástica —es decir: más generalizada— se puede sostener que las tuberosas traman anamorfosis sofisticadas. A condición de que el abejorro macho "enderece" la representación, cuando, en lugar del abdomen receptivo y tentador de la hembra, descubre que ha penetrado, confundido por la similitud de formas, entre los pétalos de la corola de una orquídea, la flor de ofryx, minuciosamente dispuestos en forma de sexo. Anamorfosis olfativa —la planta emite compuestos volátiles entre los cuales se han identificado cuerpos químicos contenidos en las secreciones atractivas sexuales a que es sensible el abejorro macho— y utilitaria —el in-

¹⁵ *Op. cit.*, p. 121.

secto se embadurna, al penetrar en el sexo simulado, de polen, que llevará, nuevamente engañado, hacia otra flor, logrando así la reproducción.¹⁶

Para terminar: la palabra anamorfosis, aunque utiliza dos raíces griegas reales, parte de una etimología ficticia: de una simulación.

3. TROMPE-L'OEIL

Plus vraie que nature!

Citando a la Gerente, empujó la Tremenda puerta del taller de John de Andrea, en la planta baja de un antiguo almacén del Bowery. Para entrar, de más está decirlo, había saltado sobre tres clochards borrachos, aferrados a botellas vacías, que yacían entre cartones y periódicos orinados.

Con la nariz tapada y una sonrisa de conejo, avanzó entre brazos articulables, de madera, mascarillas rotas y macharranes desnudos adormecidos, hojeando revistas de relajó, en tanques de yeso líquido.

Sí, había recurrido como último ardid para aturdir a las Calladas, a la pericia manual de un fabricante de dobles, símiles y sosías, entre otros muñecones boca arriba y al pelo, recién separados y acezantes después del acto, tan verosímiles que podían suplantar sin sospechas al original, llamado en la jerga del escultor "versión respirante".

Se presentó envuelta en vaporosos rasos rosa viejo, con flores de tela; los pétalos caían en amarillentos manojos hasta el suelo. Se había permitido algunos cocteles binocados y miraba con iris febriles el borde azuloso y brillante de las cosas.

—Que me tomen —aseveró dopada toda, con la majestad nebulosa de Candy Darling entrando en la factoría— por mi doble descuajeringado, por mi sustituta abnegada trabajando con la asidtica benigna y fiebre de cuarenta.

¹⁶ Cf. Exposición *Historia natural de la sexualidad*, en el Jardín de Plantas de París, 1977, y Bertrand Visage, *Chercher le monstre*, París, Hachette, 1978, p. 31.

—Sí —prorrumpió, enjuagándose el ojo con los boludos inmovilizados—, la fatua confección de que he venido a pasar encargo, deberá reemplazarme, abriendo idónea los labios, en las apariciones más fulgurantes y vulnerables de la Tetralogía, mientras yo, tras los telones de boca, y protegida por el tupido bordelés con galones de oro, atraparé de las altísimas tesituras los contornos más alambicados. Si logro darles el cambio, escaparé a la crueldad electrónica.

...Y rompió en desgajados sollozos, cortados de risillas simpáticas.

Hubo que recogerla: del tembleque hilarante se había reblanecido y desparramado toda. La pusieron a cuajar en un sofá circular, calzada por cojines.

En los tanques de yeso, aunque embotados, los Playgirl's lirones se apretaban la nariz para no reírse; con masilla se llenaban los oídos, contaban las vigas del techo: carcajada, sobresalto o estornudo resquebrajaban el molde.

—Para obtener figuras exactas y vacías —era John quien hablaba, ante un muestrario de rodillas—, estatuas sordas, coladas que envainen el cuerpo sin residuos, y hasta simples prótesis plausibles, no hay más secreto que el remojo inmóvil del modelo, la inmersión prolongada en una sustancia coagulante después de absorción de soporíferos: la impaciencia y el temblor son ruinosos. De allí —y mostró un plato rebosante— esta desasosegada ingestión de hongos, proclives a la desidia mental y a la fijeza.

Era un pasillo ancho, o más bien una galería repleta de palmas plásticas de un glauco tropical siempre brillante con lágrimas de sereno y hasta abejones irisados zumbantes. Entre las ramas y sobre pedestales, temblaban y chirriaban de todas sus bisagras, cubiertas de laminillas de oro, infantas mecánicas, o enanas hidráulicas relucientes, de pupilas ovales; más que avezados autómatas parecían fragmentos de pigmeas vivas completados con prótesis. Ante esos modelos, se mantenían niñas demacradas, modosas como estampas, con manos o pies atrapados en volúmenes de yeso, ante platillos verdes y fluorescentes repletos de hongos. Una, carona y deforme, circunspecta como un obispo, contemplaba, alzado en su mano derecha, un gran alfiletero de fieltro rojo. Los platillos estaban divididos como escudillas para perros, los hongos rebanados: pedúnculo blanco y carnoso, cubierto de arenilla; bulbo rosado, estrias azul brillante, fibras vidriosas. Anémicas y exangües como ellas, acompa-

ñaban a las embelesadas sus ayas judías y sus gatos. Una luz de catacumba palermitana, empañada y húmeda, filtrada por lucernas sucias, bañaba el zaguán de las enyesadas, que nublaba al final un vapor de setas hervidas, venenoso.

Cuando, mohosa de esperas enyesadas y harta de trufas, al fin lo obtuvo, se dedicó entonces la Diva amenazada, invirtiendo en secreto los planes proclamados, a la imitación de su doble.

Disponía el robot biológico, logrado por adición de órganos eléctricos, en un sillón reclinable; se sentaba frente a la bambolona, la mascarilla de porcelana con afeites espectaculares o limpia, y la enchufaba con cuidado. La facsímil se ponía en marcha: movía garbosamente los párpados, con los labios dibujaba vocales alemanas, alzaba los brazos deshuesados, la mano abierta, lloraba, y hasta dejaba caer hacia adelante la cabezota para agradecer las ovaciones finales y los ramos emponzoñados de las Calladas. La Tremenda, como obedeciendo a estímulos audiovisuales, reproducía las musarañas románticas y los menores parpadeos de su símil. En un espejo situado detrás del sillón, comprobaba los adelantos de su gestuario mecánico, la crecida ma non troppo de la automatización.

Viendo progresar en su mímica lo involuntario y en sus músculos el eco de movimientos entrecortados y sucesivos, como de ciclista multicolor polidédrico, o de ocre desnudo bajando una escalera, decidió retomar, sin más reparos, las séptimas enrevesadas del Crepúsculo.

Más corpulenta y compacta que un cetáceo, y no sin el tornillon en frac que, después de anunciar su rentrée, resoplaba a cada apoggiatura, la Tremenda salió a la tarima del ¡Sí, cómo no! repleto de fanáticos añorantes, ya emprendidos los garganteos célticos.

Un castillo bávaro, con amagos dysneilándicos, se recortaba ante el bar; con vetas relumbronas de papel dorado, que confundían a los patos, espejeaba un río vasto y lento. Por las rendijas de los cartones empataados la copia verosímil dejaba adivinar su volumen.

Contra ella, y no contra la Tremenda, convertida en burda muñeca vociferante, dirigieron las malévolas sus rayos perturbadores. Lento insistieron, al ver qué poco afectaban las brumildicas sublimes de la soprano y su fino rejuego cromático, que provocaron en el cancho escultural unas rouchas amoratadas, como ñañaras puulentas.

Encontraron a la gemela gomosa toda escaldada, como si la

hubieran rociado con agua hirviendo. La cubrían chancros tumefactos, de celuloide abrasado, collar mórbido.

Locas de envidia, las Calladas tiraban los microemisores al suelo y los aplastaban bajo los tacones con luz incorporada en que se montaban las noches de gala. Maldecían. Se rasgaban con las uñas el interior de la boca para lanzar gargajos sanguinolentos. Proferían blasfemias electroacústicas y se arrancaban los caninos transistorizados. Del hueco de la encía corría un hilillo verde, sobre el lamé plateado.

Con los vítores finales y un "¡Uf" abemolado, la Tremenda huyó por el zaguán besando un rubí y el retrato, en un camafeo, de Luis II de Baviera. Atolondrada de felicidad abrió el camarín. Miró un instante hacia la noche y cayó, no en el diván tejano sino en una bañera de agua caliente.

Así la pintó Botero, para citar a Bonnard y para la historia del bel canto. Torsa y expandida, reflejos de agua sobre la piel rosada. Boca rojo coral. Los pies pequeños. El pelo rojo en ondas laqueadas. El bollo: rajadura de alcancía en un triangulillo negro. Fondo blanco.¹⁷

¿Una de mis imágenes proyectadas por el mundo había tomado mi lugar y me relegaba ahora al papel secundario de imagen reflejada? ¿Había evocado al Señor de las Tinieblas y éste se me presentaba con mi propio rostro?

ITALO CALVINO, "In una rete di linee que s'intersecano", en *Se una notte d'inverno un viaggiatore*,

Declinación de los sentidos: la vista renuncia; el tacto tiene que venir a comprobar, y a desmentir, lo que la mirada, víctima de su ingenuidad, o del puntual arreglo de un artificio, da por cierto: la profundidad simulada, el espacio fingido, la perspectiva aparente, o la excesiva —y por ello sospechosa— compacidad de los obje-

¹⁷ Fragmentos de *Maitreya*, Barcelona, Seix-Barral, 1978.

tos, la insistente nitidez de sus contornos, la arrogancia de las texturas.¹⁸

Los dedos anulan de golpe la falsificación: ni lúcidos correedores, ni jardines, ni barajas en desorden, como tiradas sobre el mármol por un perdedor furioso, ni vidrios quebrados, flores o frutas; nada más que pintura, óleo sobre madera, tela, superficie impregnada y tensa, detentora de un código solvente y creíble, de un vocabulario verosímil: el de la representación.

Esta eficacia, la de hacer visible lo inexistente, no parte, sin embargo, de la afirmación y apoteosis de una personalidad, de un estilo —aunque sí de una técnica—, sino al contrario, de su disimulación máxima, de su anulación: mientras más anónimo en su ejecución, mientras menos exhiba o denuncie el trazo, la factura —el trabajo—, más eficaz es el *trompe-l'oeil*.

La naturaleza muerta hace explícito su desajuste con el referente, el alejamiento del motivo, ese *décalage* con lo real que es la medida del estilo; el *trompe-l'oeil*, cuya definición misma es el hacerse pasar por el referente, codificarlo sin residuos a tal punto de identificarse con él, negando así el "arte", la técnica, no puede funcionar más que en la negación de toda fluctuación del significante, aquí disimulado como tal, adhiriendo una a la otra, al máximo, las dos láminas, más separadas cuanto más ostentoso es el estilo, del significante y su referente palpable, real. Llega así el *trompe-l'oeil* a una quietud y olvido aparente del hacer señalado como marca del sujeto, a un "estado privativo" del mismo y de su "personalidad" que en mucho se asemeja a un silencio: *stasis* del palabreo de la representación.¹⁹

Los objetos disímiles, y en cierto desorden que denuncia su reciente uso, no aspiran a la firma, al sello del artista, a la categoría de entidades estéticas, ni reivindicán su estancia en la tela, sino al contrario, habitan el espacio gestual del hombre, como reticentes a todo marco —a toda metafísica—, exiliados en el desgaste y el olvido de la cotidianidad.

¹⁸ De la vista, como un desequilibrio y caída de la percepción, al tacto, hasta llegar, en esta declinación de los sentidos, a la paradójica anulación de los valores —inherentes, sin embargo, a la Pintura— representados por la primera, por lo retiniano: de esta contradicción parte *Koan, sobre Tapiés*, en este mismo volumen.

¹⁹ Roland Barthes, "Le Monde-Objet", en *Essays Critiques*, París, Seuil, 1964, pp. 19 y ss.

“Ese universo de la fabricación excluye evidentemente todo terror y también todo estilo. La preocupación de los pintores holandeses no es despojar al objeto de sus cualidades para liberar su esencia, sino al contrario, acumular las vibraciones segundas de la apariencia, ya que hay que incorporar al espacio humano capas de aire, superficies, y no formas o ideas. La única conclusión lógica de esa pintura, es el revestir la materia de una especie de *glacis*, sobre el cual el hombre pueda moverse sin romper el valor de uso del objeto.”²⁰

El *trompe-l'oeil*, inventado precisamente para simular un espejo, una presencia verosímil, inmediata, o una profundidad, por esa insistencia misma en el ser-allí, parece apelar a nuestra mirada como para captarla, hacerla deslizar a lo largo de sus planos lisos, bruñidos, sobre los objetos patinados por el manejo, o al contrario, invirtiendo ese llamado, transformar su *platitude* en mirada, contemplarnos para suscitar así la dimensión, ahuecar el plano único, ya que “la profundidad no nace más que en el momento en que el espectáculo mismo vuelve lentamente su sombra hacia el hombre y comienza a mirarlo”.²⁰

Pero esa mirada que el *trompe-l'oeil* nos dirige, ese modo de enfocarnos, tiene su especificidad o su límite: surge como desde un centro, de un punto de fuga, o del hueco virtual de una maqueta perspectiva: jamás tangencial o desplazado, como en la anamorfosis, siempre coherente y apretado: un láser.²¹ Ya que esos objetos, si miran para armar una profundidad, no pueden hacerlo más que desde el interior asegurador y fehaciente del marco: contrariamente a la naturaleza muerta, donde los objetos pueden ser interrumpidos o cortados por éste, todo el funcionamiento del *trompe-l'oeil* queda comprometido si ello ocurre, y esta condición es tan constituyente como el anonimato de la pincelada o la verosimilitud del tamaño: el género no admite la menor desproporción, el menor énfasis de agrandamiento, la grandilocuencia de toda dilatación; ese realismo lo atraviesa como una condición de su credibilidad: si hay papeles estrujados, grabados viejos, facturas, documentos oficiales o cartas, no sólo son existentes y hasta identificables, sino que al aparecer sobre un panel de madera vertical han requerido las necesarias pun-

²⁰ Roland Barthes, *op. cit.*

²¹ Fuera de este punto de vista privilegiado, la perspectiva desaparece o se deforma, como en los decorados fijos del Teatro Olímpico de Vicenza, donde la percepción más profunda corresponde con el palco real.

tillas, los elásticos o las cintas, excesivamente “citados” y visibles; espejuelos, peines, navajas, tijeras, y hasta plumas, asumen sus verdaderas proporciones y hasta sus pesos, como en una *profesión de realismo* intransigente, que no admite variaciones, iniciativas o disidencias. Los objetos del *trompe-l'oeil* son además, por las reglas que condicionan sus efectos, indesplazables: basta con que otra luz, otra altura o soporte vengan a substituirse al original para que las sombras y dimensiones *confiesen* la trampa, y la materialidad de las cosas, la profundidad de la perspectiva, la abertura ficticia de lucernas y ventanas quede reducida a un ejercicio laborioso, a un divertimento académico, al esfuerzo frustrado de un impostor.

En algunas películas de Andy Warhol la diégesis, el tiempo del relato, la duración de la ficción, corresponde con el tiempo real del espectador: si un hombre duerme, el sueño dura ocho horas; el tiempo no admite elipsis ni contracción, corre paralelo al de la sala, solidario del que transcurre fuera de la pantalla, indistinguible —esta coincidencia es el “tema” del filme— de él.

El *trompe-l'oeil* postula esta analogía, esta identidad, pero con relación al espacio: para que la ilusión se configure, el aire que rodea a los objetos debe ser el nuestro, las sombras que proyectan proporcionales y conformes con las del cuerpo espectador, sus relaciones coherentes con las que van a establecer con él, como si la voluntad del género fuera precisamente la de olvidar eso a que no puede escapar y sin cuyo límite queda anulado, o reducido a una impostura: el marco.

Todo convoca pues, en el *trompe-l'oeil*, a un equilibrio —silencio, mirada frontal, unidad del espacio—, a una estabilidad o un reposo. Y sin embargo esta *homeoestasis* formal se encuentra constantemente impugnada, desmentida, por el motivo, por lo representado, como si el *sosiego del significante* no fuera más que el continente, la envoltura de fuerzas contradictorias e inestables, de energías antípodas que hacen bascular los objetos y los perturban, desequilibrios y caídas evitados un momento antes de que se produzcan. O bien el movimiento se ha detenido en su punto de concentración máxima, cuando el gesto alcanza su cenit y su definición: brotando del claroscuro y junto a una mesa cuyos manteles reciben y reflejan la poca luz de la tarde, sobre ostentosos platos de frutas o de ostras, el bebedor alza la copa como para ofrecer al maestro la posibilidad de un alarde técnico logrando la transparencia del vino blanco; enfático y convivial “saca” la mano del cuadro — la

denotación gramatical del *trompe-l'oeil* es la comilla—, la “acerca” a nosotros, nos mira, elocuente y *bambochard*: en ese brindis queda fijado el *trompe-l'oeil*, en la epifanía de su gesto.

En el *trompe-l'oeil*, esa instantánea *avant la lettre*, todo se desune y rueda: los cristales de un armario, con esquelas y cartas, acaban de trizarse, como si una pedrada inoportuna hubiera precedido a la mirada del pintor,²² sobre la mesa, en otro cuadro, una copa acaba de caerse. Si hay cortinas, están a medio descender; si puertas, entrejuntas; si documentos, amarillentos y revueltos; si pájaros, aún sangrantes, con los ojos azorados y vidriosos, las plumas tornasoladas, acabados de cazar. De las frutas, una está mordida o recién pelada —espiral de oro: cáscara de naranja—; los *putti* resbalan sobre nubes; de una jaula, la rejilla ha quedado abierta por descuido; las criadas espían por las cerraduras; los enanos de chaquetillas rojas tiran furiosos las cadenas de un mono encaramado en un capitel corintio o dan un traspié al subir la escalera que los acerca al banquete mitológico o al festín heroico; si aparece un gato es seguro que nos mirará jaranero, o escrutará intrigado los ademanes de un monje benedictino en su celda, o que va a lanzarse, despiadado, sobre un ratón.

La definición del *trompe-l'oeil* como pura simulación circense de la realidad, como doblaje falaz pero verosímil de lo visible, encuentra en los escultores del hiperrealismo americano una tal destreza que a veces el modelo puede pasar por una reconstitución ineficaz aunque minuciosa de ese “original” que es la copia, la obra.

Una matrona americana, de cera pintada, se reposa un momento, recostada a la pared, como víctima de un malestar súbito que su palidez, su mirada extraviada y su transpiración revelan con creces, o como aterrorizada por su propio exceso adquisitivo, que el saco de compras sujeto contra el pecho, atestado hasta romperse, y el carrito del supermercado, cornucopia pop, revelan como una pulsión incontrolable.

Sobre periódicos viejos, manchones de tinta abiertos sobre la acera, protegidos por el calor denso y maloliente que asciende por una rejilla del metro, tres borrachos clochards del Bowery dormi-

²² Que no se asimile pues a un azar si el gran *trompe-l'oeil* de este siglo —ya que simula una dimensión suplementaria: la cuarta— *La Novia puesta al desnudo por sus solteros, aún...*, de Marcel Duchamp quedó definitivamente “firmado” con una cuarteadura, como no deja de sugerirlo su exégeta Octavio Paz. Cf. *Apariencia desnuda*, México, Era, 1973.

tan al amanecer, en el silencio del invierno urbano, sueñan, quizás, la boca entreabierta salivosa, hablan en sueño —un idionta que no es el inglés—, orinan en sus ropas grisáceas y espesas, varias veces remendada, en sus sacos demasiado grandes, de mangas mugrientas, vuelven a hablar solos, aferrados, como náufragos, a las botellas avinagradas y vacías de ayer.

Acaban de separarse, aún acezantes, sin mirarse a los ojos, el sexo de él húmedo, ya flácido, embadurnado, chorreante de semen: un hilillo blancuzco, suspendido del glande, línea precisa, casi recta, que desde el vientre respirante de la mujer, cerca del pubis, descende por las caderas, hasta el suelo de la galería, y desde allí sube por las del muchacho, menos densa sobre su piel, hialina, como una pincelada de barniz, hasta alcanzar su sexo. Ahora, los susurros obscenos silenciados, sólo ese trazo los une. Se apartan levemente. Se han desunido, despegado; van a volverse de espaldas, cada uno a su espacio: animales hartos y rivales, voraces, saciados.

Duplicar la realidad en la imagen, llegando a veces hasta lo hipertrófico de la precisión, a la simulación milimétrica, o al despilfarro de los detalles: el ejecutante del *trompe-l'oeil* como un demiurgo secundario, envidioso y maniático, ve limitada a esta perversión su práctica. No así el adicto a esas imposturas: combinando el *trompe-l'oeil* con su modelo, o más bien, confrontando en un mismo plano de la realidad el objeto y su simulacro, como dos versiones de una misma entidad, éste puede crear como un *trompe-l'oeil* al cuadrado, un goce mayor en el manejo de las imitaciones, otro disfrute en ese juego sin fin del doble, en que ninguna de las versiones es detentora de la precedencia o de la substancia, en que no hay jerarquía en lo verosímil, es decir, prioridad ontológica.

Bernard Palissy amenizó la discreta cerámica del siglo xvi con caprejos y espárragos en relieve; también repugnó a los delicados comensales clásicos con serpientes y lagartos reptando a lo largo de las fuentes, enroscados en picos y asas; una posteridad dudosa reconoció su astucia: durante dos siglos las más prolíficas factorías de Europa reprodujeron hasta el agotamiento desde los frutos más cotidianos hasta aquellos que una procedencia tropical otorgaba entonces la jerarquía de lo inaccesible. Las mesas se llenaron de tabas, aceitunas, berenjenas, nueces, piñas algo simplificadas, almendras, rábanos, que exaltaban la cuidadosa naturaleza muerta

con un toque rojo vivo, melones de diversas especies y hasta, demasiado abundantes, huevos duros.

Una broma usual en la época, pero cuya hilaridad se agotó con la proliferación apócrifa de frutos menores, consistía en presentar el banquete de bodas y hasta la comida dominguera mezclando sobre el mantel los platos de frutas industrializadas, las legumbres de loza, con otros de frutas y legumbres verdaderas, menos apetitosos en comparación con sus copias abrillantadas, paliduchos y rurales, verduras del traspatio.²³

Unos siglos más tarde, ayudado por el *trompe-l'oeil* aunque mecánico naturalizado de la fotografía, un artista iba a reproducir la confrontación a que dieron lugar las cerámicas de Bernard Palissy: Bernard Faucon parte de un ámbito familiar: la habitación algo viejota y destartada de una casa de campo francesa, cama de hierro con groseros apoyos en las patas, grabados descoloridos en las paredes, detentes, imágenes de santos descolgándose, un enchufe inservible, paredes descascaradas, telaraña y polvo. O bien se trata de un desayuno más acomodado: el suelo es de losa y el mantel, aunque roto, bordado; pan y "gauffrettes" en la mesa; sobre el muro de fondo, en un marco aparatoso y exagerado, una alegoría indecifrabable, también un fotomontaje, y junto a él, la imagen de un niño rodeado de una corona, como indicio de un triunfo gimnástico o de una conmemoración funeraria.

En este decorado, a la vez neutro y mórbido, Bernard Faucon distribuye los objetos de su maniática colección: maniqués de niños, en las poses más reconocibles y naturales, componen escenas, diálogos, pequeños eventos familiares o divertidos, *sets* de una vitrina de provincia, o del trastero de algún anticuario finisecular nostálgico.

A estos maniqués rosáceos y nacarados vienen a mezclarse en

²³ Tomo este ejemplo, como muchos otros de este fragmento, del libro de Martin Battersby, *Trompe-l'oeil. The eye deceived*, Londres, Academy Editions, 1974, uno de los pocos dedicados exclusivamente al tema. También se puede hojear: Marie-Christine Gloton, *Trompe-l'oeil et décor plafonnant dans les églises romaines de l'âge baroque*, Roma, Edizione di storia e letteratura, 1965; Maurice Henri Pirenne, *Optics, painting and photography*, Cambridge, University Press, 1970; Ingvar Bergström, *Revival of antique illusionistic wall-painting in Renaissance art*, Göteborg, Estocolmo, Almqvist och Wiksell, 1957, y otros trabajos, a falta de una futura Historia del Arte que no se limite a considerar este mecanismo de simulación como un *gadget* más.

sus maldades y juegos niños vivos, vestidos como ellos y maquillados con esmero en tonos cerosos, de maniquí o de mascarilla póstuma. El grupo queda inmovilizado, fijado, remomificado por la fotografía: perros pompeyanos petrificados en un salto, escarabajos en pisapapeles.

Más: Pierre Molinier, vestido de mujer, posando junto a una de sus malélicas muñecas —ilustró con su muerte lo mórbido y letal de este juego—, vampiresas maquilladas como ejecutantes de un ritual sádico, o barato, en poses oficialmente pornográficas, voluntariamente estereotipadas y grotescas: el artista las fabricaba a partir de su propia imagen travestida, imitando su doble-hembra, esa mujer con cuya imagen *corregía*, modificaba, criticaba no sólo su cuerpo real sino hasta sus propias fotos de identificación, que a partir de ese travesti maquillaba.

Martin Battersby consigna los ejercicios de alteridad que realiza el fotógrafo y modelo Patrick Lichfield al retratarse a sí mismo en un gesto anodino: con un mechero, da fuego, algo distraído, a otro joven, encontrado al pasar en un decorado anónimo, que sostiene el cigarro entre los labios. El fumador es su réplica exacta en fibra de vidrio. Al fondo pero igualmente presentes y nítidos, otros dos pasantes van a encontrarse, a entablar un diálogo, o quizás van a cruzarse indiferentemente sin reconocerse —cada uno parece concentrado en su trayecto, o atento a una señal exterior e invisible: también esos pasantes son reproducciones del autor. Sólo algunas variantes vestimentarias vienen a personalizar, a dar un margen de identidad ficticia a las cuatro versiones de Patrick Lichfield, reducido por su propia técnica a simple cifra de una numeración sin límites.

La coincidencia o confrontación entre la copia y el modelo, entre personajes de cera, o de fibra de vidrio, y de carne y hueso, no siempre subraya el artificio de la duplicación para privilegiar así el elemento vivo de la pareja; también suele suceder que, al contrario, lo que "actúe", lo dotado de energía en ese par de idénticos formales y opuestos substanciales sea no el hombre, sino su *simili*, aun si esta energía no se explicita más que en la simulación de la mirada; la pintura ha figurado un precedente:

Algunos personajes de la corte, entre moriscos y ángeles, desde el plafond de la Cámara de los Esposos, en el Palacio Ducal de Mantua, nos miran mirar los frescos que ilustran la robustez y el

linaje de la familia Gonzaga; uno de ellos, *putto* o ángel que sostiene su propia corona, ha quedado peligrosamente fuera de la baranda a que se asoman los cortesanos, como invitando a un juego de levitación, o quizás materializando la mirada de los espectadores encaramados, un instante antes de que se pose sobre nosotros y nos encierre en su cono, envolvente y extranjera. Ese acecho desde lo alto, centrado aunque plural, condiciona y suscita el nuestro: no podemos entrar sin ser observados, no podemos mirar sin *visto bueno* previo, ni enfrentar el rostro aunque apacible autoritario del jefe sin la anuencia tácita de los seguidores. Ahora que con su mirada siguen nuestros movimientos frente a la representación y espían, de la nuestra, las rupturas, la intensidad y desplazamientos, podemos contemplar primero el grupo coherente, apretado, que aún, como un color emblemático, el fluir de una misma sangre y luego detenernos en el dócil palafernero que se acerca entre los árboles tirando de un caballo blanco, compacto y clásico, en las piernas de los pajes, en el relieve de las telas, en el dosel, en los capiteles, hasta encontrarnos con la cara entrometida y socarrona de la enana, el único personaje del fresco que nos mira de frente, pero inquisidora y molesta, como para apartarnos de la intimidad familiar o expulsarnos de la cámara, concluyendo así, con su sorna, el ciclo mantegnesco de la mirada.

Jan Bogumil Plersch, en el Teatro de la Orangerie, de Varsovia, en 1784, continuó y radicalizó esta relación, llevándola a su esquema borgesco, al concebir y ejecutar personajes en *trompe-l'oeil* que, aunque siempre contemplando la misma pieza imaginaria, se integraban al público real. Como partió de los modelos existentes, mientras no hubo cambios aparatosos en la moda, sus figuras pudieron avizorar a sus dobles llegando a las representaciones de cada noche, a condición de que estos últimos se volvieran hacia un corredor inexistente, pero tan verosímil como los espectadores inmóviles, para cambiar una mirada con sus retratos. Una leyenda atribuye la misma astucia a Paolo Veronese.

El equilibrio o la equivalencia fingida entre el modelo y su doble, entre el hombre y el maniquí, bascula ostensiblemente en el teatro de Tadeusz Kantor,²⁴ y no en el sentido previsible.

²⁴ Dramaturgo y pintor polaco, fundador, en 1955, en Cracovia, del Teatro Cricot 2, "tropa o más bien cortejo híbrido de verdaderos actores,

Sentados en sus pupitres, atareados y modosos, como jugando a la escuela, aparecen en escena varios ancianos. Silencio. Uno, casi por inadvertencia, en un arranque de heroísmo, se atreve a destruir la *foto fija*: levanta un dedo. Otro se vuelve hacia él, lento y compulsivo, lo imita. Pronto la clase se ha uniformizado de nuevo en ese gesto de rebeldía que la repetición ha recuperado, vuelto anónimo. El instinto de muerte se ha configurado en el intersticio *minimal* de una repetición.

Al lado de los actores, maniqués sentados. Niños de cera que se les parecen excesivamente. También Kantor, pero no para dirigir a los actores. Los dirige la marioneta; el muñeco los orienta y conduce hacia movimientos ortogonales y mecánicos, de bisagras y articulaciones chillonas, hacia la repetición perpetua, o bien, hacia el silencio, la fijeza y la muerte que "como una fuerza estranguladora ha trabado a los personajes reduciéndolos a un gesto único, a utensilios, cabezas de mujeres para exhibir peinados, muñones, según el principio de Schultz".

"El actor debe de erigirse allí, ante nuestros ojos, pero a una distancia infinita; hay que renovar constantemente el momento crucial en que *alguien aparece*, alguien casi idéntico a uno mismo, el mismo con cara de muerto; *sólo esta oscilación de lo semejante a lo semejante define al actor*.

"Pero el actor ¿cómo iba a atreverse a una audacia tal? ¿Cómo iba a encontrar su pose si no tuviera a la marioneta por modelo? *Proposición casi burlesca: la marioneta en escena dirige al actor*. Por su modo de sentarse junto al hombre físico —y sin embargo, permanecer, de él, a toda la distancia de lo inerte—, la marioneta le enseña cómo debe presentarse ante el público: del mimetismo a la ruptura."

Kantor: "*En mi teatro un maniquí debe de convertirse en un sujeto que encarne y transmita un profundo sentimiento de la muerte y de la condición de los muertos: un modelo para el actor vivo*".

actores ocasionales y pintores convertidos en actores que continuaban en el teatro sus propios trayectos". Piezas recientes: *La clase muerta* y el *Nuevo Tratado de Maniqués*, que señala con evidencia la deuda de Kantor con Bruno Schultz. Datos y citas proceden de Bertrand Visage, *Chercher le Vivant*, Paris, Hachette, pp. 108 y ss. El subrayado es mío.

Final —por ahora— de esta progresión hacia la simulación a partir de la duplicación inicial que representa el *trompe-l'oeil*, de esta *escalade* hacia la *venganza de la copia sobre el modelo*: inscripción, en lo vivo, de lo inerte.

Gilbert and Georges se autoexponen en museos y galerías. Brazos cruzados, espejuelos de contador o de notario, traje de tweed, cuello y corbata, inmovilidad y silencio —se trata quizás de un momento vacío en la conversación beckettiana, en que la “suspensión” del contenido remite a los personajes a su factividad, a su gratuidad, a su inesencialidad insoportable: banalidad de la pose, convencionalidad del vestuario, estereotipo de la situación.

Ahora bien, en la saturación de lo inanimado, en el regreso del doble inerte, la performance de Gilbert and Georges sobrepasa al maniquí pedagógico de Kantor, presente en escena y vigilante. Gilbert and Georges han anulado al modelo —ese que sería su propia copia de cera—, lo han excluido de la representación, pero como para *in-corporarlo*, para interiorizarlo físicamente convirtiéndolo en naturaleza, muerte *casi insignificante* que denuncian sin embargo la rigidez de los ademanes, la palidez de los rostros, enfermos de neón, la eficacia ramplona de los cuerpos, menos aptos para vivir que para exhibir el corte inglés de los trajes.

Me pareció que un acercamiento a la simulación podía contener los tres momentos que he consignado: copia, anamorfosis y *trompe-l'oeil*. Al concluir, constato que esos tres momentos corresponden con lo Imaginario —pulsión de simulación en virtud de la cual para ser, hay que hacerse figura y la figura es siempre otra—, lo Simbólico —la anamorfosis no puede concebirse más que en el marco de un código de la representación, en particular de la perspectiva, y en el sitio en donde viene a incluirse en ella el sujeto— y lo Real —ya que el *trompe-l'oeil*, más allá del paso del ojo a la mano, da testimonio de lo que hay de *surplus* a la presentación de toda presencia.

Quizás no sea un azar si partí de la ilusión universal, de la realidad como *bluff* enfático de la nada, tal y como la insinúa el budismo, y concluyo con la dominación de lo vivo por lo inanimado y la repetición. Más allá del placer de lo que pone en escena, como fiestas familiares y consabidas, la simulación enuncia el vacío y la muerte.

II. PINTADO SOBRE UN CUERPO

POR UN ARTE HIPERTÉLICO

1. *El color sutura*

LLEGADA la marea de equinoccio; ciertos animales ciliados retroceden excesivamente sobre la arena, huyen demasiado lejos hacia el interior de la tierra; cuando el mar se calma, son incapaces de volver a alcanzarlo: mueren en exilio, tratando en vano de regresar al agua, cada vez más lejana, de recorrer al revés el camino que un impulso irresistible, inscrito en ellos desde su nacimiento y saturándolos con su energía, les había obligado a tomar.

Esos animales —o el saber genético que los atraviesa, su acuerdo con las fuerzas gravitacionales que rigen las mareas— pagan su exceso con la vida. Hipertélicos: han ido más allá de sus fines, como si una impulsión letal de suplemento, de simulacro y de fasto —ya que el mismo despliegue inútil se manifiesta en la producción de ornamentos miméticos en varias especies de mariposas— estuviera, desde el origen y marcada ya por la desmesura, cifrada en su naturaleza.¹

Los trabajos de pintura corporal de Holgen Holgerson sobre Veruschka, el *Mimikry-Dress-Art*, se sitúan en ese espacio recorrido en exceso, en un saber que va más allá de su objeto hasta provocar su desaparición: arte hipertélico.

Aplicado sobre la tela al pincel —como por otra parte se aplica la mirada: materia con que unimos lo real—, el color despliega su función de ilusión; el dibujo organiza, estructurándola

¹ Hay un ejemplo similar en *José Lezama Lima: valoraciones múltiples*, La Habana, Casa de las Américas, 1970, p. 62. Y también en Roger Caillois, *Le Mythe et l'Homme*, París, Gallimard, 1938, p. 113 de la edición de bolsillo de 1972. Intenté una lectura del travestismo en función del mimetismo, *Guadalimar*, núm. 7.

Veruschka pintado y llevado a lo verosímil de toda foto— la totalidad del cuerpo está en erección, sometida a una visibilidad absoluta— o al contrario, sumergida en la noche de tinta, devorada por la superficie que le sirve de apoyo. El cuerpo es como un escudo. Lo atraviesa una genealogía precisa, una heráldica: emblema fálico.

O, si se quiere: todo el cuerpo es un objeto parcial. Pero si el fetiche fascina al exhibirse, es porque siempre se presenta como fantasma de lo separable, de lo que se puede arrancar: los trajes de Veruschka pueden sangrar

En una película japonesa, *Kaiwan*, para salvar a un monje budista del llamado nocturno de los demonios, le escriben sobre la piel un tejido de *mantras*. Pero los calígrafos, que van cubriendo progresivamente el cuerpo codiciado a partir de los pies, olvidan, apresurados, una oreja. Por allí lo tiran hacia arriba las encarnaciones maléficas, hasta arrancarle ese fragmento de piel no escrita.

Todo lo que no es textual es castrable.

(Me desmayé en el cine.)

3. Fijeza

La fijeza forma parte del mimetismo *ofensivo*. El despliegue intimidante de ojos, el hinchamiento fanfarrón, la proliferación de escamas o de agujas que transforman al animal temeroso en una máscara o en el doble de otro animal más digno de temor, todo este simulacro, según se manifiesta, se fija. Tanto como el otro registro del mimetismo, el *fake*, la falsificación de la enfermedad: hojas roídas, leprosas; excrementos: simulación pasiva de la muerte.

Y es que la fijeza resume todas las amenazas, contiene en potencia toda agresión posible; ningún movimiento, ninguna maniobra repulsiva o intimidante logra disuadir mejor.

Si Veruschka ha escogido la foto, es porque en sus atavíos in-existentes hay algo del camuflaje *defensivo*: quitárselos es también arrancarle la piel. Desvestirme para hacer el amor es matarme.

La foto fija. Fija su objeto en una inmovilidad fuera de la cual toda la parada mimética y vestimentaria quedaría relegada al estatus de la ilusión —por supuesto, en movimiento, esos “trajes” no tendrían la menor verosimilitud—, y a la convención del *arte* toda la ceremonia de la pintura corporal y de la exhibición del cuerpo

pintado: ésta, como toda escena sádica, no puede cristalizar su juego más que si lo presenta como un *tableau vivant*.⁴

La foto fija. Pero doy aquí al verbo fijar el sentido que tiene en el argot de la droga (fijarse: pincharse), es decir, a la vez inmoviliza y alucina. No hay arte que pertenezca más a lo imaginario, a la simulación, ni que sea más *high* que el de la foto. Arte en el que, sin embargo, todo ha existido, realmente, todo ha sido.

En sus fotos, el cuerpo entero de Veruschka nos mira. Y no sólo sus ojos.

Sus ojos: tela, mezclilla, lentejuela, botones, rayas.

Más: muro.

4. Jataka

Termino con un *jataka*.⁵

Se trata de una gacela que, atrapada, y para salvarse, se entrega al arte hipertélico: hace creer al cazador que había caído en la trampa mucho tiempo atrás, y que ya está muerta. Y va más lejos aún: simula no sólo la muerte sino la podredumbre, la descomposición. Riega tierra, arranca hierba alrededor y hasta dispersa algunos excrementos para dar una idea de sacudimientos agónicos. Se acuesta, saca la lengua, suda, hincha el vientre, como si estuviera lleno de fermentos pútridos. Se pone tan rígida que hasta las moscas se le posan encima, y ya los cuervos la van a devorar.

El cazador la desata.

De un salto, la gacela desaparece.

Y se convierte en Buda.

⁴ La teatralidad sádica ha sido asimilada a una combinatoria que se fija en el *tableau vivant*. Cf. Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, París, Seuil, 1971.

⁵ *Choix de Jātaka*: se trata de relatos o fábulas sobre encarnaciones, a veces en animales, de Buda, antes de su aparición histórica. Traducidos del pali al francés por Ginette Terral, *SNV*, Gallimard, 1958, p. 12.

como lo que se ve por una ventana —la ventana o la pirámide de la perspectiva— la huida de la mirada hacia un punto convencionalmente situado en el infinito, pero cuya posición está rigurosamente codificada en la superficie de la tela. El grado de separación, o de diferencia, entre el soporte —la tela, la armadura de la representación— y la ilusión que se escenifica en él, es máximo.

Al contrario, en los “camuflajes” —insistiré en esa metáfora defensiva y belicosa— de Veruschka, la separación entre el soporte —cuerpo-tela, cuerpo-página— y la representación —un traje pintado sobre el cuerpo— se ha reducido a cero, la coincidencia es total: ningún intersticio, ningún vacío que “distancie” la *adherencia fantasmática* entre la armadura y la ilusión.

El color sutura, trama en lo real la superposición exacta y como fijada de esos trajes *plus vrais que nature* “sobre” un cuerpo que llega apenas a significarse como tal.

Pero el *dress-art* va más lejos. Se trata, no al límite sino más allá de todo límite, de borrar, de anular, de lograr la desaparición del cuerpo-soporte por medio de una identificación total con la superficie que lo sostiene, con el fondo donde viene a posarse, a fijarse. Camuflaje: no parece agresor. No tener que defenderse. Desvirtuar el ojo escrutador y voraz del enemigo recurriendo a una muerte apotropaica: teatro de la invisibilidad.

Veruschka y Holgerson —el cuerpo de ella es una miniatura que él dibuja minuciosamente— atraídos por la moda —que es una forma de muerte— y por el tatuaje, practican el *dress-art* desde hace diez años. En una primera serie de fotos, Veruschka “llevaba” trajes rayados, con lentejuelas, art-decó, rotos, protocolares o frívolos.

Pero el simulacro de la moda, la aplicación —en los dos sentidos del término— cotidiana del traje, no bastaron.

Como la mariposa, cediendo al impulso hipertélico, y sin que ningún enemigo la amenace, por puro deseo de metamorfosis, de gasto inútil y de adorno, se convierte en hoja —y aun más, colmo de la astucia, en hoja devorada, enferma—, en corteza, en botón o en musgo, Veruschka, ya convertida en hombre, en hombre que se convierte en mujer o que mira, hipnotizado, la imagen de una mujer, fue más allá de sus fines. Mujer-muro. Angulo de una ventana, puerta vieja, de madera húmeda, cuarteada, desclavada, olvidada en un rincón de una granja alemana. Tubo. Nada. Una mancha sobre un muro. Un conmutador eléctrico. Identificación total con el

fondo. Poco a poco el cuerpo desaparece, se convierte en una textura idéntica a la del piano que lo sostiene, sin volumen, sin bordes, sometido a una ley única: el derroche; atraído, imantado por lo invisible, por lo inaparente.

Sólo importan las líneas continuas del color, la desaparición —que se logra imitando sobre el “sujeto” la superficie del fondo— de los contornos: el saber excesivo de la sutura.

2. Fetiche

Hay en la exhibición del fetiche una teatralidad fría, puesta en escena excesivamente calculada que pertenece, por su modelo de ostentación, al *caravaggismo*: proyección brutal de la luz —procedimiento sumario para atrapar la mirada— que se concentra en una parte del cuerpo, o en una de sus metonimias: rostro, mano que golpea, turbante, pies callosos, porosos, harapos. Esa iluminación sectaria relega el resto del cuerpo —un resto paradójico— a una zona anónima y lejana, excluida de la representación y del desco: sin valor de erección, oscurecida y torpe.

La tortura y el tatuaje pertenecen a ese mismo registro del desmembramiento de la fragmentación facticia.² Con el dolor o con la tinta se delimita una parte del cuerpo, y, a fuerza de “trabajo”, se la separa de la imagen del cuerpo como totalidad. El miembro cifrado o torturado, marcado por la singularidad, remite a otro: el maternal y fálico del que todo el resto del cuerpo, convertido en un objeto insensible, en un cuerpo-cero, se ha expulsado, desterrado.

Sólo el fragmento cubierto por el tatuaje —iniciales, anclas y corazones vienen siempre a inscribirse, como por casualidad, sobre los bíceps, los músculos más *eréctiles*—, realzado por la tinta minuciosa, o sometido a la torsión, al dolor, tiene acceso al endurecimiento, a la erección notoria, a golpear con su tensión.³ El resto no merece más que pudor: flaccidez y aburrimiento.

El *Mimikry-Dress-Art* invierte esa fragmentación. En él —en lo inmediato del presente fotográfico, en ese *aquí* que es el cuerpo de

² Fetiche viene del portugués “fetisso”, que luego dio “facticio”, pero también, en español, “hechizo”.

³ Endurecimiento: “El texto sería algo [...] que se erige monumentalmente y que habría que leer en términos de endurecimiento.” Roland Barthes, “Supplément”, en *Art Press*, 4, mayo-junio de 1973, p. 9.

LOS TRAVESTIS

1

Según se posa sobre el arbusto —cada variedad tiene el suyo—, la mariposa indonesia emprende su conversión: brotan apéndices, que un saber genético destina a ese espejismo, y se inmovilizan como peciolos; las alas superiores, ya lanceoladas, son hojas que atraviesa un nervio medio; placas oscuras o transparentes, brillantes o mates, granuladas o lisas, se van distribuyendo a ambos lados de ese eje. Fijeza. O más bien, balanceo ligero, oscilación, vaivén casi imperceptible: el del viento.

El simulacro se ha realizado. Esa conversión sería suficiente: ningún pájaro, ni siquiera el más perspicaz, descubriría la ilusión, ninguna serpiente. Sobre el tallo, simétrica de la hoja verdadera —tentación de escribir ese “verdadera” entre comillas—, la mariposa travestida ha logrado su teatro: representación de la invisibilidad.

Y sin embargo, el teatro y el insecto van más lejos. La hoja, en su estado actual, no basta. De las alas van a emanar, a brotar —imagen acelerada, irrisión de la “paciencia” de un muro y la humedad— manchas minúsculas, grisáceas, como las que normalmente, sobre las hojas, dibuja la lepra de un líquen. Porque hay que mimetizar hasta el gasto de la muerte: hojas enfermas, anémicas, laceradas, musgosas, tachadas por esas cicatrices transparentes que dejan los insectos devoradores, que sutura un minucioso trabajo de nácar.

Aún más: van a surgir manchas negras, imitando el excremento de las orugas, o blancas: el de un pájaro, borrado por la lluvia. Suplemento inútil: huecos, orificios en los élitros-hojas, que no se ven más que durante el vuelo, cuando es superfluo que el insecto se parezca a una hoja. Despliegue, a veces letal, del abuso en la mecánica de la simulación; “ciertas larvas simulan tan bien los botones de un arbusto que los horticultores las cortan con una tijera; el caso de las Filias es más miserable aún: se devoran entre ellas, tomándose por hojas verdaderas”.

Movimiento, pues, de exceso, de fasto, de inutilidad: aun sobre las alas *no comestibles* de ciertas mariposas aparecen motivos concéntricos, ojos de pavo real, pupilas o vetas aterradoras: un registro discreto de amenazas venenosas o fascinantes. Dibujos barrocos o amanerados, de una densidad compulsiva o hipnótica. Distribución en el espacio del ala de un grafismo efímero, indescifrable. Ley del derroche.

Así sucede con los travestis: sería cómodo —o cándido— reducir su *performance* al simple simulacro, a un fetichismo de la inversión: no ser percibido como hombre, convertirse en la apariencia de la mujer. Su búsqueda, su compulsión de ornamento, su exigencia de lujo, va más lejos. La mujer no es el límite donde se detiene la simulación. Son hipertélicos: van más allá de su fin, hacia el absoluto de una imagen abstracta, religiosa incluso, icónica en todo caso, mortal. Las mujeres —vengan a verlo al *Carrousel* de París— los imitan.

Hiper-mujer, según Gallia, un travesti. Lacan diría que se trata de una fantasía si se intenta ser *toda* la mujer, ya que según él la mujer no existe, justamente, más que por el hecho de no ser ese todo.

Relacionar el *trabajo corporal* de los travestis a la simple manía cosmética, al afeminamiento o a la homosexualidad es simplemente ingenuo: esas no son más que las fronteras aparentes de una metamorfosis sin límites, su pantalla “natural”.

Detalle accesorio: la mariposa javanesa de que se trata —*Inachis* o *Parallecta*— se conoce popularmente con un nombre ideal para un travesti: Kallima.

2

Los peldaños porosos bajan hasta el agua donde los fieles, con un pozuelo de cobre en la mano, cumplen con las abluciones rituales. Bajo sombrillas de mimbre, cubiertas de inscripciones rojas, los *sadús* trabajan. Detrás, en los muros de los palacios victorianos y sobre el templo de los monos, otras inscripciones: consignas, hoz y martillo. Resplandor de las primeras hogueras en las orillas del río. Los perros husmean las sábanas manchadas de pústulas.

Con un pincel muy fino y un polvo negro disuelto en agua, mirándose en un espejito que manejan con elegancia —al principio

creí que se trataba de locas—, los *sadús* van a dar cuerpo al texto. Desde que sale el sol como un escritor fecundo o testarudo, sobre una plataforma de madera, residuo de una enseñanza o de un espectáculo, emprenden la paciente copia. Las letras de un viejo manuscrito, apagadas por las manos y por el monzón, van a pasar del espacio inanimado y plano de la página, a la topología móvil del cuerpo. Sobre el cráneo afeitado, en las orejas, sobre los párpados, cubriendo enteramente la boca y hasta el glande, como si la escritura suturara todo orificio, cerrara el cuerpo a la escucha externa, van a alinearse los caracteres sánscritos.

Ejercicio sin fallos: se trata de salvar el cuerpo. No mediante el sacrificio o el don, no en su "caída", sino por su inserción en un orden textual —el de los Vedas—, al cual el cuerpo del sadú viene a anudarse, preso en la red de la escritura.

El mimetismo borra los contornos, disuelve el cuerpo en el espacio que lo rodea, lo asimila, lo identifica con su soporte; la escritura corporal, al contrario, lo marca, lo señala, lo destaca como objeto cifrado, perteneciente al lenguaje y ajeno a seres y cosas. El mimetismo, fijando al animal, identificándolo con el vegetal, lo rebaja en la escala de lo vivo; la escritura corporal, al contrario, al dibujar la letra muerta sobre la piel, sitúa al hombre en su cenit: el reino del símbolo.

Pasión cosmética —como en los travestis de Occidente—, pero a condición de dar a esa palabra el sentido que tenía entre los griegos: derivada de *cosmos*.

3

Como los pintores hiperrealistas, el travesti y el autor de obras manifiesta e insolentemente narcisísticas —por ejemplo Urs Lüthi, cuyo único objeto fotográfico es él mismo, o más bien, la oscilación entre su ser-él y su ser-ella— obedecen a una sola compulsión: representar la fantasía. Pero con una diferencia: para el pintor, el soporte de esa representación es exterior a su cuerpo, halógeno; para el travesti, si así puede decirse, tautotópica. Pero hay otra relación, histórica: el travestismo como acto plástico es la continuación o la radicalización del *happening*; se refiere a la intensidad

que se ha dado, después de la *action painting*, al gesto y al cuerpo.

Nunca se ha tratado con más ahínco de dar a ver la fantasía, y aún más: de imponerla a la realidad: la foto con revelado instantáneo y disparo automático, retardado, permite hoy en día el acceso a la representación de uno de los rasgos más paradójicos —y apenas imaginable— de la fantasía: la presencia, como en el sueño, del sujeto en el interior de la imagen que tiene delante. El travesti, y todo el que trabaja sobre su cuerpo y lo expone, satura la realidad de su imaginario y la obliga, a fuerza de arreglo, de reorganización, de artificio y de maquillaje, a entrar, aunque de modo mimético y efímero, en su juego. En el territorio del travesti, en el campo imantado por sus metamorfosis, o en la galería en que se autoexpone como un cuadro más, todo es falo. El juego consiste en denegar la castración: la erección es omnipresente, aun en la blandura de las telas, en su suavidad. O más bien: mediante ese simulacro cosmético, el falo se va a atribuir, como un regalo suntuoso y obligatorio, a todo. La ceremonia del travestismo, pública o secreta, pero siempre fotografiada —como para afirmar, más allá de toda sospecha, que la imagen ha existido, ha poseído la realidad—, no festeja, no ritualiza y consigna más que la *crónica de un instante*: ese en que, gracias a la eficacia de una impostura, de una simulación, la ausencia intolerable del falo se ha desmentido, anulado.

La puesta en escena del travesti tiene su reverso y su contrario —un triunfo más de la ilusión— en lo que, aparentemente, más se le parece: la pasión —aun en el sentido cristiano de la palabra, es decir, corrección y sacrificio del cuerpo— del transexual, que remodelando su físico, realiza lo imaginario.

Para el travesti, la dicotomía y oposición de los sexos queda abolida o reducida a criterios inoportunos o arqueológicos; para el transexual, al contrario, esa oposición no sólo se mantiene sino que es subrayada, aceptada: simplemente el sujeto, tomando el "corte" al pie de la letra, ha saltado del otro lado de la barra.

El travesti remite a la arqueología, a otro mito complementario y reconfortante, el del andrógino, que se sitúa en un tiempo adánico, en un tiempo antes del tiempo y de la separación física de los sexos, en su indiferenciación latente; el transexual se sitúa al final de la parábola de los sexos: en su oscilación, en ese punto

en que su contradicción es a la vez mantenida, acentuada y borrada.⁶

ESCRIBIR, MAQUILLAR, TATUAR

No es asombroso que el cuerpo, el sacrificado de nuestra cultura, regrese, con la violencia de lo reprimido, a la escena de su exclusión; son notables los subterfugios que hoy le dan acceso a la representación y que a través de libros, exposiciones y espectáculos podemos repertoriar con cierta complacencia de etnólogos perversos: tatuaje, maquillaje, *mimikry*, body art.

Además de una antología en lo que se puede retrospectiva, en el Centro Georges Pompidou, el tatuaje cuenta en París con dos artifices atareados. Aunque ambos legales y electrificados, se oponen como calígrafos orientales de cerca antagónicos por sus repertorios y tintas. Etienne, cerca de la Bastilla, insiste en el aspecto automático e indoloro de su trabajo, que ameniza con quince colores aplicados según un método "moderno y medicinal".

Su rapidez está cifrada: entre tres y cinco mil pinchazos por minuto, lo cual permite ornar con los motivos más alambicados y minuciosos, en dos horas, hasta quince centímetros cuadrados de piel. El interior de la tienda está revertido con la panoplia, menos vasta de lo que se cree, como sucede con el alfabeto de toda ficción, con que el orfebre dérmico marca a sus clientes hasta la muerte o hasta el injerto: único modo conocido de "borrar" sus trazos sobre la dócil piel de los adeptos: águilas, como era de esperarse, pues los tatuados afeccionan la evidencia de los símbolos y el repertorio excluye toda abstracción o ambigüedad, leopardos, tréboles, corazones, dedicatorias, nombres, pero también motivos menos esquemáticos e inertes: de la boca de un monstruo de ojos globulosos sale, apuntando sin duda a la amante insomne del tatuado cuando éste mueve el brazo, una daga. El barroco funerario prodiga coro-

⁶ Kallima procede de Roger Caillois, *Le Mythe et l'Homme, Mimétisme et Psychasténie Légendaire*, Gallimard; la diferencia psicoanalítica entre travesti y transexual está en M. Safouan, *Études sur l'Oedipe*, París, Seuil; la idea de hiper-mujer es de Gallia, un travesti francés.

nas, cristos sangrantes, pero también helénicos epitafios rimados. La alevosía de la inscripción puede perdurar, multiplicada, en el paciente: algunos han convertido sus cuerpos en repelentes museos de tortura; otros, es verdad, en pedagógicas y ambulantes historias del arte, o en sumarios manuales de obscenidad.

Bruno, en Pigalle, suscita una "imagen de marca" más tecnológica —la tienda tiene un teléfono interior—, y sobre todo, más intelectual: el experto es también autor de un libro.

¿Quiénes son los tatuados?

Ideología del tatuaje —según Etienne—: "En una sociedad en que todo se desecha, ropa y objetos, tener un tatuaje es un modo de tener algo que nos pertenece definitivamente, para siempre."

El tatuaje, pues, hoy, con su auge y automatización, ha invertido su signo: ya no es un acto sagrado que exige el consentimiento de las divinidades, ni el testimonio de una prueba iniciática, ni la garantía de pertenencia a una tribu, a una varonía o a un clan, ni el simulacro ideográfico que da al guerrero un aspecto terrible y rememora sus hazañas, ni el signo indeleble que protege de toda agresión: así lo empleaba un emperador chino, como pasaporte o salvoconducto para atravesar los países enemigos: no; robustece al tatuado en tanto que propietario, acumulador taimado de ornamentos que sólo la escaramuza agresiva hace viriles, que no conmemoran el coraje —si de verdad la inscripción es indolora— de ningún sacrificio, la sangre de ningún pacto, el horror de ninguna escarificación.

Proliferación y vaciamiento: esta contradicción que atraviesa el tatuaje, atraviesa también, y con más violencia, lo que ha venido a desplazarlo, a simularlo en nuestro tiempo: el maquillaje. No me refiero a la socorrida operación cosmética que señala los orificios del rostro y, para acentuarlos como bordes —es decir, como lugares de placer— los ilumina y agranda, sino a la batería escénica del travestismo y la pantomima, cuya función es puramente espectacular, burlesca, solapadamente transgresiva, más paródica que ritual. El teatro de travestis, si apela, como en "Chez Michou", al código de la máscara oriental, lo hace para lograr, al superponerla a joyas y trajes trasnochados y occidentales, un efecto de irrisión, "mucca trastorno" que suscita una extraña risa o más bien un ex-

trañamiento, pero que no remite al espectador a ningún suplemento de saber sobre la condición del pintarrajeado. La misma organización cosmética, en el Kabuki, por ejemplo, bastaría para constituir una especie de seña de identidad, para informar con lujo de detalles sobre la función narrativa —no digo sobre la “personalidad”— del actor. Cuatro colores de fondo: el blanco para el hombre benévolo, con los labios y los ojos bordeados de rojo; el rosa para todo personaje banal, bueno o malo; el rojo para un héroe divino, poderoso, pero no astuto, y también para su rival, a condición de que permanezca bueno a pesar de su maldad superficial; el gris viejo para todo el que sea pillo y aterrador.

En cuanto al motivo, el rojo ennegrecido designa el papel del grotesco benigno, pícaro serio o demonio sobrio; el verde asienta a los espíritus budistas; el gris es el anuncio de todo fantasma real; el violeta, bastante raro, denota nobleza.

Este vaciamiento del maquillaje oriental, en su *traducción* cosmética a Occidente, corresponde también a su debilitación como función de *simulacro*, en la tradición del Occidente mismo: el travesti no señala más que la yuxtaposición de los signos distintivos de los dos sexos y apela más a nuestro deseo que a nuestra credulidad: su simulación es difusa, su mimetismo simbólico. Estamos lejos del “artificio de los malignos pordioseros del hospital” que describía Ambroise Paré: los que decían tener la ictericia o morbo regio se embadurnaban el cuerpo entero con hollín disuelto en agua; los rostros cubiertos de enormes granos no eran más que cola pintada con colores rojizos o lívidos, parecidos a los de los leprosos. Una menesterosa, para poder exhibir a la puerta de la iglesia un falso chancro en su seno, “se aplicó sobre la mama varias pieles de ranas negras, verdes o amarillentas, pegadas con bolo arménico, clara de huevo y harina, lo que supimos por confesión”. Se introducía “en las axilas una esponja embebida en sangre de animal mezclada con leche y un tubito de saúco que conducía el menjurge hasta que salía por los huecos simulados del chancro ulcerado y chorreaba por la tela con que se cubría”.

Si es verdad que el travestismo que sólo pretende el espejismo cosmético, no utiliza ni de lejos la violencia simuladora del contramaquillaje mórbido, la misma pulsión mimética y letal de los pordioseros aparece hoy en el arte, o en el mecanismo de seducción que practican los excesivamente vistosos desfiles de mo-

da que simula el *mimikry*, y que incorporan desde el espejo sedoso de las revistas musicales “retro”, hasta los armiños, velos y joyas *art-nouveau* para hacernos caer en la trampa, ya que todo es engaño: sobre el cuerpo desnudo de la modelo no hay ni un centímetro de tela. Con pintura y paciencia, con una aplicación obstinada, se han figurado sobre la piel los tonos, las texturas, los botones, los bordes, la trama de los distintos géneros; minuciosamente se han reconstituido sobre el cuerpo desnudo flores, brilladera, perlas y plumas. El desfile de modas, fascinante, deslumbrador como un espejo, es una pura apariencia, una mimesis.

Pero el *mimikry* da un paso más en la simulación: llega a la desaparición total del modelo, confundiendo a Veruschka con el fondo en que se apoya, asimilándola a su soporte: una vieja pared, por ejemplo, descascarada y sucia, con un conmutador eléctrico que viene a quedar sobre su cuerpo.

Más que a la simulación de la enfermedad, de la corrupción, del miserabilismo, se llega aquí a fingir la anulación total: la extinción, la muerte.

El cuerpo regresa en el momento de crítica, de vacilación de una cultura empeñada, durante milenios, en ocultar, en obturar el “soporte”. Que en la pintura este último se haya convertido en el sujeto del cuadro, que los artistas del *body art* se limiten, no sin contentamiento narcisístico, a autoexponerse, a travestirse en escena o a masturbarse como un “evento” más: indicios, aunque marginales fehacientes, de ese retorno.

Queda por saber si ese exiliado que regresa es el mismo expulsado, si el actor que vuelve a dominar, a veces abusivamente, la escena, a controlar los efectos de la representación, es el mismo a quien ese espacio se vedó, o si se trata sólo de su máscara vaciada, de su doble *desacralizado*: simple impostura pintarrajeada o verdadera subversión corporal.⁷

⁷ He consultado: Gotche, *Skin Deep*, Peter Davies, 1976; la revista *Tatweises*, núm. 7, “Maquiller”, y núm. 10, “Le Simulacre”; las exposiciones de tatuaje en el Centre George Pompidou, el espectáculo de Chez Michou, y por supuesto, las vitrinas de Etienne y Bruno.

III. BARROCO

LA FURIA DEL PINCEL

PERIÓDICAMENTE, con la puntualidad de las revoluciones —estas dos palabras, devueltas a su sentido astronómico, son las más aptas para situar el regreso del barroco—, Rubens vuelve, como si su obra elocuente, monumental y grave, desprovista de confidencias, sin lugar previsto para la inserción especular del yo, constituyera la contradicción o el reto, el reverso preciso de los postulados que han marcado las de nuestro siglo: lo expresivo, lo privado —con lo que ello implica de propiedad sobre una producción simbólica—, lo individual —con lo que supone de inversión neurótica—, o bien lo neutro —con lo que suscita de economía—, lo universal de la regla —con lo que va en ello de represión obsesiva.

Los formatos heroicos de Rubens, la fuga helicoidal de sus personajes robustos y alhajados, en escenografías mitológicas o cristianas, imponen, despliegan el contenido, la materia misma de una represión: la reformista, doctrinal y austera, atenta a la ocultación del cuerpo, al orden. Desnudos y manjares aparecen en sus telas, más que en el resto del barroco y que en los Países Bajos septentrionales del siglo XVII, como en el ámbito de una incandescencia, arrastrados por la resaca pedagógica y violenta, fasto de la contrarreforma. No el desnudo alegórico de la Verdad, sino el cuerpo deseoso y desnudado, que exige, más que invita, a la mirada, a que ésta se aplique, como con un pincel, sobre la tela ungiéndola de su transparencia blanca: no los alimentos eucarísticos, trascendidos o frugales, sino su espesor burgués y su abundancia, que descentran y desplazan la organización silogística y fría de la naturaleza muerta flamenca.

Pero también, y al mismo tiempo, cuerpos y alimentos aparecen como desprendiéndose de su referente: los cuerpos a que remi-

ten esos colosos, esas corpulentas majestades, son menos los reales que los codificados por la escultura, por la tradición helénica. Como Góngora, que elabora metáforas de metáforas, y no metáforas del lenguaje informativo directo, Rubens pinta modelos de modelos, figuras al cuadrado.

El cuerpo se desprende subrepticamente de su anclaje real, avanza hacia un lenguaje inmotivado, libre, hacia un sistema arbitrario de significación que conducirá a lo figurable en función de su preexistencia cultural: el código de la tela.

Energía de desplazamiento: la producción de Rubens coincide con el momento en que el pintor abandona la corporación, la cofradía, deja de ser un artesano unido a los otros por el oficio y sancionado por la *doxa* del gusto colectivo; exilio del trabajo que permite el despliegue de su saber sin apoyo, frente a lo desconocido: el mismo que empuja a los navegantes a llenar otro blanco, el de lo desconocido cartográfico.

En Rubens, el pincel se erige en significante de esta energía: salpicando, chorreando, tachando, gracias a la fluidez del óleo; rapidez del gozo, *furia del penello* que apenas metaforiza la furia del pene. Lo reprimido por el furor iconoclasta de la Reforma vuelve como el derroche de la liturgia: multiplicado, áureo.

Esa erección del pincel, la tumescencia del trazo, para configurarse, debe de atravesar, como una pantalla, en su opacidad y resistencia, la organización de una ley: el código fijado por las técnicas del Renacimiento, la disposición jerárquica de las figuras, el recorrido privilegiado de la mirada en una red estructurante e inevitable a la vez subrayada y cegada por la composición.

Rubens entra en erección atravesando esa ley: dispone los núcleos de sus secuencias narrativas donde lo prescriben esas armaduras o andamiajes que Bouleau ha repertoriado: ¹ geometrías secretas, indescifrables en una primera lectura de la composición,

¹ Charles Bouleau, *Charpentiers, la géométrie secrète des peintres*, Paris, Seuil, 1953. Varias obras de Rubens, entre las cuales *La Erección de la Cruz* y el *Descenso de la Cruz*, se interpretan en función del soporte 9 12 16, y 4 o 9, puntos de los lados del rectángulo que al proyectarse, como en laes, fijan la armadura. Una forma de s, que determina la posición de las figuras, se sitúa alrededor del punto 9, en la primera. En *Barroco* (Sudamericana, Buenos Aires, 1974 e incluido en este volumen) traté de leer el *Intercambio de las Princesas* en la Galería Médicis, en el Louvre, en función de la elipse kepleriana, en oposición al círculo de Galileo, que organiza las obras de Rafael.

que sostienen, con el rigor pitagórico de sus entrecruzamientos, como planos de catedrales invisibles bajo la nieve, toda la puesta en escena del sujeto —el tema del cuadro, el significante material del autor—. Redes inflexibles, autoritarias aunque (porque) ocultas, que alrededor de sus puntos de anclaje imantan, aglomeran las figuras, encauzando la teatralidad de los gestos, la llamarada de los atributos y trajes. La tela, cuanto más lograda, hará menos perceptibles estas redes, las ocultará mejor.

El toque del pincel recorre el perímetro asignado por las líneas de fuerza de la geometría secreta, va cumpliendo, al seguirlas, su ciclo, como la sangre por los vasos o los planetas a lo largo de las órbitas, dos descubrimientos de la curiosidad barroca que proyectan su forma —círculo dilatado, anamorfosis del círculo: elipse— en la que soporta las telas de Rubens: el rojo denso, las esferas graves, ígneas, al mismo tiempo que recorren el cuerpo y el espacio, alrededor del corazón y del sol, van quemando, con la furia del pincel que dispersa fibrillas rojas, doradas, las elipses invisibles de la tela.

El trazo libre, librado a la pulsión del gesto, pero atravesando una red precisa, como si para transgredir los límites de la estructura lo más importante fuera tenerla siempre presente, remiten al modo de operar de dos pintores actuales; en ellos la armadura no se extiende a la totalidad de la composición, sino al cuerpo humano considerado como límite o logós.

En De Kooning los labios, ojos, manos, fragmentos del cuerpo del modelo o recortes de fotos, pegados a la tela, orientan el sentido de los brochazos, sirven de *simulacro de un cuerpo* que hay que borrar/subbrayar, sacrificar/salvar.

En Saura, la presencia del cuerpo como fantasma lacerado y reconstituido es, más que somática, cultural: el modelo, de preferencia connotado como significante privilegiado en el sistema de efectos de valor de la Historia del Arte, sirve de *borde*, o de víctima a una provocación, de *blanco* al bombardeo nervioso de la tinta.

Si insertamos la lectura de Rubens en el desciframiento y la práctica de un regreso del barroco —el de la crisis y el monolitismo estatal, el de la astronomía y la biología de nuestra época—, su pintura podrá redescubrirse, y como suplemento, posible hoy, nos irá revelando, como escenas sucesivas en la escena, el surgimiento de lo censurado de su momento: bajo el fasto de la catolicidad espectacular, la animalidad del mito griego —leer las crucifixiones

como combates de centauros y lapitas—, y bajo ésta, la furia seminal del brochazo: metonimia del falo en la mano y el pincel.

BARROCO FURIOSO

¿Dónde situar, hoy, los efectos de un discurso plástico barroco? O más bien: la repercusión deformada, acentuada hasta el exceso o la manera del discurso que suscitó, en el siglo XVII, una voluntad furiosa de enseñar, un deseo de convencer, de mostrar de modo indubitable —a fuerza de iluminaciones teatrales y contornos precisos— lo que la palabra conciliar prescribía.

No se trata, sin embargo, de recopilar los residuos del barroco fundador, sino —como se produjo en literatura con la obra de José Lezama Lima— de articular los estatutos y premisas de un nuevo barroco que al mismo tiempo integraría la evidencia pedagógica de las formas antiguas, su legibilidad, su eficacia informativa, y trataría de atravesarlas, de irradiarlas, de minarlas por su propia parodia, por ese humor y esa intransigencia —con frecuencia culturales propios de nuestro tiempo.

Ese barroco furioso, impugnador y nuevo no puede surgir más que en las márgenes críticas o violentas de una gran superficie —de lenguaje, ideología o civilización—: en el espacio a la vez lateral y abierto, superpuesto, excéntrico y *dialectal* de América: borde y denegación, desplazamiento y ruina de la superficie renaciente española, éxodo, trasplante y fin de un lenguaje, de un saber.

De esa posibilidad de un barroco actual, el tratamiento de la información que practican los artistas latinoamericanos —conceptuales o no— podía ser uno de los indicios más significantes.

La figuración, o la frase clásica, conducen una información utilizando el medio más simple: sintaxis recta, disposición jerárquica de los personajes y escenografía de sus gestos destinada a destacar sin “perturbaciones” lo esencial de la *istoria*, el *sentido* de la parábola; el espectáculo del barroco, al contrario, pospone, difiere al máximo la comunicación del *sentido* gracias a un dispositivo contradictorio de la *mise-en-scène*, a una multiplicidad de lecturas que revela finalmente, más que un contenido fijo y unívoco, el espejo de una ambigüedad.

Lo mismo sucede, transpuesto al código de la representación actual, con el trabajo de los artistas conceptuales sudamericanos. Con una diferencia: la posposición del sentido —y más enérgicamente, su crítica— se obtiene por medio de un trabajo a la vez minucioso y frío sobre el soporte específico, sobre el significante gráfico de la información: en el plano del producto —periódicos plegados, estrujados, rotos, claveteados— y en el de la producción: programas de re-diagramación, descomposición y reorganización de diarios y revistas, perturbación o “des-creación” de la comunicación masiva para generar falsas noticias o para demostrar hasta qué punto es importante la codificación “profesional” de las que se pretenden verdaderas; la mecánica facticia de toda voluntad de información.

Borde o margen de la superficie: aparecen aislados, marcados por su propia recurrencia, los procedimientos que la técnica *central* —el barroco europeo— había codificado y que se encuentran, en la periferia, desprovistos de todo pretexto funcional, expulsados de la lógica representativa, excluidos de todo simulacro de verdad.

Si la anamorfosis —punto en que el sistema de la perspectiva bascula, va a caer en lo ilegible, en una confusión de trazos borrosos, límite y exceso de su funcionamiento— fue utilizada en el barroco fundador para codificar un suplemento de información —con frecuencia moral: alegoría o *vanitas*—, va a reaparecer en el barroco sudamericano reducida a su puro artificio crítico y señalada, fuera de toda pretensión didáctica, como procedimiento, denunciada su “naturaleza” de truco: ni concha marina engañosa que revelará, cuando de los embajadores no quede más que el fasto vaciado, el simulacro de la representación canjeado en superficie pura, la calavera grave y grisácea, aleccionadora, ni paisaje que, al desplazarnos, al retirarnos del punto de vista frontal, supuesto normal y único, habrá que reinterpretar, integrar en una nueva secuencia; no, la cabeza —se trata de un *Retrato* de Hugo Sbernini— está vista de frente y seccionada en múltiples campos de modo esquemáticamente archimboldesco, pero en el “caballero de la nostálgica sonrisa” los puntos de vista de la anamorfosis, incompatibles, no van a sintetizarse en ninguna imagen totalizadora, intimidante o no, no van a conducirnos a ningún saber suplementario, sino, simplemente, a desarrollar ante la mirada, como se despliega y se repliega sobre sí mismo el cuerpo asimilado a una superficie pura, sin espe-

so, la apariencia de la figura humana y su irrisión. El cuerpo puede inscribirse, adherirse a una banda siempre capaz de ondular, de volver sobre sí misma, el eje de simetría del rostro aparece ligeramente desplazado, dislocado; esa proporción deshecha, ese aparecer disuelto como por un hundimiento leve conducen no a la revelación de una imagen obturada, suplantada por la pantalla de la visión frontal, sino a la revelación de la anamorfosis como artificio puramente retórico que el más ligero desajuste desfocaliza, reduce a una máscara estrábica, impide significar.

En la otra vertiente del barroco —del Caravaggio—, la actitud realista tampoco tiene hoy el sentido que tuvo en el ámbito teatralizado del claroscuro: no se trata de convocar la realidad en el cuadro para, sometiéndola a una iluminación contrastada, brutal, extraer de ella, de su configuración simbólica o de sus referentes mitológicos o bíblicos, una lección, ni tampoco de revelar, por medio de la sobre-expresión, el agrandamiento arbitrario o la hipertrofia de un detalle, una verdad moral opuesta a la simulación que el cuadro configura, sino de *realizar el cuadro* a tal punto que éste se presente, se acredite y justifique como un nuevo fragmento, una nueva porción de la realidad objetiva afirmando así —contrariamente a lo que parece connotar el hiperrealismo americano— que la supuesta realidad no vale ni más ni menos, que no hay jerarquías, en lo verosímil ni en lo ideológico, cuando la ilusión está programada, configurada con el mismo empecinamiento y la misma minuciosidad que la realidad que, en ese grado de reflejo milimétrico, excesivo, ya no la precede.

Queda, como simple confirmación y regreso del barroco —pero esta vez no se trata de un barroco trasplantado, sino de “origen” ya sudamericano—, la reactualización del trabajo de grupo, el sueño evangélico de la colectividad, la organización celular de un orden ideal: proyectos de arquitectura, estudios y planos de comunidades, ciudades racionales y precisas; paradigma del falansterio.

Barroco ideológico que, aunque activado por otra urgencia y por otra subversión, no contradice —aunque sea sin saberlo— la acción jesuita de ayer.

Nota

Este texto, en sus versiones francesa e inglesa, sirvió de presentación, conjuntamente con *Hoy por hoy*, de Angel Kalenberg, al catálogo de la *Décima Bienal de París* —septiembre de 1977— dedicada ese año especialmente a América Latina y con una representación de veintitrés artistas.

En *Hoy por hoy*, Angel Kalenberg señala una serie de mecanismos de la creación sudamericana actual, coincidentes con los que he tratado de catalogar, pero los clasifica más bien dentro de un manierismo que dentro de un barroco propiamente dicho:

En la Joven Creación Latinoamericana actual creo advertir la patencia de un denominador común: el organicismo como versión manierista del barroco. Algo que puede rastrearse con independencia de la técnica, materiales, medios o tendencia a que se afilien nuestros artistas.

Este organicismo tiene su razón de ser en el carácter mismo de América Latina. El arte que impuso el conquistador —el barroco europeo, que en América Latina no tuvo connotaciones políticas ni religiosas— se correspondía con la realidad de la colonia, desde el estilo de su vegetación hasta el comportamiento artístico y el comportamiento político y social. Este trasplante iberoamericano del barroco supuso el mestizaje entre dos culturas, la metropolitana y la colonial. El barroco encontró un continente apto para su despliegue. Y así se produce un fenómeno que no es típico de las culturas coloniales: el de la interinfluencia, el del receptor que es a su vez capaz de retroalimentar al emisor. Le Corbusier, por ejemplo, adoptó para la iglesia de Ronchamp el mismo criterio de las capillas abiertas de Puebla, México. El barroco mexicano o los "profetas" del Aleijadinho revierten la influencia y revelan una originalidad infinitamente superior a la de los modelos peninsulares o flamencos. Esto alimentó una leyenda: la de las connotaciones positivas de un arte colonial sometido. Y este arte de la América conquistada tuvo aspectos positivos precisamente porque no fue colonial en sentido estricto.

Dibujo o pintura, religiosa o mágica —para emplear el par de Levi-Strauss—, realista, surrealista o superrealista, la obra es predominantemente orgánica, sobre todo en los países del Río de la Plata, Venezuela y Colombia, donde el creador latinoamericano joven opta mayoritariamente por el dibujo. De un organicismo que

interpreto como una versión, una modificación manierista del barroco. El artista latinoamericano se siente cómodo en el manierismo, que es un arte de crisis, pues vive inmerso en una situación social, política, ideológica, de crisis permanente.

Esta hipótesis puede verificarse, fácilmente, en la obra de los artistas figurativos y también en la pintura que configura lenguajes abstractos. Obras cuya elaboración supone una racionalización, esa constante del arte latinoamericano. En las obras de Cruz-Diez, como en las de Le Parc, o en los penetrables de Jesús Soto, un nuevo sincretismo se pone en evidencia. Según la tesis de Sarduy —quien ha preparado un texto esclarecedor para este catálogo— aquellas obras nos son accesibles por un mecanismo característico del barroco: el de la condensación. Creo, más bien, que debiera verse un fenómeno típico del manierismo y no del barroco.

EL TIEMPO DE LA SIESTA

Ni obesos, ni deformes, ni hinchados: no se trata de una hipertrofia expresiva. Como el espacio verdadero, a escala galáctica, el espacio pintado se agranda, y su aspecto visible: los cuerpos que parece contener. Sólo que éste, que apresan líneas casi borradas, como trazos de un lápiz distraído, no se abre a partir de un solo foco, no irradia a partir de un solo centro pulverizado y ausente, sino lentamente y a partir de varios, cuyas magnitudes de expansión difieren.

En primer plano, los cuerpos parecen aumentados por un soplo interior sordo y calmo, mientras que pájaros y juguetes quedan inmóviles, rientes o irrisorios, al margen de la crecida.

De allí que se trate de focalizar, de unificar los núcleos dilatados. Los grandes formatos, al ser pintados, nunca son vistos en su totalidad, dominados desde un solo iris, proyectados hacia un hueco-reverso del ojo: el de la maqueta perspectiva. Multiplicidad de expansiones que suscita en los personajes el deseo de un espacio orientado, cuadrículado y mensurable: eso es lo que indican los enormes espejuelos que, como máquinas torpes, *affublent* muchos de ellos. Espesor esmerilado y escalofriante de cristales graduados al máximo, totalizantes, que al reflejar lo que los rodea —comprendido el espacio exterior al cuadro, ese en que nos encontramos y desde el cual el cuadro es observado, aprehendido como un todo—, lo atraen, lo ascen. *Caemos* hacia ellos.

Gracias a sus espejuelos desmesurados y devorantes, los personajes de Botero nos ven tal y como nosotros los vemos.

Abundancia, necesidad de todo lo que refleja: una guirnalda de bombillos, vasos, botellas. En cada vidrio la escala del universo se organiza y decanta.

Hasta en las gotas de agua, sobre la piel de un desnudo.

—¿Y por qué dejaste de pintar ese gato?

—Porque se iba convirtiendo en un tigre.

1. Pedro tira el mantel. Arruga entre las manitas rollizas el blanco enguatado y espeso como una funda, admira en lo alto, en un compotero de loza, las frutas, enormes. La mano del pintor, al otro extremo de la mesa, va trazando sobre la tela su rostro asombrado. La gaveta está abierta. Un espejo colonial, de marco grueso y labrado, ocupa el centro del dibujo.

Pero —cita al vacío de las Meninas— no refleja ni al maestro, que de sí no deja ver más que la mano, el hacer de la pintura, ni el modelo goloso: ni el caballete, ni el reverso del cuadro: sólo la luz despierta del mediodía.

La luz, el plano del azogue, atento a la crecida de la sombra.

—Rubens, por supuesto.

—No: Piero della Francesca.

2. Ante la ventana, rotundas, graves, planetas detenidos, las frutas. Los pesados postigos se abren al mediodía. Reverberación de los tejados alrededor del austero campanario jesuita, de la fachada neta, sin volutas. Cielo sin ángeles. Nada más que unos pájaros. Tiempo suspendido de la siesta.

Botero es el pintor de ese tiempo abierto y fijo, ese que las frutas en su inmovilidad y agrandamiento metaforizan.

Lo que impulsa su obra no es sólo la plétora gozosa de la figura, ni la luz en su chisporroteo barroco, sino la decantación plácida o ebria del tiempo, su densidad visible.

El pintor, o el robusto dibujante que, siempre de traje y bien peinado —acicalado con esmero para el ejercicio ceremonioso de su arte— lo representa, fragmentariamente o de espaldas, ha añadido un pronombre a esta frase de Goya sobre lo sombrío y agrietado de algunas telas: "El tiempo también (se) pinta."

—Tenían poco que decir.

3. Emblemas de los lazos de sangre, las familias aparecen a la vez ufanas y unidas, anudadas casi. Energía o felicidad que circula entre ellos, en el silencio endomingado de la pose. Fuerza:

desde los ancestros venerables, objetos disecados, ofrecidos al respeto confuciano, a través de la robustez de los padres, hasta los niños, autoritarios o embelesados, hasta los gatos.

Euforia de la fiesta rural, con guitarras barnizadas y mesas repletas de dulces, orgullo indiscreto por la construcción de un juguete que se exhibe en el vecindario, un barco de madera.

Lo que dan a ver, o más bien designan de modo casi heráldico, estos retratos de familia, es la *conexión* o el encadenamiento de las generaciones, la seguridad de un fluir parental y parsimonioso, presto al galardón y al retrato.

Conexión de las personas. Si el personaje está solo, la conexión aparece en alegoría o en broma: un enchufe.

Gestos enlazados, *cariñosos*, lentos.

—Sin el menor cansancio.

Contrariamente a lo enseñado, a lo evidente, se trata aquí de no poseer, durante la ejecución, la totalidad del cuadro, cuyo conjunto y composición se dominan sólo durante el planteo, durante el dibujo. Un hábil sistema de enrollado permite realizarlo manteniendo siempre el pincel *a altura del ojo*. El sujeto —y debe de entenderse tanto el *tema* como el que, cifrado en él, le da acceso al registro del fantasma— se mantiene así, siempre, como distante, sin intervención, ajeno a la expresión o a la complicidad pegajosa. Sólo la mano, canal de una energía que brota a la vez de la cabeza y del sexo, tiene que ver con él; de allí que el pintor con frecuencia se signifique por una mano monumental y laboriosa, muy cerca del papel o de la tela; de allí también el abandono de una perspectiva "justa", es decir, convencional, y la adopción de una *fuga descentrada*, múltiple, en que el sujeto se ha eludido como entidad totalizante, idealizadora, y ha delegado su representación a una proximidad siempre repetible: la del papel y la mano.

—Que en pintura, a veces, para dar un salto adelante había que dar un salto atrás.

—Ex votos enterrados.

Tres escalas, tres tiempos:

grandes, monumentales desnudos plenos, perfumados, una gardenia prendida al pelo;
marionetas parlanchinas, llevadas, para un teatro lírico *à grandeur*

d'homme, sopladas, aunque menos que los héroes, desde el centro; los gatos gongorinos, baritonando sobre un edredón floreado mientras la dueña se peina, desnuda; las monjas recién nacidas y los soldados muertos, de madera: escala de lo inmóvil, exterior a la dilatación, inocente.

Tres escalas: ninguna es la del hombre. Ausente en esta obra que es la más cercana a su respiración, al ritmo de su sangre durante el sueño.

LA VOZ DEL MODELO

El acto de pintar, asumido hoy, en Occidente, no puede prescindir de un interlocutor anterior y autoritario: la historia de la figuración. Afrontar la tela, utilizar la panoplia discreta o proliferante de los "medios", significa aceptar ese diálogo, aunque sea, como en la pintura abstracta, para anular el discurso del otro, o relegarlo a la insistencia de un ejercicio saturado, vano.

También se puede aceptar, en su alteridad y diferencia, esa voz —su ley: el saber de la puesta en espacio, la ilusión de volumen, la jerarquía de las figuras—, escuchándola, no como la de un doble inoportuno, aseverante y sentenciador, sino como la de un cuestionamiento repetido: interrogación de una técnica sobre su propio fundamento, su práctica y su historia.

Es esa discusión, interior a la experiencia histórica de la figuración, reiterada, inevitable, lo que provoca la obra de Fernando Botero. No negar la continuidad compacta y codificada de las figuras, sino considerarla como una secuencia inacabada, a la que la tela en ejecución va a añadir una nueva imagen, una nueva escena, esa, con frecuencia capital para el desarrollo, que representa la irrisión, la irreverencia ante el modelo, el desacato de lo que ya no se toma como paradigma, sino como simple esbozo que se va a completar, recrear, invertir o reflejar en una imitación impertinente: un simulacro "hinchado", barroco.

El "relato" de Botero constituye la conclusión y simetría de otro: el fundador de la pintura sudamericana, que se desplegó, inocente y minucioso, en rectángulos de madera acumulados sobre los muros, en los primeros tiempos de la conquista, hasta cubrir enteramente las capillas coloniales, testimonios fieles a la restitución

del milagro, convincentes y pedagógicos, como lo requería la doctrina jesuita que auspiciaba a la vez la edificación de iglesias, la expansión de la fe y del barroco, la instrucción moderada y el sueño inaugural de los falansterios.

La pintura de Botero rescata esas imágenes sepultadas en el tiempo de la aldea y de la siesta, tiempo en expansión, denso, que es también el más remoto, el más arcaico, el primer tiempo, la conquista, que impone a la vez la imagen del espacio —las técnicas de representación, el despliegue de una perspectiva particular, elaborada por el Renacimiento y reinterpretada por España— y la medida lineal, lógica y cifrada del tiempo.

Botero ha permanecido cercano a ese doble aporte: artesanía de las tabletas coloniales que ornaban las primeras capillas, señalando el trayecto evangelizador del barroco naciente; retratos de familia recargados e ingenuos, estampas aproximativas, cuyas líneas abandonan los colores apagados; pueblos de techos aún nuevos, que se aglomeran sin orden, callejuelas sinuosas alrededor de la Catedral; vírgenes hipertróficas y rígidas, protegiendo bajo sus mantos de oros excesivos los pretenciosos planos de la futura iglesia, trazados sobre la nieve; antepasados o niños difuntos coronados de azahares, vestidos de marinero, con los ojos cerrados y un ramo de rosas en la mano: una mano heroica, paternal o celeste, sin cuerpo, los mantiene en equilibrio, o va a suspenderlos, hasta el cielo.

Arte de la fundación, efemérides de fiestas y milagros, inhábiles y fieles.

Los retratos ecuestres de Pedro tienen en la memoria el de Baltasar Carlos, de Velázquez: igual gama de azules, igual disposición perentoria del modelo, en ellos, visto de frente. Lo que se discute, parodia o impugna, es la ideología real, la insistencia en la descendencia y el poder. La "inflación" del príncipe —en los cuadros de Botero el hijo del pintor—, no es más que física —y literal—; ninguna gravedad heráldica, ningún espacio simbólico dominado por el poney que caracolea; al contrario, todo parece encerrar, enclaustrar al infante y su cabalgadura masiva, plantada sobre ruedas, hueca; la puerta está cerrada, la cerradura es enorme; no queda, como decorado de la representación ecuestre, más que un rincón de la sala, cerca del enchufe; entre otros juguetes artesanales y humildes, campesinos, el modelo parece abandonado. Ninguna infatuación ni ufa-

nía, ningún brío: inmovilidad, gravedad, fijeza. Velázquez, parece, tuvo que trabajar con un caballo disecado pues el poney había muerto durante la ejecución del cuadro; su genio consistió en restituir la vivacidad del potro; en Botero al contrario, se diría que lo disecado ha invadido todo lo que lo rodea: cuerpos, objetos, muñecas que abren una casa sin interior, como si se asfixiaran.

¿Apotheosis del modelo? Más bien *cariño*, sentimiento muy sudamericano que no implica delegación del poder ni vanagloria.

El heredero no está heroizado: los significantes que lo rodean son accesibles, domésticos.

Una fanfarria monocorde y fañosa, orquestica de borrachos colombianos tarde en la noche, acompaña estos retratos; las guitarras terminarán llenas de cerveza.

De la tradición, lo que hay más presente en la obra de Botero, aunque invertido en su manera de surgir, es el sarcasmo de Goya.

La familia real aparece en la obra del español imbuida de sus títulos, aferrada a su representación aparatosa, fijada en la ostentación de sus emblemas. Ese despliegue presuntuoso e intimidante está minado, como en el espejeo de una contradicción, por la decadencia física e intelectual de los que lo exhiben; sobre esperpentos la escenografía excesiva y rutilante se desliza, metáfora del descenso. Gestos demasiado seguros, poses oficialmente soberanas, arrogancia y desproporción de los trajes; una flecha de diamantes atraviesa las canas de un peinado monumental; el maquillaje de una cabeza amarillenta y coronada prepara el trabajo del disecador: lo que el modelo muestra con alarde es precisamente lo que, por su inadecuación, lo ridiculiza.

En los retratos de presidentes, generales, obispos, ministros, abogados y otros notables sudamericanos, de Botero, la burla del modelo es patente; el modo de provocarla, opuesto: los héroes provincianos, los líderes y patriotas no denotan ni majestad, ni nobleza —ni siquiera en su variante genética de la corte española: un desfile de acromegálicos, hemofílicos y babiecas—; se trata de hombrecitos rollizos, bonachones, con papadas dobles e inútilmente autoritarias, *caballeros criollos* de ojos irritados por el alcohol que ofrecen sus cuerpos ampulosos, entre dos columnas de falso mármol, al volver de un almuerzo protocolar.

Casacas con galones de oro, grandes perlas encajadas en la corbata, medallas y cintas multicolores, bandas, diplomas sobre los

cuales se apoyan, como para apresar una verdad heráldica, las manos de uñas barnizadas, regordetas y rosáceas: los atributos de estos personajes no traman una parodia alrededor de un simulacro, sino al contrario, sostienen, apuntalan la debilidad de los modelos, impartiendo una dignidad o una nobleza improbables; significantes ascendentes aunque apócrifos, sin otra realidad que la de su mimetismo ingenuo, blasones de una simulación colonial que da al poder de los caudillos algo lastimoso en escenas paralelas a las que provocaban la sorna en los modelos de Goya.

Toda la obra de Botero se inserta en una doble mirada, oscilación o dialéctica. Por una parte, anudar, articular, conectar, ligar, consolidar las bases, reanimar el pasado, la tradición que sostiene lo representado —los fundamentos de América—: de allí, esas familias siempre enlazadas cuyos miembros se imbrican estrechamente, prolongando la cadena hasta los árboles y animales domésticos; de allí también la insistencia en todo lo que conecta —¡hasta los enchufes eléctricos!—. Por otra parte, lo incompleto, la fragmentación de un cuerpo que huye no se sabe hacia dónde, surgimiento de una extremidad sin propietario asignable, resto de un cuerpo que se ha separado del grupo familiar y escapa a los límites del retrato colectivo: como si la repetición del nudo implicara la expulsión o el regreso de una demasía.

IV. IMITACIÓN DEL DOBLE

Encarnizándose en su efigie, imitando imitarlo en una serie de reproducciones simuladas, lo reduce [el paradigma], lo transforma en desecho minúsculo, fuera de serie en la serie, ya fuera de uso.

JACQUES DERRIDA, "Cartouches", en *La verdad en pintura*, París, Flammarion, 1978.

El error ya tuvo lugar en los tiempos pasados, cuando florecían la superstición y los ídolos, y entre todo tipo de magia, estaba la catoptromancia, cuyo primer fundamento eran *los espejos y sus imágenes*.

RAFAEL MIRAMI, 1582, citado por Jugis Baltrusaitis, "Espejos Mágicos", en *El Espejo*, París, Elmayan-Seuil, 1978.

FRACTURA DEL MONÓLOGO

SE TRATA de autorretrato. Es decir: efigie, espejo, imagen. Reproducción minuciosa —empecinada—, duplicación milimétrica del propio rostro aplicado, ensimismado, atento, tal y como lo devuelve la fidelidad del mercurio. El plano vertical desdobra los gestos minúsculos y regulares de la mano, los débiles desplazamientos de la muñeca, la inmovilidad del codo, el rectángulo mudo de la página, y de nuevo la mirada mirándose, el ceño fruncido, la seriedad laboriosa del escrutador; el descifrador leyendo el código azogado de su *manteia*, la catoptromancia, adivinación por medio de espejos.

Legibilidad compleja de todos los códigos, ambigüedad de todas las adivinaciones. Lo que el mercurio da a leer añade a la efigie un nuevo elemento, un exceso opaco de significación: perturbación

del mensaje facial que sin ella volvería nítido, puntual, unido, sin quebraduras.

Esa tachadura del rostro original, mácula en la definición casi huraña del modelo que viene a introducirse como un suplemento ruidoso y a perturbar la reflexión —en los dos sentidos del término: concentración mental y reproducción especular— es la escritura.

Lo escrito aparece, en los autorretratos de Broglia, como una demasía flagrante: violencia gestual y ciega, sin contenido ni articulaciones, sin cesuras, autoridad icónica del *grafo*. Trazos continuos y puros, antes de la palabra, escritura que nada transcribe ni comenta, ni marco ni leyenda de la cara. Lo no traducible —convertible en sonidos—, lo no transitivo: caligrafía sin módulo, frases vaciadas, máximas olvidables, dedicatorias de nada, cartas a nadie.

Añadiduras, intrusión en el ciclo de la reproducción; en algún sitio entre la mirada, el espejo, la mano y otra vez la mirada o su simulacro, viene a sumarse, a significar, en el mapa mudo de la adivinación, la escritura, o más bien su *simili* garabateado, impostura, mimetismo engañoso de enlaces o elipses reducidos a un arabesco irregular de tinta: sustituta pintarrajeada, menina impertinente queriendo asomarse al espejo que suscita y estructura la representación.

No se trata, como en los cuerpos devotamente armados del arte bizantino, de una aureola logográfica, de una emanación literal y áurea, refulgencia alfabética de la persona; tampoco de una filacteria, versículo protector, estandarte, talismán o letrero: no, aquí lo escrito, o el autógrafo horizontal y condenado que usurpa su intensidad, viene a penetrar la figuración —el dibujo de tinta—, a agrietarla con su injerto desajustado: fisura de vocales continuas —rumor grave y monocorde, de fondo—, grieta de apresuradas consonantes sordas.

Si la escritura constituye al sujeto, lo define a sí mismo y lo sutura, su ersatz reflejado, o más bien parásito de su reflejo, lo resquebraja, fragmenta su representación y la desune.

La duplicación del rostro atravesada por la grafía se va separando, abriendo: deriva de islotes faciales, placas tectónicas que empuja y separa un magma incandescente de letras: flujo atomizado y naranja de fonemas cortantes, sangre cifrada.

Placas tectónicas, deriva de arena: el rostro se va convirtiendo en una esfera respirante y densa, como la de nuestro planeta; su lan-

tasma inmemorial es el estallido, la falla, o bien la erosión irreversible y lenta.

No es un azar pues, que en paralelo a la secuencia de autorretratos, Broglia se haya "enfascado" en una serie de esferas agrietadas: éstas son también autorretratos, rostros después del fantasma de la disyunción, después de ser atravesados por un ademán de escritura.

Esferas que nos miran, o que se miran a sí mismas desde sus propios restos, desde el residuo de sus reproducciones simuladas: desechos minúsculos, fuera de serie en la serie, ya fuera de uso.

Desde estas esferas miran las *ruinas de la identidad*.

Sea un centro emisor, un yo monolítico y puntual, irradiando su discurso hacia espacios siempre a igual distancia: la superficie que éstos determinarían sería una esfera perfecta, la noción platónica de planeta, cuerpo astral del monólogo, incorruptible y pulido, brillando bajo el cielo de la Idea.

Lo que Broglia pinta es el reverso, o la irrisión de esa categoría. El yo se ha escindido, el haz que lo constituye —así lo percibe el budismo— se ha esparcido: fractura del monólogo, pulverización del habla que repercute en la topología exterior ya no inmaculada y bruñida, cuerpo de la esfera armilar, sino resquebrajada, inestable, sísmica.

La destrucción se efectúa en la reproducción: el globo agrietado es a la esfera lo que el retrato es al rostro. En el sustituto o en el *simili*, en lo que se presenta por el objeto, se inscribe la falla, la fractura. Broglia no agrade al referente, sino al significante. En lugar de la corrupción trágica del modelo asistimos a la laceración, al desgarramiento de su reverso —la inversión especular.

El retrato, el autorretrato como género, ha tenido siempre por objeto la glorificación del sujeto, su elogio franco o solapado, su exaltación al rango del arquetipo; aquí, en la serie de rostros, o en su metáfora y clausura, la serie de esferas, el propósito es la conversión del modelo en objeto vulnerable a la perforación y al corte, como si la cara fuera motivo de escarnio, según una de las acepciones de la palabra en francés: *visage*, alguien que se estima poco, digno de burla o desprecio.

Retratos de un pintor que se encarniza en su propia efigie para convertirla, por medio de un acto repetido y alevoso de autodes-

trucción, de iconoclastia y encierro sádico, en materia ordenada, en naturaleza muerta.

JEROGLÍFICO DE MUERTE

Y aún dentro de la prisión las brujas se las arreglaban para ir al "Sabbat", según puso de manifiesto una muchacha de Azcain apellidada "Dojartzabal", de quince a dieciséis años de edad. Esta misma declaró que, queriendo el Diablo algunas veces llevar muchachas al aquelarre, coloca en los mismos brazos de sus madres una apariencia o doble, cosa que le había ocurrido a ella, pues al volver se encontró a su madre con su *doble infernal*.

PIERRE DE LANCRE, *Tableau de l'inconstance des mauvais anges et démons où il est amplement Traicté de la Sorcellerie*, París, 1612, y Julio Caro Baroja, *Las brujas y su mundo*, 1961.

¿Qué justifica que un objeto, un producto manual pueda en cierto momento reivindicar la categoría de "objeto de arte" o asumir su impostura y servir así de soporte a un discurso crítico que con frecuencia se convierte en su doble o en su mimetismo? ¿Qué lo hace pasar, caer, embadurnado de tiza, sostenido por hilos invisibles, desde la cámara paciente o maniática de la alfiletera, de la recogedora de trapos, hasta el museo negro que exhibe sus muñecas y les otorga la majestad de fetiches? ¿Cómo transita, desde la cámara de tatuajes hasta la de imágenes? ¿Que erección, en el sentido más sexual del término, transforma los trapos e íconos, los inviste de signos?

Sin duda ese paso —el del objeto en bruto al objeto de arte— es el efecto de una veladura, de una erosión brusca: algo se borra. Se eliminan, o al menos se metaforizan, se *transponen* —que es el verbo que siempre se emplea en el vocabulario al uso, estetizante o no— todas las marcas que en el objeto indicaban el *síntoma puro*. Se practica, para franquear la clausura del arte, una metáfora al cuadrado, pues el síntoma es ya una metáfora.

Las muñecas de Martha Kuhn-Weber se niegan a ese desplaza-

miento, resisten a esa segunda metaforización: en ellas, cosido o pinchado en sus cuerpos, el síntoma aparece en toda su intensidad *textual* —en el propio tejido, en el trapo—; ni elidido, ni evitado, ni asumido por un catálogo de figuras retóricas —como en los retratos de Archimboldo—, ni “hablado”, como a través de una conversión histórica: al contrario, la *hacedora* insiste en la cicatriz literal del síntoma, en su espesura no desplazada, en su densidad sin brillo; lo exhibe a la luz diagonal de lo obscuro, en el espacio brutal e imprevisible de la perversión: trazos de una energía nerviosa, ciega, marca impuesta al doble, ya que estas muñecas imitan personajes reales o se proponen precederlos en la muerte como hábiles simulacros funerarios. La costura del pene, las plumas opacas y las perlas, excesivamente visibles, las puntadas de hilo blanco, los imperdibles desmesurados, los manchones sulfurosos o excrementales, el claveteo de las extremidades: rabia, contra el análogo, de la constructora, torpeza de la sutura, consistencia del síntoma.

En las muñecas de Bellmer, o en las de Pierre Molinier, que eran los autorretratos del autor en travesti, sus sosias pintarrajeadas, su otra, el cuerpo-modelo había sido objeto de una fragmentación obstinada, de una desarticulación consciente, glacial. Luego, en un gesto contradictorio, la imagen de ese cuerpo-patrón se reconstituía, volvía a animarse, como reajustado, sin empates visibles ni soldaduras. En Bellmer los miembros son objeto de conmutación, de bricolage, se organizan de otra manera, como preparados para otras funciones o declinados siguiendo otros modos y variantes, trabajo de escisión en unidades, de construcción de un modelo y de relectura que no difiere del que practica la etnología estructural con los mitos y que en el pintor motiva extremidades desplazadas o superpuestas, articulaciones omitidas o suplementarias, rostros borrosos, o en posiciones inverosímiles, sombreros con dedos.

En Molinier la pose, el estereotipo erótico, el arreglo del cuerpo de la muñeca en función de audacia y de obscenidad llegaba hasta lo maquinal del aparato antropomórfico, productoras de deseo, por excesivas, inhumanas.

Pero el cuerpo, aún dislocado, delirante o mecánico, reorganizado por una manía combinatoria o por una perversión cibernética, sometido a los escarnios del intercambio y el número, en Bellmer y Molinier, sigue funcionando, emitiendo signos, *marcha* —en el sentido argótico del término: acepta la proposición sexual y cum-

ple con su contrato. En esos nuevos golem, en esas Olimpias paratópicas la desconexión original, la dispersión inaugural del cuerpo —el crimen fundador— se han travestido, maquillado, disimulado.

En los *dobles infernales*, en los retratos maléficos de Martha Kuhn-Weber, la segunda operación, la síntesis, se ha interrumpido, o ha fracasado: costurones, cáñamos, alfileres, remiendos, agujeros por donde asoma el algodón, la “tripa”, el aserrín o la gasa, goterones o coágulos de tiza o de cera: todo ha quedado, o ha vuelto a la superficie aparentemente lisa, tersa, de las muñecas, escrito sobre la piel o más bien cifrado con violencia, como marcas tribales o tatuajes mortíferos, pinchaduras o perforaciones que vienen a dar testimonio de la disyunción inicial, a desmentir la ilusión antropomórfica, el engaño de un cuerpo íntegro, con órganos, la ilusión de sus gestos: su acceso a la representación.

Orfebrería dérmica, incisión de un *jeroglífico letal*: vestigio del desmembramiento nocturno, de la ceremonia sádica, la preparación del doble infernal.

Presentación o materialización —como se dice en brujería— de un fetiche, en el sentido etimológico del término: del portugués *fetiço*, lo hecho, el *hacer* que se ve.

Los antiguos soberanos chinos se obturaban los sentidos con perlas para tener acceso, una vez eliminadas todas las percepciones perturbadoras, a la llamada respiración embrionaria; un mito sudamericano consigna que la misma incomunicación se practicaba en ciertos recién nacidos, de modo más brutal e inapelable, para transformarlos en seres capaces de participar de un registro superior de la palabra: una especie de *teratomancia*, adivinación por medio de monstruos.

La obturación de los sentidos, con hilos brillantes o con perlas, que remata con frecuencia las muñecas de Martha Kuhn-Weber no tiene por objeto la substracción del personaje al mundo exterior ni su apertura a sí mismo; tampoco su conversión en un alelado catalizador del flujo adivinatorio; se trata más bien de retenerlo en un espacio paradójico, en una no-vida de antes del nacimiento.

La sala donde se exponen las muñecas, o donde penden de hilos invisibles girando como trompos o como ahorcados en una luz granulosa y mostaza, está significativamente cerrada, tapizada de terciopelo negro; en ese espacio los dobles de personajes conocidos coexisten con nuestra mirada, pero también se balancean en un

ugar flotante, resbaladizo, sin visión ni escucha, de antes del tacto.

Desde esa doble residencia las muñecas, prestas a substituir sus originales escapados al aquelarre o quizás a convertirlos en *pariencias* nos ofrecen en una oscilación leve, sus párpados cosidos, sus orejas taponeadas, sus bocas prensadas de algodón, sus narices rellenas. Un mundo sin acceso al aire, rechazo de todo contacto: manos de palmípedo.

Los dobles infernales nos amenazan a la vez desde la escena de una representación ya formada, concluida, pero obturada, denegada, y desde el lugar sin definición ni límites de lo que está antes del aparecer. Como si de todos los jeroglíficos de la muerte el más angustioso fuera el de no haber nacido.*

V. FLUORESCENCIA DEL VACÍO

KOAN

CAÍDA, o más bien, movimiento de vacilación, inadecuación y pérdida del foco, porosidad, fractura, disolución en lo gris del objeto mirado. Luego, esa anulación retrocede velozmente hacia los ojos, río arriba, concluyendo, clausurando la historia de la mirada.

La pintura de Tàpies avanza (desciende) desde esa *noche del sentido: obturación de la vista*, rechazo reiterado de la dimensión retiniana, carbonización de la luz, y a la vez, olvido y marginalización, *oscurecimiento del significado*.

Esa tachadura de la mirada es ante todo la abolición de su recorrido organizado por las leyes de la composición, la discusión de sus convenciones: esas que inventó el Renacimiento —perspectiva, codificación jerárquica del espacio, tratamiento de la luz—, asimiladas hoy a lo natural, a la doxa de la percepción humana, centrada y plana, a la reconstitución verosímil de lo real en una superficie.

La impugnación de lo visual como categoría privilegiada de conocimiento (de placer) y fundamento único de la pintura, implica la crítica de un orden idealizado: el que instaura la imagen como análogo puro, el de la duplicación especular como aprehensión del mundo.

En Tàpies, lo que desaparece en el *espacio simbólico* de la mirada, va a reaparecer, declinado por el cuerpo, como si éste no pudiera renunciar a su pulsión de marcar lo que lo rodea, de posar una parte de sí mismo sobre lo diferente, en el *ámbito real* del tacto.

La insistencia en la materia —cemento, arena, madera, piedra— tiene en esta pintura una significación suplementaria: *desmentir* el soporte en tanto que plano, darle una densidad, un espesor tales que no permitan asimilarlo a la imagen y por ello mismo al doble falaz de algo, a un depósito visual de conocimiento.

* Nota: Las muñecas de Martha Kuhn-Weber se exponen permanentemente en la Galería 13, 13 rue de Lille, en París.

Sin embargo, las superposiciones de estratos terrosos o líticos intentan tampoco constituir, en el sentido usual del término, un orden; rechazan igualmente la arrogancia ontológica: ser objetos en sí, y no dobles repetitivos o tardíos de algo preexistente.

Del carácter de esa conversión —entre la iluminación máxima y la majestad icónica del objeto, y su desaparición con la de la mirada que lo descubre, para reconstituirlo como residuo palpable— deriva la naturaleza de las marcas, huellas, impresiones y escrituras que atraviesan, en Tàpies, la superficie de la tela: van dejando de ser legibles, nítidas, como remotas incisiones parietales, carbónicas y sanguíneas, para constituir, confundidas miméticamente con ella, una serie ciega, innombrada, bruta: la serie de los números enteros se convierte en una sucesión de rayas torpes y temblorosas, garabatos; las letras del alfabeto se desunen: borrones y cruces. También de allí deriva el color de ese abecedario de emblemas y formas: apagado, bajo, cercano al no color, al gris unido y sordo como la ceguera, siempre lacerado, impuesto sobre una textura o sobre un soporte descifrable por la mano.

No es un azar si los cuadros de Tàpies trabajados en los tonos grisáceos y oscuros son también los más espesos y voluminosos, los más próximos al relieve; al contrario, los que se manifiestan en las zonas más luminosas y centrales del iris exhiben también su frágil calidad de láminas.

Pero en cualquiera de las dos vertientes sensoriales, o en la complementariedad y contradicción de ellas, la gama de incisiones tiene una función diacrítica: organiza las texturas continuas, o yuxtapuestas pero idénticas, al marcarlas, en pares de opuestos, las que se refieren a la significación, impartiendoles la imantación grave de un lenguaje nocturno: un lenguaje que ya no es el de la vista —sin unidad aparente, ni boceto ni simulacro de espacio—, pero que no es aún completamente el del tacto: las superficies se exponen y se ofrecen a la contemplación y se sitúan, aunque a contrapunto, en la órbita de la pintura.

Las unidades constituyentes de este lenguaje, de opuesta rugosidad y grano, serían quizás lo arenoso, lo ríspido, lo veteado, lo que cubierto por el número tres deshecho, lo que lleva botones y estados, lo que dice Teresa, lo que parece la sombra de una palabra, etc. Su significación derivaría finalmente, como la de todos los otros lenguajes, de la pertinencia de sus discreciones, de la fuerza de sus cesuras.

En algo se asemejan los trazos saturados y violentos de Tàpies a los que atraviesan, casi siempre en líneas horizontales y paralelas, las obras recientes de Cy Twombly; sin embargo, la "etiología" de los dos gestos es radicalmente diferente: los garabatos del pintor americano, casi todos derivados de la escritura Palmer, impuesta, como una práctica normativa más a los escolares de todo el continente, intentan deformar los modelos caligráficos, devolviendo al puño, a las articulaciones de los dedos, su libertad inicial perturbada por el canon de las líneas regulares y eurítmicas y los círculos perfectos.

La energía, que en Franz Kline se situaba al nivel del hombre, necesaria a la amplitud del trazado, a los gestos heroicos, en De Kooning y en Saura baja al nivel del codo, compás de la figura humana, para declinar finalmente, en Cy Twombly y en Tàpies, hasta la muñeca.

Ese desplazamiento alcanza en Tàpies su definición mejor, ya que coincide con la obturación progresiva de la vista y el significado, "objetos" de la pintura desde los impresionistas hasta Picasso, para abrirse contradictoriamente a la luz fósil de la materia y el tacto.

El maestro propone una pregunta, siempre excesiva en su banalidad o su arrogancia: "¿Qué cara tenías antes de nacer? ¿Qué es un búcaro? ¿Qué haces si encuentras al Buda en tu camino?" Los alumnos responden: aceptan los términos de la interrogación, sus presupuestos lógicos.

No el que está en el camino de la "budeidad": su respuesta, y el súbito vacío que crea, la brutal exención del sentido, desdican y anulan los términos mismos del planteo, o los remiten, como el resto de la realidad, a su "naturaleza" de pantalla y simulacro, de impermanencia e ilusión. Un grito. Romper el búcaro de una patada. Matar al Buda. Lo más absurdo. Sin que ni siquiera el absurdo pueda fijarse en método. La pregunta y el interrogador quedan remitidos a la misma vacuidad: al mismo silencio.

La obra de Tàpies responde al *koan* más radical que se ha planteado el Occidente —ya que de él depende la imagen que se da a sí mismo: el sentido de su representación—: ¿Qué es la Pintura?

¿Qué es la Pintura? No reproduzco, no imito; incorporo directamente la *materia*; anulo la relación entre el sujeto y el predicado plásticos —entre la superficie y el soporte. Destruyo, garabateo,

lacero, estrujo, tuerzo, clavo. Un número. Un borrón. La marca de sangre quemada en el techo de la gruta. Lienzo flotando. Bastidor roto. Subversión y reverso no de lo representado —Picasso—, sino del *representante de la representación*.

Ninguna trascendencia. Ninguna metafísica. El código no es ni admitido ni desmentido. Ni afirmación, ni negación, ni anulación de los contrarios. Discusión y crisis, fin de la ontología.

ESPEJO ESCARCHADO

La obra de Robert Rauschenberg es la historia de un asedio: se vigila, se rodea, se cierra el círculo alrededor de la presa y se ataca. Se trata de tomar la imagen. Perturbándola, analizándola, prolongándola a la fuerza más allá de su soporte "natural" de donde se encontrara como exiliada, expulsada con brusquedad y finalmente desuniéndola, separando sus láminas hasta que se borren, hasta la anulación.

Trabajo que por sus conexiones y reflejos, por la metafísica de la representación que critica, sobrepasa los límites de la Pintura, a menos que la historia de ésta no sea precisamente un encadenamiento de contradicciones: avances imprevisibles, desbordamientos hacia otros campos simbólicos, interrupciones, silencios, retrocesos brutales.

Al principio era Duchamp. Es decir: el fin de la autoridad icónica, la depredación sistemática, la des-construcción blasfematoria de lo figurado como unidad perceptiva y como valor plástico: destruir la coherencia de los elementos que, desde la invención del óleo, se asocian para armar la representación. Aunque, antes del urinario firmado y de los alevosos bigotes impuestos a la Gioconda, hay que consignar el gesto de los futuristas italianos: en 1911 Boccioni creaba un "insieme plástico" compuesto de hierro, porcelana, barro y cabellos. Poco después de la *Monalisa virilizada* Marinetti construía una *Tavola Tattile* y en uno de sus manifiestos enseñaba cómo suprimir alternativamente el ejercicio de uno de los cinco sentidos para agudizar así nuestra percepción creando contradicciones, declinando los datos que nos proporcionan los cuatro sen-

tidos activos, perturbando la coherencia de nuestra captación de la realidad.¹

Rauschenberg reincide en esta actitud y se integra en lo que, a su llegada —su primera exposición personal es en 1950, en Betty Parsons, Nueva York—, es ya una tradición: desconstitución de la imagen, práctica del arte por el absurdo, subversión de toda lógica del cuadro; se responde a la interrogación que plantea el arte con el humor y el desenfado con que se responde a un *koan*, pero la respuesta, para ser válida, tiene que surgir en el sitio más inesperado, contradictoria, múltiple, dispersa.

A primera vista los *combine-paintings* no quedan incluidos en la tradición duchampiana: paneles pintarrajeados, lacerados, empegotados con periódicos y basura, que se prolongan más allá del marco en cuerdas, escobas y escaleras, o sobre él, en el relieve de objetos abigarrados, inservibles, descompuestos, o bien funcionales pero incongruentes —una lámpara que viene a iluminar de rojo, por intermitencias, un ángulo de la tela—: superficies de dispersión, de acumulación heterogénea y enumeración ilógica que embadurnan colores antípodas, de antemano grisáceos y cuarteados.

En realidad, los *combine-paintings* reiteran de otro modo el efecto Duchamp: los presupuestos que los producen corroboran, aunque transpuestos a la sociedad americana y la problemática de los años sesenta, las premisas "devoradoras" del dadaísmo y el futurismo: apoderarse, para incluirlo —por una decisión tan arbitraria como instantánea— en el Arte, de lo más distante y halógeno con respecto a él. En Rauschenberg el gesto conlleva una variante contradictoria: no se incluye en el cuadro, en el arte, lo extranjero e insignificante, sino que se prolonga, a través de objetos arbitrariamente articulados con ella, la superficie aceptada de la representación, para hacerla desbordar hacia la realidad circundante, devorándola, incorporándola al cuadro, obligándola, como en una invasión de lo simbólico, a una significación suplementaria: a un simulacro de trascendencia.

La bicicleta vertical, las escaleras, los cartones y trapos vienen a trazar como un puente, una mediación o enlace entre el cuadro agresor y el resto, entre desechos de dos categorías: los que han adquirido categoría de Arte, simplemente por estar incluidos en el

¹ Paola Serra Zanetti, catálogo de la exposición Rauschenberg en la Galleria Civica d'Arte Moderna de Ferrara, marzo de 1976.

marco, dentro del soporte, y los otros, esos que con su degradación desde el brillo metálico hasta lo herrumbroso y desde la virrina hasta el basurero custodian nuestro paso por lo cotidiano, metáforas implacables de la extinción.

De allí que los materiales de la expansión plástica, o de la apropiación de la realidad por la pintura, los agentes de la infiltración simbólica, vayan mucho más allá de lo previsible, hasta identificarse con los de ese exterior cuya posesión persiguen: “un par de medias no es menos apto para hacer pintura que la maulera, clavos, terebintina, óleo y tela”. “Estoy tratando de cambiar mi costumbre de mirar, de llevarla hacia una frescura mayor. Trato de ser extranjero —*unfamiliar*— a lo que estoy haciendo.”

El acoso a la imagen agudiza su estrategia en la serie *Hoarfrost*, de 1974-75. No se trata de “combinar” objetos, texturas y colores para hacer estallar o prolongar lo representado, sino al contrario, de discutirlo en su propia estructura, analizando la imagen, escindiénola, confrontándola, por transparencia, con otras que la contradigan, o reproduciéndola a una superposición de estratos móviles que se van borrando poco a poco.

En las tres series que precedieron *Hoarfrost*, Rauschenberg había utilizado el objeto en bruto, el cuerpo del referente; después de los cartones, de los objetos venecianos o egipcios, sólo trabaja con la imagen, directamente desplazada de alguna imagen precedente y de preferencia banal —fotos de periódicos de gran tiraje, grabados postales—; el soporte es translúcido, gasa, nylon, tela de paracaídas, nunca rígido; flotante, impreciso. La superposición de las figuras recuerda lo que se percibe a través del cristal escarchado —de allí el título de la serie— de una ventana en el invierno urbano y arma secuencias o narraciones involuntarias en que “lo que se repite nunca es lo mismo”, como en un dibujo animado no en bandes horizontales sino en diapositivas apiladas unas sobre las otras.

Un ejercicio “narrativo” similar —el paralelo puede elucidar ambas acciones— es el que efectúa, en el interior del texto, Jean-Jacques Schuhl al descubrir simultáneamente el anverso de una página de periódico y su reverso: así vienen a superponerse en un solo personaje híbrido y barroco una modelo inglesa y un Papa. También la superposición puede obtenerse al consignar paralelamente el descubrimiento de una momia china con veinte y tres figuritas que forman una orquesta cada una frente a su mesa laqueada, su tocador y su caja de toilette —todo según *Pekín Información* núm.

32— y los *Recuerdos de Hollywood*, de Robert Florey, que rememoran: “en el camerino de las muchachas, Mack Sennett me designó las mesas de maquillaje que habían pertenecido a Gloria Swanson, Alice Lake y Bebe Daniels”. La mesa de maquillaje es, como la imagen que coincide con otra idéntica en una superposición de transparencias de Rauschenberg, el *punto de anclaje* de la serie, pero como en los *Hoarfrost* del pintor, pronto aparecen otros, subyacentes a los primeros, y que funcionan como “transparencias de transparencias”, lecturas segundas, anagramas visuales: una nota al nombre de Gloria Swanson transcribe la siguiente frase de *Diálogo de Sunset Boulevard*: “Cuando yo era joven y bailaba en el grupo de las ‘Bathing Beauties’, de Mack Sennett, quedaba en el coro a la derecha de Mary Pickford, que, como es natural, siempre me pisaba el PIE IZQUIERDO.” La frase de la estrella crepuscular, a su vez, se lee como *en abîme* de un comunicado de la agencia France-Press, citado un poco antes en el texto, que da cuenta de que los cirujanos chinos han logrado lo que hay que considerar como una verdadera *première* mundial: el injerto de un pie derecho en una pierna izquierda. El 30 de octubre del 72 *Pekín Información* asegura que la operada Tsui Wen Shih, pudo calzar finalmente un zapato ortopédico que le permitió pararse, a pesar de la inversión del PIE IZQUIERDO.²

Haciendo coincidir algunas figuras en una serie de láminas transparentes colgadas unas sobre las otras se pueden fijar como puntos nodales de la imagen, atravesarla como por flechas que inmovilizan un San Sebastián ante su madero. Todo —las ventanas escarchadas de Rauschenberg, los informes bajo los informes de Schuhl— parece denotar un temor, una desconfianza y hasta una sospecha de engaño ante la imagen, que aunque sin llegar a la agresión manifiesta, pertenece al *eidós* duchampiano. La imagen no es garantía de ningún reflejo especular, doble de ningún objeto; no hay identidad ni correspondencia entre los modelos —seres y cosas— y el mundo prolífico y mecanizado de las copias. La prueba está en que la repetición siempre posible de esta última sólo *parece* idéntica. La copia, y aún más la copia de la copia, no hace más que *simular* al objeto modelo y reproduce, como en un acto de escamoteo, su apariencia, su piel. Desencadenar el mecanismo de las

² Jean-Jacques Schuhl, “Un pied (une) tombe”, en *Tel Quel*, núm. 55, otoño de 1973.

reproducciones sin límite, como lo ha practicado el Pop, es también inaugurar una relación con la muerte como pulsión de repetición y encarnizarse en la depredación de esa "copia-cero" en que se convierte, en este juego de espejos y de ecos, el modelo, el generador de la serie.³

No es un azar si la obra de Rauschenberg, reflexión de y sobre la imagen, encuentra al final de su parábola, como en una evidencia o una *boutade*, al espejo. Pero, para poner en evidencia y llevar hasta lo hiperbólico la sospecha, el descrédito de la duplicación, sólo se trata de "espejos de feria, deformantes, deshonestos, superficies que devuelven sin reflejar —o sin reflexionar—, que no retienen nada".⁴

Duchamp afrontó la imagen como algo presente, pleno, sin fallas: doble exacto, "legal", del objeto. La atacó de frente como a un guerrero invulnerable, seguro. Su concepción de la figura, aunque irreverente hasta la sorna, y su sentido de la Historia del Arte, aunque diagonal hasta la parodia, están, sin embargo, totalmente anclados en la tradición occidental.

La relación de Rauschenberg con la imagen es otra: no se trata de una presencia comprobable, neta, sino más bien de un sitio transparente, sin límites ni forma, de un lugar vacío, o de un *simulacro generado por éste*.

A través de John Cage, Rauschenberg estuvo en contacto con la práctica del *zen*, o con su versión aconceptual y "sacudidora" que hace de una pieza musical un ejercicio sorpresivo de subversión lógica. Su actitud frente a la imagen no es de agresión frontal, sino de desconfianza, de ironía: es un enemigo invisible, nocturno. Una *metáfora del vacío*, un *resplandor de la nada*.⁵

Que este pasaje de *Vacío y Lleno, el lenguaje plástico chino* explicita esa reverberación, esa simulación del ser como puro estallido de la nada:

"Ya que en la óptica china, el Vacío no es, como pudiera suponerse, algo vago e inexistente, sino un elemento eminentemente di-

³ El mecanismo puede llegar a su definición mejor en el caso del *holograma*, esa reconstitución tridimensional y exacta del modelo.

⁴ François Bazzoli, catálogo de la exposición Rauschenberg en el Museo de Toulon, 14 de julio-23 de septiembre de 1979; sobre la "desmaterialización de la imagen" en Rauschenberg: Daniel Abadie, *Art Press*, junio de 1975.

⁵ Julieta Campos me señala la procedencia de estas metáforas, que constituyen la "trama" de *Maitreya*, en la obra poética de Octavio Paz; Andrés Sánchez Robayna ha hablado de una "fluorescencia del vacío".

námico y operante. Relacionado con la idea de los soplos vitales y con el principio de alternancia entre el Yin y el Yang, el Vacío constituye el lugar por excelencia donde se operan las transformaciones, donde lo Lleno podría alcanzar su verdadera plenitud. Es el Vacío el que, introduciendo en un sistema dado la discontinuidad y la reversibilidad, permite a las unidades constitutivas de ese sistema sobrepasar la oposición rígida y el desarrollo en sentido único, y permite al mismo tiempo al hombre la posibilidad de un acercamiento totalizante del universo."⁶

Y también: Lao-Tzu, *Tao-te-ching*, cap. XL: "El Tener produce diez mil seres, pero el Tener es producto de la Nada (*wu*)", y Chuang-tzu (capítulo *Cielo-Tierra*): "En el origen no hay Nada (*wu*); la Nada no tiene nombre. De la nada nace el Uno; el Uno no tiene forma."

⁶ François Cheng, *Vide et plein, le langage pictural chinois*, París, Seuil,

FIJEZA

EL AZUL de fondo, un cielo uniforme y acrílico, sin nubes ni gamas, justo de factura aunque insituable en el transcurso del día —a la vez puntual y acrónico—, merecería el tenaz adjetivo de californiano, si no fuera igualmente verosímil en el verano andaluz de San Pedro de Alcántara.

También los toldos, desplegados y tensos, rayas blancas y moradas, hirientes a la vista bajo el sol meridiano, inmóviles a lo largo del día brutal e interminable: filtro rectangular opaco sobre los balcones paralelos, ligeramente desiguales, siempre vacíos. O las palmas: líneas grises, altas en exceso, rectas, como trazadas de un solo gesto, que coronan penachos minúsculos, risibles casi, de un verde improbable: apagado y grisáceo. Hay dos, a la derecha, jarras, rígidas, perfectamente paralelas.

En los cristales ahumados de la casa, escueta como un refugio atómico, o como un templo japonés proclive al budismo bancario, se refleja otra palmera, menuda y más frondosa, otras construcciones, igualmente sumarias. Ante los cristales, una silla de lona, su sombra minuciosa en el piso; también, yerba afilada y dura, dispareja.

La gran piscina y el trampolín aún vibrante ocupan todo el primer plano.

El agua está en calma, sin olas ni reflejos. Apenas se adivina, como una malla de cuadrados laxos, destejida y móvil, las bruñidas losetas del fondo; el borde es una cenefa del mismo azul.

El agua está en calma, excepto, bajo el trampolín y hacia el centro: sin ondas bruscas, ascendiendo casi a la vertical, como espuma compacta, las salpicaduras violentas de un *splash*. Trazos menudos, blancos de zinc o de titanio, torcidos y nerviosos como cáñamos finos dibujados directamente con el tubo de pintura, o con el cabo enchumbado y chorreante de un pincel. Del chapuzón central surgen espirales estiradas, cujes, zarcillos de viña.

Ahora sólo queda la espuma. Lo blanco en su cenit. Un segundo después, el que sigue a la representación, el agua encrespada va a

caer, a iniciar su descenso, hasta desaparecer disuelta, borrada en el nivel estable, calma. También, con el del cuerpo ahora totalmente ausente, sepulto unos momentos bajo el agua, siguiendo, como un astro apagado, una curva torpe —ahogo transitorio del sumergido—, volverá el rumor del braceo, eco de un delfín. Pronto asomarán las puntas de los dedos, la mano derecha abierta, de recién nacido o de náufrago, la cabeza, los ojos apretados, la boca dilatada, sedienta de aire; un movimiento brusco: el pelo chorreante sacudido: lentitud drogada de las gotas azules y brillantes, hilos nacarados irradiando de la esfera móvil. Como el sudor de un cuerpo que gira, ebrio.

Ahora: suspensión instantánea de los ruidos, éxtasis de las imágenes, receso de los gestos. Todo —los cuerpos y sus rastros, las cosas y sus reflejos— exhibe su intensidad, su júbilo. Una euforia y plenitud de los sentidos imanta y unifica lo invisible y lo manifiesto —nadador y paisaje—, como si una misma energía los sostuviera y atravesara. Todo es esplendente, nítido, saturado y ligero a la vez. El calor exacerba las percepciones, el brillo de los contornos, la presencia de las formas, lo metálico de las superficies y los colores.

Sólo que en la *fijeza* de la representación, laboriosa, ínfima, aplicada en la corrosión de lo breve, está la muerte. En ese instante fugaz y suspendido, casi imperceptible, único —imposibilidad matemática de su repetición: una combinatoria infinita ha producido ese *splash*, esa configuración y no otra, por contigua y similar que sea, de la espuma, ese justo azar del cuerpo y el líquido, como un teorema del nadador y el agua.

Allí, detrás de la imagen, o más bien en la sutura que la cose y la superpone a lo real, en la soldadura de sus bordes vacilantes, allí está.

Detrás de lo representado, sobre todo cuando asume la alegría excesiva del chapuzón californiano, el set programado y el auspicio de las piscinas y palmas, ligera, como la perdiz detrás del bambú, corre la aporía de lo irrepresentable.

Detrás del rumor eurítmico del braceo se estanca un silencio purulento y espeso; detrás del agua salpicada, la del río fijo y socarrón.

Piscinas. Cuerpos tersos, esbeltos, saltos de atleta —el trampolín: un tableteo seco—, muchachos alargados, dóciles como tigris inexpertos que el agua fresca duplica en una imagen oscilante,

borrosa, estallada, o corta por la cintura, por el pecho fornido y liso, por las nalgas duras y el sexo: una línea autoritaria y recta.

Uno, de espaldas, en el ángulo de una ducha —reflejos en las losetas negras—, mientras el agua cernida y vertical lo abarca y sorprende en su cono, se inclina, curva suave del torso, para atrapar un jabón resbaladizo y gigante, correr una cortina opaca, responder a un llamado. Otro reposa desnudo —sólo una camiseta apretada y blanca—, boca abajo, esperando al poseedor o después de la penetración, sobre el sobrecama impecable y sin pliegues de un lecho angosto. Uno, finalmente, como asfixiado de calor o harto de humo y de alcohol, ha empujado bruscamente y abierto de par en par las puertas transparentes del balcón y, junto a la baranda, contemplando el paisaje ya nocturno, abre los brazos y respira, desnudo y solo.

El creador de estas fantasías, es decir, de estas imágenes lo bastante legibles y banales como para incluir en ellas, sin el menor desajuste, al espectador o a su doble onírico, es el pintor inglés David Hockney.

Otros, muchos otros, han agotado la perezosa imaginaria de los muchachos desnudos, desde la ilustración laboriosa y el esfuerzo académico hasta la panoplia muscular o el fácil fetichismo del cuero negro: ese arte oficialmente *gay* que hace reconocibles y oportunas desde portadas de revistas hasta entradas de bares, ya que incluso una cierta tipografía regresiva y protectora —la que nubló los ojos de nuestras madres— puede servir de soporte a una cultura aunque periférica y minoritaria omnipresente, siempre presta a infiltrarse en el saber popular.

Si con frecuencia el arte *gay* por su inherente —o arbitraria pero empecinada— fascinación helénica coincide con el más edulcorado realismo académico y asume sin nombrarla una rancia estética de vecindario, los arquetipos eróticos de Hockney escapan a esas generalidades o manías, hoy casi folklóricas, del género. Es porque, a través de la fijeza, abren a otro espacio, remiten a otra red de significaciones.

No se trata, por supuesto, de cualquier fijeza. En ese caso, una simple instantánea bastaría. No toda inmovilidad es elocuente: se trata de detener, de congelar la secuencia en una imagen dada, ésa, única entre millones, que sirve de compuerta hacia lo inmóvil, hacia lo imposible de la representación.

Duchamp, de cierto modo, capituló ante el vértigo de esa se-

lección: con ingeniosidad fotográfica, y hasta quizás con una excesiva reverencia por el aceitado desplazamiento, por el espejeo del cuerpo-máquina, decidió representar *toda la secuencia*, aunque rebanándola; momentos escindidos y superpuestos, pasos de un desnudo eficaz bajando una escalera.

Hockney detiene en un instante preciso el relato visual —desde que el adolescente entra en el espacio ritualizado de la piscina hasta que el agua, después del *splash*, vuelve a calmarse— y *extrae* de él, casi en el sentido quirúrgico del término, una configuración precisa, ésa que entrega a la envoltura transparente y rígida de la fijeza: escarabajo preso en el vidrio estriado de un pisapapeles; perro de Pompeya, que una ola de lava detuvo para siempre en un salto reidor.

(El *Discóbolo* de Mirón no es otra cosa, pero se trata de mostrar, en un gesto detenido, la condensación y el encadenamiento de los precedentes y de los siguientes; Hockney lleva hasta su extremo maniático el análisis, escapa, con una habilidad inconsciente o truculenta, al laborioso *ahorro* —un término bancario— de la síntesis.)

En las piscinas la fijeza es otra. Un intersticio, una falla por donde brota, como si la secuencia entera no tuviera más sentido que obturarla, que contenerla, fuente súbita o géiser, lo que toda imagen tiene por misión obturar.

Insisto: no nos asomamos, como por una hendidura, a un espacio neutro, acromático, absurdo —despojado de figuras y de sentido—; al contrario, levantando una lámina ínfima, del espesor ínfimo de la imagen, la coraza protectora se resquebraja; salta, *gicle* —connotación seminal de este verbo francés: el esperma, en la eyaculación *gicle*, brota en chorro— de atrás de ella y nos inunda el rostro un contagio infalible, grumoso y pálido; la obscenidad viscosa de la muerte.

EL PINCEL PÚRPURA

I. APORÍA. Dificultad, imposibilidad de emprender un discurso, aun el más alusivo o minimético, sobre una obra que progresa paralelamente a su propio comentario, que integra su elucidación: su doble en el lenguaje. Saura concibe simultáneamente, o al menos asocia y expone, el trazo material, asimilado a un lenguaje-objeto, la crudeza y brusquedad de la tela, y su inserción en un saber que la enmarca y sitúa, que también la reproduce —con más pertinencia, o más sorna, que cualquier discurso crítico— en la palabra: chafarriñón y *giclée* de la frase, violencia espermática de los blancos, goce depredador de un castellano arcaizante o lacerado, autoritario o dialectal, inquisitivo, obsceno. El comentario, aunque marginal o solapado, es otro personaje —el principal— en la galería de esperpentos.

Ya que no se trata únicamente de pintura, de óleo, pincel y tela, sino de un hacer más extenso y mental, que a la vez caricatura y sobrepasa al lienzo, lo comprende y parodia, que reverencia e impugna la Historia del Arte, inserto y expulsado de la tradición, medularmente español en su rechazo y aversión de España.

Adoptar pues, ante esta pintura y su doble verbal, una estrategia, o una táctica de acercamiento que funcione por pequeños golpes sucesivos, contradictorios y autónomos, diseminados, móviles al extremo: una guerrilla conceptual imprevisible, nómada. Rechazar la *mise-en-place* comparativa o lapidaria. Operar por aforismos, analogías infundadas, choteos. Salir del campo plástico, o al menos, conectarlo con otros, antípodas, halógenos, logrando así más que una elucidación, un sistema de conexiones, rupturas, nudos, encuentros fortuitos, desajustes, enchufes: a la imagen de un tejido precortesiano deshilachado, una computadora fuera de voltaje o una orgía.

II. *Onomastomancia*. Curiosas adivinaciones y resonancias las que ha suscitado el nombre de Saura. Desde la escuela, y con una persistencia burlona que llega a contaminar su propia obra — motivos,

fabularios, postura de los personajes—, se le asocia con *saurio*, es decir, con algo reptil y escamoso, somáticamente retardado o inhábil: estadio arcaico de la evolución. Tenaz manía regresiva o fácil espejismo semántico.

Nadie repara sin embargo en que en francés esa misma onomastomancia nos lleva no al pasado filogénico, larvado y torpe, sino a la lucidez del porvenir: *saura*, es decir *sabrà*, el que sabrà. El alumno marcado por el mote mimético —el modelo de la especie es el camaleón— ¿no será también el que detenta un saber venidero, el depósito de una sabiduría aunque informada prescrita?

En este sentido, el Littré es aún más esclarecedor: *saure* es un color, el único, como por azar, con que el pintor ha amenizado su severa paleta de blancos y negros, “un amarillo que tira a marrón”. El adjetivo enriqueció antaño el vocabulario hípico.

Más: un filólogo intrépido, Mahn, ejecuta de antemano y por casualidad, un verdadero malabarismo mántico al sostener que *saure* y por ende *saura* procede del vasco, de *zuria* o *churia* que significan *blanco*.

III. *La vigilancia del modelo*. De las recreaciones, parodias, mofas, contrahechuras o copias que Saura ha realizado de los modelos clásicos —el Felipe II de Sánchez Coello, el Cristo de Velázquez, un autorretrato de Rembrandt, los “montajes hiperrealistas” de Pedro de Acosta y hasta las portadas de Brigitte Bardot— valgan, sin carácter prioritario ni preferencia cronológica, cuatro lecturas o versiones:

1. Reírse de la autoridad, garabatear el modelo, impugnar a los inquisidores, ensuciar, manchar, orinar, eyacular sobre lo impoluto, lo perfecto, lo inalcanzable por su nitidez y su armonía. Borrón, graffiti de los urinarios públicos, anuncio obsceno, navajazo contra la tela canónica, pedrada a la Monalisa, quema del templo de Éfeso.

2. Suscitar la venganza del modelo. Es decir, rescatar la energía iconoclasta, la subversión de la figuración clásica, el nerviosismo y la blasfemia que estaban ya contenidos en él, y que la copia irreverente despierta, provoca: teratología apenas disimulada de *Las Meninas*, caballos de seis patas que una radiografía de Velázquez revela, ratones de *Las Hilanderas*, rostros retorcidos de Rembrandt,

potro fosilizado y saltador del príncipe Baltazar Carlos. El modelo y su copia desfigurada, el monumento y su parodia, la operación y su blasfemia, pasan a un registro; lo que importa es el momento que sigue, lo que se produce cuando el modelo corroído, deformado por su interior se venga, se hace monstruoso, cambia su carga sacramental, que el Poder había canalizado en el sentido de su Cultura, en energía sacrílega. La obra clásica, en esta economía de agresiones, no está asimilada a una superficie muerta, marmórea, sino a una topología dinámica, presta a responder, a ripostar, a ir más lejos que el interlocutor en el espacio del anti-clasicismo. Es como si *Las Meninas*, terminada la copia de Picasso, multiplicaran, elevaran al cuadrado sus disimetrías para marginar la recreación picasiana y arrinconarla en el *boudoir* de la estética dulzona, decorativa y amanerada. Saura trabaja con estas venganzas.

3. La función del modelo es contener, limitar, lo que sin su borde sería furia del pincel desaforada y proliferante, pintura de acción sin cauce, brochazos informes, chorreaduras, gestos. El dibujo, el contorno autoritario y neto del retrato original, la voz del modelo, no sirve más que de clausura, de represa. Dialéctica entre la energía informada, ciega, y la austeridad, o la censura, del *pattern*. El régimen de la producción de sentido es el de la libertad vigilada. Si la libertad es total, o nula, el sentido no acude. El azar prodiga tachonazos rápidos, inconexos, anárquicos, rayas borrosas, todo un flujo nervioso sin concierto ni *telos*; la necesidad, es decir, la vigilancia del modelo, su dibujo diametralmente recortado contra el fondo negro, emergiendo, como el perro de Goya, de la noche indiferenciada o de la tinta, contiene y abroquela —dota de sentido— la pulsión perpetua del garabato, interrumpe, corta, imparte su energía —que es la del límite— al fluir dislocado de signos.

4. El efecto de ruptura, o de blasfemia, no es más que una ilusión. En realidad, no hay subversión ni desacato: continuidad estricta de la Historia del Arte. Vistas desde nuestros días y comparadas con sus modelos, las furiosas figuraciones de Saura nos aparecen como imposturas pintarrajeadas, caprichos o monstruas vestidas, como debieron parecer, comparadas con los íconos bizantinos, con el hieratismo de los apóstoles sobre fondo de oro, en Toledo, y en su época, las dilatadas y flamígeras figuras del Greco; hoy, sin embargo, tanto nos asombra la coherencia y continuidad de los en-

tusiasmados apóstoles toledanos con sus arcaicos prototipos como lo disidente de esas versiones del cretense. Así, vista quizás desde un futuro totalizador o precario, y ya disueltas o borradas las precedencias y las heterodoxias —anulada la prioridad entre *Las Meninas* de Velázquez y las de Picasso, entre los retratos del Greco y los de Saura—, la obra de este impugnador no aparecerá más como la clausura lógica del caravaggismo, su hipérbole, un tenebrismo llevado al exceso que en la exacerbación de sus opuestos —luz condensada en el blanco más parco; todo claroscuro reducido al negro— exhibe su conclusión.

Más que en sus modelos designados o reconocibles —el autorretrato de Rembrandt, el Cristo de Velázquez, el Felipe II de Sánchez Coello...— la otra voz del diálogo sarcástico, o de la estereofonía estridente de Saura, sería escuchable en los contrastes violentos y el teatro inmoderado de San Luis de los Franceses, en la vehemente oposición de ademanes y tonos que hicieron de los personajes del Caravaggio los fundadores de un linaje, estandartes de una estética de la contradicción.

En esa heráldica binaria, que es la del barroco, se inscribe Saura; en su cenit. O en su irrisión.

IV. *Máscaras de cuero*. Las tiendas crepusculares de Christopher Street, en el barrio homosexual de Nueva York, ofrecen a los sectarios de Sacher Masoch y/o de Sade, toda la panoplia instrumental que su vocación reclama: látigos diversamente punitivos —es decir, trenzados—; un vestuario erizado de clavos, como fetiches africanos; cinturones anales de castidad, anillos penianos, consoladores clásicos, ungüentos urticantes o anestésicos y capirotes abigarrados.

En los bares aledaños, contra los muros subterráneos y sudorosos —blanco clínico de refugio atómico o negro bituminoso de galería de mina—, cada noche inaugura un templo a los mártires consintientes de la ardua voluptuosidad de sufrir.

Metáfora occidental del yoguismo, sin hipóstasis ni redención, cuyos enseres, base de los oficios, están más atravesados por lo simbólico que por lo letal: dos tipos de máscaras, idénticas en sus materiales, pero no en sus aberturas: la del amo, ojos enormes y abiertos, bordeados de costurones intimidantes y groseros; la del esclavo, ojos obturados, boca perforada, libre.

El amo, pues, unta a la víctima con su mirada conminatoria y excesiva, la embadurna con ella, la somete gracias al privilegio, o

a la autoridad puramente contractual que le arroga el abuso de la mirada, ese objeto parcial. El esclavo, al contrario, no es más que titubeo y ceguera: el orificio de su boca es sólo recipiente o devorador, lugar de descarga o de succión. Nunca de palabra: en el *Mineshaft*, por ejemplo —el *Hueco de la Mina*— está prohibido hablar.

El significativo, en las máscaras asimilado a una sutura —el borde cosido de las aberturas—, limita el sitio vacío donde vendrá a alojarse el objeto del deseo o su imagen: el cuerpo sometido y dócil del esclavo, el sexo penetrante del amo.

También en *El Grito*, de Munch, la boca está desmesuradamente abierta, pero los ojos reducidos, apagados, como si la hipertrofia de un borde anulara el espesor o la posibilidad del otro.

Las cabezas de Saura pertenecen a esta dialéctica, que es la del terror. O bien nos miran con ojos desorbitados y voraces, de amos exigentes, rigurosos y glaciales, prestos a embarrarnos con el semen transparente de su mirada, filtro de su poder panóptico, para incorporarnos así al espesor grumoso y nocturno de la tela; o bien, ojos desdibujados y torpes, nos ofrecen una boca dilatada, implorante, presta a la deglución obediente o al vómito, al fantasma oral y silencioso de la sumisión.

V. *El pincel púrpura*. Tchang-Tsao, pintor de las Seis Dinastías, inigualable en árboles y rocas, trabajaba —hacia 750 de nuestra era— a toda velocidad. Aunque su instrumento era el “pincel púrpura”, grande, y que absorbe mucha tinta, *con frecuencia utilizaba la palma de la mano para aplicarla*. Su acción era tan rápida que descuidaba los detalles, sólo contaba el conjunto y la percepción de la obra a distancia. Techou Kink-hiuan, autor posterior de un *Catálogo de Pintores Ilustres de la Dinastía T'ang*, señala que los contemporáneos de Tchang-Tsao encontraban su práctica innovadora “bien extraña”.

En la dinastía T'ang, un pintor utilizaba “el entintado normal para las montañas, y luego, rociando el cuadro de agua, lo limpiaba con la mano; otro, después de haber ejecutado el dibujo, trazaba las nubes y la bruma, y luego, con tinta disuelta lograba el viento y la lluvia”.

“Cuando todos los procedimientos de los calígrafos se habían impuesto en la pintura, se pudo recurrir a una gran variedad de efectos curiosos, que desafiaban todos los cánones tradicionales. Algu-

nos se asocian con el término *yi-p'in*, la ‘categora sin tensión’, que los calígrafos apreciaban particularmente. Como interpretación de ésta, se podía sugerir el uso de *manchones y salpicaduras obtenidos por azar y relacionados luego para sugerir formas ovoides*, pero el término probablemente se utilizó en un sentido más amplio para denotar cualquier uso no ortodoxo del pincel que se deja ir sin freno, lo que pareció ser garantía de una total espontaneidad.”¹

*Los pintores Ch'an no desdeñaban lanzar sus bonetes embebidos de colores hacia lo alto de papeles y sedas.*²

Los maestros americanos del expresionismo abstracto, en la década agresiva de la danza gestual y los formatos heroicos, reivindicaron con creces la experiencia de esos calígrafos disidentes del Imperio, en quienes sus contemporáneos muchas veces no reconocieron más que los estigmas de la ebriedad —algunos pintaban en trance etílico— o de la locura.

Esa procedencia —la arqueología de lo impulsivo— es verosímil pero abusiva. Marginaron los fundadores americanos, al proponer esa filiación ahistórica, un hecho decisivo: los brochazos embriagados, los manchones furiosos y los bonetes lanzados contra la seda, en su dispersión y anarquía, constituían, gracias a un ejercicio posterior de contradicción —reestructuración y enlace— *una figura*, por brumosa o inverosímil que ésta fuera.

La descendencia de esos taoístas frenéticos, que llevaron a la seda la brusca irrupción del *yang*, sería más asignable, aunque parezca más arbitraria, en la *furia del penello*, que impartió magnitud y cólera al barroco de Rubens; también en las mujerangas pintarrajeadas como garabatos de urinarios de Willem De Kooning, pero sobre todo, si se tiene en cuenta el empleo exclusivo del blanco y el negro, en Antonio Saura.

Con una similitud suplementaria, que acerca y casi identifica

¹ W. Watson, *L'art de l'ancienne Chine*, Editions d'art Lucien Mazenod, París, 1979, pp. 69 y 272.

² Esta frase de Roland Barthes, caligrafiada sobre un fondo del pintor Jean-Michel Maurice, centra uno de los afiches que, asociando pintores y escritores, la galería *Maeght* lanzó hace unos años. Cuando celebré su grafismo y economía, así como la actualidad de su lección de pintura, Barthes, por humildad, o practicando un sentido de la propiedad textual que en realidad impugnaba, me aseguró que la había encontrado en una obra de Marcel Grauet.

a Saura con los paisajistas del "pincel púrpura" —baste señalar, en las *Crucifixiones*, la impresión del color con la palma de la mano—:

La energía, la pulsión maculadora que limitará el dibujo, en Rubens, dada la dimensión o la "ideología" de los formatos, su andamiaje de grandes curvas imbricadas, puede situarse en el hombro, en la articulación que permite trazar círculos que tengan con el Hombre exaltado, redentor, consonancia, si no medida común.

En De Kooning, creo, esta energía desciende hasta el codo, segunda articulación que permite el trazado de un cuerpo accesible, inmediatamente presente y palpable.

En Saura, en el transcurso de su figuración, la nerviosidad, la fuerza icónica, han ido bajando hasta la muñeca: la mancha de la mano es, pues, idéntica a la de la mano imaginaria —la mano claveteada del Modelo en la cruz—, ni mayor ni menor que el Hombre, un reflejo especular y carbonizado de su dimensión real.

Del Cristo, tema de los tres pintores, no se significa, en Saura —es decir: en la gramática de los gestos que permite el pulso—, ni la trascendencia eucarística, ni el sacrificio redentor, ni siquiera una épica accesible de la pasión; sólo la injusticia, lo arbitrario de la violencia cometida contra un hombre como todos los otros, sin nombre ni fecha. Su mano en la cruz es la exacta medida de nuestra mano entintada, su mirada vidriosa el reflejo puntual de la nuestra, su ofrecimiento físico el sello de una vida común.

La historia de la energía termina pues, con Saura, como empezó con los calígrafos coléricos del Imperio: si lo sagrado aparece es bajo la forma de lo más visible, de lo más cotidiano. Para los devotos del "pincel púrpura" la Armonía cósmica era perceptible en el paso de la bruma sobre las montañas, en la inmovilidad de un lago de invierno; para Saura cualquier hombre es el Hombre, cualquier víctima de una injusticia es el Redentor.

VI. *Mishima*. Yukio Mishima adoraba a San Sebastián. Su última pieza de teatro —me refiero al siniestro y sutil juego de decapitaciones con que, después de arengar a unos soldados jaraneros, ofreció su cuerpo al antiguo Imperio— puede ser leída como una metáfora del suplicio con que el apuesto centurión romano alcanzó la santidad.

Pero su adoración era más asidua y dudosa: utilizaba una imagen del guerrero flechado —la más impoluta y nacarada, ésa que acuñó la asepsia de Guido Reni— como soporte a sus fantasías

masturbatorias cotidianas. El joven martirizado, sin huellas visibles ni estigmas de tortura se iba convirtiendo, en la secuencia sádica del monólogo erótico, en atleta lacerado, luego en herido agonizante y finalmente en un guiñapo ensangrentado, en una pantomima del horror.

La relación de Saura con el Cristo de Velázquez no es radicalmente distinta. El pintor ha señalado la serenidad de la figura, la discreción de las incisiones, la eficacia teatral del pelo, mechadas de bailaora flamenca. Su sacudimiento y dramatización de esta imagen, hasta convertirla en un garabato sanguinolento, no dejan de evocar una *adoración*.

Mucho se ha "parafraseado" a este Cristo, tan ambiguo en su significación última como nítido en el *contraposto* de su puesto en escena, en el recortarse de su cuerpo lúcido contra el fondo negro: cenit gongorino contra la noche de San Juan. Nadie, sin embargo, habla del violento erotismo, de la fascinación que se desprende —otra palabra redentora— de ese cuerpo, posado más que clavado en la cruz.

Que lo confirme la semióloga de la imagen publicitaria: la disposición del pelo —mitad del rostro cubierto, lisura, ojo visible cerrado o mirada baja— obedece exactamente a las leyes con que el inconsciente *motiva* la sexualidad. Antes de las actuales investigaciones, las turbadoras estrellas del cine silente lo supieron, y aun después, los programados símbolos sexuales lanzados a la voracidad del consumo común.

Como Mishima, y con igual asiduidad y ahínco, Saura va convirtiendo el cuerpo de Cristo —liso, voluptuoso, cubierto apenas, como un joven semita en un gimnasio confidencial, por un paño brevemente anudado que quisiéramos arrancar— en un fetiche desgarrado.

Se trata de un *blow-up*, de una explicitación de la *verdad denegada de todo icono cristiano* —el sufrimiento aceptado, la resignación, la esperanza de una salvación ulterior—; también de un trabajo pulsional sobre el propio cuerpo, de una investigación del gasto, que la tinta o el óleo negro metaforizan como despilfarro barroco y agresión seminal.

Juego paradójico con la destrucción. En Velázquez y en Guido Reni —pero también en la *Crucifixión* de Federico Barocci, que reúne en la misma tela a los dos mártires igualmente intactos y retocados —el cuerpo como envoltura se conserva, se respeta: ni

sangre excesiva ni laceraciones que sobrepasen la intensidad del signo puro; alegorías más que retratos. Lo que está subrayado no es la violencia sino la continuidad del borde. Saura, al contrario, lacera voluntariamente la envoltura para demostrar que toda *pasión* no es más que fractura del borde. Como un niño desasosegado o maniático destroza la muñeca *para ver qué hay adentro*.

Pero esta iconoclastia más que al Cristo, o a cualquier figura, se dirige a la Pintura misma. La pintura es adoración de la superficie, fetichización de lo liso, de lo continuo, exaltación del borde sin fallas. Con Saura se literaliza un "sadismo" cuyo referente más arcaico estaría en la pintura parietal: más allá de la figura, del ícono, del soporte; destruir el fundamento mismo de la Representación.

VII. *Lezama*. "Trajo Felipe II el ceremonial de las cenizas y la cripta cenizosa. Reemplazó las arenas, triunfo solar sobre la tierra, por la ceniza o el residuo del hueso rodado por el fuego o la cal. Predominio de la ceniza y la cal. Por eso en su principal edificación, desde el principio de la ceniza estalla la rebelión de los canteros. La piedra de la fundación frente a la soplada ceniza. Y de hecho Saura instala de nuevo a Felipe II y esparce aquella ceniza como a puñetazos. Un despertar donde el hombre, para recapturar la interrogación solar, se ve obligado a patear las cenizas, a dinamitarla en su convulsión de verticalidad."

Donde los otros ven blanco y negro, Lezama ve gris; ceniza obsesiva donde sólo percibo semen y carbón. Aúna en el futuro hipertélico, o en un pasado sin opuestos, adánico y primordial, las voces antípodas y excesivas del blanco y el negro, atravesados en diagonal como por el alfil los cuadrados del ajedrez. Noche germinativa y hermética, día incandescente salpicando la tela con el chisporroteo anaranjado de la significación: reunidos y anulados en el sentido de la ceniza, gris del pensamiento sin límites ni centro. El vacío es la forma; la forma es el vacío: la ceniza soplada anuda los opuestos. El oro de la arena, el día del sentido arde y asciende: brasas.

VIII. *Retratos razonados*. ¿Qué sería razonar un retrato, de qué razón se trata? Sin duda, de esa que analiza y discute la relación entre el modelo, la obra y el autor. Esa relación, a lo largo de la Historia del Arte, o de esa galería de retratos que tomamos como

tal, ha basculado cada vez más a favor del modelo, del personaje retratado: más exactitud en los trazos, un acercamiento cada vez mayor a las facciones, una reproducción cada vez más minuciosa de la piel, hasta llegar al hiperrealismo o a la manía. O al contrario, se ha tratado de consignar esa "verdad" que está más allá o fuera de la piel, la "vida interna" del modelo, su unicidad, su ser. Pero siempre, a través de la captación realista o de la fotografía psicológica, de aislarlo, de numerarlo, de identificarlo casi legalmente.

Saura hace también bascular esta relación, pero en sentido opuesto: no se trata de individualizar, de personalizar al modelo, sino al contrario, de disolverlo en el anonimato de unos trazos que son los de la especie; un *garabato* genético que hace más referencia al signo "ser humano" visto quizás desde un exterior de la razón, que a la fisonomía del sujeto.

Y más que a la especie: a la pintura. Saura, como un teratólogo capcioso, nos confronta con sus fenómenos plásticos, con esas "rareras del siglo" que son las del color y la forma: "las masas negras del cuerpo, y a veces de los sombreros, son por encima de todo pretextos estructurales, más aún, formas de sugerir espacios. La estructura barroca, aventurosa —la cabeza, siempre diferente— emerge de zonas de claridad y de sombra —espacios—, siendo las relaciones históricas o sentimentales un además, pero no un objetivo".³

Retratar, para Saura, es mostrar al modelo, como en la anamorfosis de un espejo, el manchonazo organizado a que su figura, como toda figura, se reduce, el *pattern* de su génesis: cualquier borrón de tinta, doble y simétrico, se convierte en ojos y nos mira; si está debajo de ellos, cualquier trazo redondo se apresta a devorarnos. Es también mostrar a la Pintura su desvío, su margen; de allí que el retratado por excelencia sea Goya, y el cuadro con que se dialoga el de su perro, límite de la figuración y quizás de la lógica figurativa, umbral de la Pintura: allí termina el color —más allá todo es negro, sin valores ni texturas—; también la razón, lo descifrabable.

Los retratos de Saura son trabalenguas visuales. Resonados por el negro de la cámara de eco, del nictógrafo, los modelos "arrojan", inmersos en la luz carbonizada, su violencia de ceniza, el jeroglífico

³ Carta de Antonio Saura, París, 24, VII, 1981.

de su muerte: como una reverberación nocturna del rostro, o su marca vacía en el basalto, siempre al acecho de que el cuerpo vuelva.

Barroco: porque se trata de claroscuro, pero también porque el cuerpo afronta —como en el primer barroco, temáticamente: el martirio de los santos— estructuralmente, un riesgo, que aquí llega hasta su tensión límite, hasta ese punto en que sus fragmentos, como antes de ser totalizados en la imagen especular, pueden desunirse y rodar, anularse en la disolución.

Pero los retratos los reúnen, como para corroborar el milagro de su encuentro, que es el azar de la especie.

En un rostro —dibujado a ciegas con su propia firma, o con una frase que se ordena en caligrama— Borges ve todos los rostros ya que la combinatoria universal es limitada y sus configuraciones se repiten en un tiempo sin *telos*; en el Libro —inmemorial e irrecuperable, sello de antes del origen que en vano repiten todos los libros— Jabès ve la conclusión y la fuente de toda posible escritura; en el retrato —o en esa jerigonza de signos faciales que terminan pareciéndonos— Saura ve una “firma”⁴ del hombre, su inscripción parietal o mimética, reducida a los rasgos reconocibles: un ideograma de su figura o de su furia. El grado cero de la cara.

BARROCO

⁴ Como en las religiones africanas de Cuba los asuntos tienen *firmas*: esquemas de tiza en el suelo que señalan su presencia y orientan los rituales y las ofrendas.

retombée: causalidad acrónica,
isomorfía no contigua,

o,
consecuencia de algo que aún no se ha producido,
parecido con algo que aún no existe.

Uno

0. CÁMARA DE ECO

LAS NOTAS que siguen intentan señalar la “retombée” de ciertos modelos científicos (cosmológicos) en la producción simbólica no científica, contemporánea o no. La resonancia de esos modelos se escucha sin noción de contigüidad ni de causalidad: en esta cámara, a veces el eco precede la voz.

Historia caduca leída al revés; relato sin fechas: dispersión de la historia sancionada.¹

Boomerang: trazando la agrimensura de la cámara de eco, el mapa de la repercusión, ciertos modelos, cuya “retombée” se detecta, mostrarán su reverso: ni esquema puro, operante, sin base, ni unidad científica mínima, sino —patente en el círculo de Galileo, o en la teoría del *big bang* de Lemaître— núcleo imaginario, marca teológica.

Para elucidar el campo simbólico del barroco, la “retombée” se define como oposición de dos formas —el círculo de Galileo y la elipse de Kepler—, y sumariamente, como marca de otra oposición —la de dos teorías cosmológicas actuales: el *big bang* y el *steady state*—, en unas pocas obras de hoy.

Si el espacio promulgado tipo es el que describe la Cosmología, es simplemente porque esta ciencia, en la medida en que su objeto propio es el universo considerado como un todo, sintetiza, o al menos incluye, el saber de las otras: sus modelos, en cierto sentido, pueden *figurar* la episteme de una época —aun si consideramos la indagación cosmológica como simple región de un discurso datable, esos esquemas serán válidos: reflejos de otros, generadores de la episteme dada, *sinopia* del fresco visible.

En el espacio simbólico del barroco —en ese, ilusorio, a que abren página y tela, pero también en el espacio físico, atravesado

¹ Historia sancionada (historia de lo científico en la práctica científica); historia caduca (historia de las intervenciones de lo no científico en la práctica científica). Cfr.: Gastón Bachelard, *L'Activité rationaliste de la physique contemporaine* y Dominique Lecourt, *Pour une critique de l'epistémologie*, Paris, François Maspero, 1972, p. 34.

por el símbolo de la ciudad y la iglesia— encontraríamos la cita textual o la metáfora del espacio fundador, postulado por la Astronomía contemporánea; en la producción actual, la expansión o la estabilidad del universo que supone la Cosmología de hoy, indistinguible de la Astronomía: no podemos ya observar sin que los datos obtenidos nos remitan, por su magnitud, al “origen” del universo.

I. LA PALABRA “BARROCO”

TODO TEXTO sobre el barroco se emprende considerando los orígenes de la palabra *barroco*. Criticándola aquí, éste confirma esa manía, ese vértigo del génesis que otorga a la filología un saber excesivo y subraya sus límites logocéntricos. La naturaleza de las cosas —se supone, al proceder así, que la tienen— estaría substancialmente escrita, como un significado aunque olvidable presente, en las palabras que las nombran: así, del barroco perdura la imagen nudosa de la gran perla irregular —del portugués *barroco*—, el áspero conglomerado rocoso —del español *berrueco* y luego *berrrocal*—, y más tarde, como desmintiendo ese carácter de objeto bruto, de materia basta, sin factura, *barroco* aparece entre los joyeros: invirtiendo su connotación primera, ya no designará más lo inmediato y natural, piedra o perla, sino lo elaborado y minucioso, lo cincelado, la aplicación del orfebre. Discutibles filiaciones posteriores insisten en el sentido del rigor, de la armazón paciente: *barroco*, figura del silogismo —precisión de la joyería mental—; *Baroccio*, un rebuscado productor de madonas.

Los estudiosos han agotado la historia del *barroco*; poco se ha denunciado el prejuicio persistente, mantenido sobre todo por el oscurantismo de los diccionarios, que identifica lo barroco a lo estrambótico, lo excéntrico y hasta lo barato, sin excluir sus avatares más recientes de *camp* y de *kitsch*. Este rechazo, de aparente inocencia estética, encubre una actitud moral:

La extravagancia es un sustantivo femenino, término que expresa en la arquitectura un gusto contrario a los principios recibidos, una busca afectada de formas extraordinarias y cuyo único mérito consiste en la novedad misma que constituye su vicio... Se distingue, en moral, entre el capricho y la extravagancia. El primero puede ser fruto de la imaginación; la segunda, resultado del carácter... Esta distinción moral puede aplicarse a la arquitectura y a los diferentes efectos del capricho y de la extravagancia que se manifiestan en este arte... Viñole y Miguel Ángel a veces ad-

mitieron en sus arquitecturas detalles caprichosos, Borromini y Guarini fueron los maestros del género extravagante.¹

A la historia del barroco podríamos añadir, como un reflejo puntual e inseparable, la de su represión moral, ley que, manifiesta o no, lo señala como desviación o anomalía de una forma precedente, equilibrada y pura, representada por lo clásico. Sólo a partir de d'Ors el anatema se atenúa o, más bien, se disimula: "Si se habla de enfermedad con respecto al barroco es en el sentido en que Michelet decía: 'La femme est une éternelle malade'."

Motivar el signo *barroco* fundamentarlo hoy sin que la operación implique un residuo moral, no podría lograrse si se pretende una concordancia de orden semántico, un acuerdo de sentido entre la palabra y la cosa; donde se instaura un sentido último, una verdad plena y central, la singularidad del significado, se habrá instaurado la culpa, la caída. A la manía definidora, al vértigo del génesis, opondríamos una homología estructural entre el producto barroco paradigmático —la joya— y la forma de la expresión *barroco*:² analogía que articula al referente con el significante, primero considerando la distribución de los elementos vocálicos, luego, su grafismo:

—“La palabra *barroco* posee dos claras vocales bien engarzadas, que parecen evocar su amplitud y su brillo”:³ el soporte, pues, es opaco, estrecho; en esa superficie consonántica, bien engarzados, como las perlas en la montadura, espejean los elementos claros.

En esa distribución brusca de la luz, en esa ruptura neta cuyos bordes separan, sin matices, la autoridad del motivo y la neutralidad, lo indiferenciado del fondo, hay un anuncio del momento cenital del barroco: el caravaggismo. Contraste inmediato entre campo de luz y campo de sombra. Suprimir toda transición entre un término y otro, yuxtaponiendo drásticamente los contrarios: así se obtiene —ya lo había formulado la Retórica de Aristóteles— un mayor impacto didáctico; aprender con facilidad es un placer substancial al hombre: se enseña con silogismos rápidos, sin jururas verbales, relacionando antitéticamente sujeto y predicado.

¹ Quatremère de Quincy, *Dictionnaire historique d'architecture*, 1832.

² Según la definición que da de ellos A. J. Greimas en el prefacio de Louis Hjelmslev, *Le Langage*, París, Minuit, 1966.

³ Victor L. Tapié, *Le Baroque*, París, Presses Universitaires de France, 1961, p. 9. El subrayado es mío.

Cifrado pues, en *barroco*, el método, el modo, pero también la vocación primera de ese estilo, que no por azar ha podido relacionarse con la expansión jesuítica: la pedagogía, la expresión enérgica que no sólo da a ver, sino que “pone las cosas frente a los ojos”. Arte de la *argucia*: su sintaxis visual está organizada, en función de relaciones inéditas: distorsión e hipérbole de uno de los términos, brusca noche sobre el otro; desnudez, ornamento independiente del cuerpo racional del edificio, adjetivo, adverbio que lo reuerce, voluta: todo artificio posible con tal de argumentar, de presentar autoritariamente, sin vacilaciones, sin matices. *Todo por vencer*.

—*Barroco*: en la sordina del flujo consonántico, la *a* y la *o*; el barroco, como el *Abricot* de Ponge, va de la *a* a la *o*. *Barroco*,

al oído, se abre y se cierra con un lazo [*boucle*]: las letras *a* y *o*: la palabra se repliega sobre sí misma en una figura circular, serpiente que se muerde la cola. Comienzo y fin son intercambiables. La palabra, en su inscripción, ofrece la imagen sensible de ese regreso, de esa vuelta. La figura del lazo [...] designa tanto la actividad literal [...] como las figuras semánticas: ciclo de las estaciones, girar de los astros, forma de las frutas, y su conclusión: las significaciones cerradas con dos vueltas de llave [*bouclées à double tour*]. Ese lazo [*boucle*], si creemos las pruebas de la etimología, es una boca: *boucle*, del latín *buccula*, diminutivo de *bucca*, boca. La figura del lazo, ligada a la de la vuelta (de llave, de escritura, de saltimbanqui), está sobredeterminada: se encuentra situada en un cruce de sentidos, en un cruce de caminos donde se superponen, enlazadas en la forma de la fruta, escritura, geometría, astronomía, retórica, música y pintura [...]. Todos esos caminos que se encuentran, obligatoriamente, en ese cruce, pasan por la letra redoblada del título, como en el circo, a través del aro, los leones sucesivos, las melenas de llamas.⁴

Abricot / barroco: es “en el ojo de las letras donde se produce y se cruza el tema del oro, en la letra *O*, boca abierta, enlazada (*bouclée*)”.⁴ *Barroco* va de la *a* a la *o*: sentido del oro, del lazo al círculo, de la elipse al círculo; o al revés: sentido de la excreción —reverso simbólico del oro— del círculo al lazo, del círculo a la elipse, de Galileo a Kepler.⁵ *Abricot*: sol visto en eclipse, *placé en abîme*; *ba-*

⁴ Gérard Farasse, “La portée de ‘l’Abricot’”, en *Communications*, núm. 19, París, Seuil, 1972, p. 186.

⁵ El paso de Galileo a Kepler es el del círculo a la elipse, el de lo que está trazado alrededor del Uno a lo que está trazado alrededor de lo plural,

rroco: sol en el cenit —en la *o* círculo—, y luego, doble centro —la *a*-lazo, el doble centro de la elipse—, uno de los cuales es el propio sol.

Esta transcripción del barroco requiere su referente: uno, arquitectónico, le corresponde sin residuos: el Santo Sudario, de Guarino Guarini, en Turín, es una montadura; se trataba de engazar la mortaja manchada, la huella de la cara en el paño.

La armazón de la capilla es sutil: no se limita a la relación ingenua soporte/motivo, sino que, cumpliendo con la vocación pedagógica del barroco, nos presenta a la vez su realización literal y, repitiéndola, su metáfora en el mármol. El soporte/motivo, es decir, el dosel y el arca que cubre, cofre del sudario, están desdoblados y cubiertos a su vez por una meta-concreción del proyecto, por la definición, en un plano superior, metafórico, de la noción de barroco: la cúpula negra, montadura *aparente*, sabia superposición de estructuras estrelladas donde, *preciosa*, ha quedado engarzada la luz.

Desde su construcción hasta nuestros días la oscuridad de la capilla, la opacidad de sus materiales, la carencia de ventanas y el empleo, considerado abusivo, del mármol negro, han sido objeto de intriga, de crítica y hasta de burla. Para justificar este andamiaje sombrío, los historiadores se han visto obligados a recurrir a explicaciones alambicadas o de una gran densidad simbólica. Se ha discernido por ejemplo, en el plano, “una contaminación intencional, al menos en sus significados emotivos, entre la cripta y la cúpula [...] el sudario de Cristo, abandonado en el momento de su resurrección, es prueba de su humanidad y de su divinidad. La asocia-

paso de lo clásico a lo barroco: “La ruptura que rechaza la colección de todos los conjuntos —y le impide ser admitida entre ellos— instituye un borde, y es alrededor de ese borde, y tomando apoyo en su efecto, que va a ejecutarse la fantástica sinfonía del uno y el infinito, de lo singular y lo dispersado, dualidad resentida y trazada en el cuerpo y que se expresará más tarde como dualidad entre poder-ley y deseo, entre todo *lo que gira alrededor del Uno* —función paternal, ‘unión’ en una comunidad, ‘unidad’ de acción...— y *lo que evoluciona alrededor de lo plural*, o de lo ‘plurien’ [juego de palabras en francés entre plural y nada, *rien*], es decir, relaciones sexuales, en las cuales los cuerpos son al menos dos, cualquiera que sea su sentido, esquizofrenia, en la cual el cuerpo aparece segmentado y multiplicado.” Daniel Sibony, “L’infini et la castration”, en *Scilicet*, núm. 4, París, Seuil, 1973, p. 82. En lugar de las frases subrayadas en el original, subrayo otras para asimilar el círculo y la elipse a los dos términos que opone el autor.

ción es, pues, del todo pertinente. La muerte y la eternidad están yuxtapuestas en el sacro paño como la luz y la sombra en la negra capilla luminosa”⁶.

Esta “clave para interpretar el edificio” estaría implícita, por otra parte, en el camino que los fieles deben recorrer para llegar hasta el sudario: escaleras empinadas y oscuras, que acentúan el sentido del esfuerzo, la fatiga; parece que hay que subir de rodillas, como si, bajo la curva de la bóveda, se subiera al Calvario.

Otras lecturas igualmente simbólicas han visto en los esquemas geométricos y los planos de la cúpula evidentes analogías con los “temas” de horóscopos, a los cuales Guarini era aficionado, infiriendo de ello que la distribución de los efectos luminosos obedece a configuraciones zodiacales; puede epilogarse también, con Wittkower, sobre la estructura de la capilla en tanto que emblema del dogma de la Trinidad; finalmente, en el hecho mismo de exponer la reliquia en lo alto del ábside puede leerse una significación política: los miembros de la casa de Saboya, que continúan siendo sus propietarios, en lugar de conservar el paño en la intimidad del palacio, extienden generosamente sus beneficios, sus radiaciones, al pueblo, y demuestran, con esa “fastuosa reconstrucción del Santo Sepulcro de Jerusalén, qué falsa era la afirmación de Lutero según la cual Dios no se ocupaba de eso más que de los bueyes”

El acercamiento que hoy proponemos no pretende ni confirmar ni desmentir los precedentes. No se trata de una nueva interpretación, en función de una clave inédita, ni de otra lectura. Nada precedente o exterior al edificio lo justifica, ningún símbolo; nada sustenta ni se añade a la arquitectura negra, ni aspira a despejar su opacidad. Se postula aquí una *conformidad* entre ese producto barroco ejemplar y la palabra que lo designa, conformidad, a nivel de la última, en dos planos: la forma de su expresión —la distribución de sus elementos consonánticos y vocálicos; el grafismo de estos últimos— y el sitio simbólico de su aparición, el vocabulario técnico de la joyería.

Si el Santo Sudario corrobora, en su organización significativa, la forma de la expresión *barroco* y el lugar de su aparición, de ese surgimiento queda otra marca, no menos estructural: residuo de significado, vestigio puramente maquinal, sin vínculo asignable con su referente, *vaciado*: en la poesía barroca, las palabras que desig-

⁶ Eugenio Battisti, *Rinascimento e Barroco*, Turín, Einaudi, 1960, p. 276.

nan los materiales canónicos de la orfebrería no funcionan como signos plenos, sino, en un sistema formalizado de oposiciones binarias —la antítesis es la figura central del barroco—, como “marcadores” afectados de un signo positivo o negativo, es decir, como puras *valencias*: “En efecto, la predilección del poeta barroco por los términos de orfebrería y de joyería, no revela esencialmente un gusto ‘profundo’ por las materias que designan. No hay que buscar en ello una de esas ensoñaciones de que habla Bachelard en las que la imaginación explora los estratos secretos de una substancia. Esos elementos, esos metales, esas piedras preciosas no se utilizan, al contrario, sino por su función más superficial y más abstracta: una especie de *valencia* definida por un sistema de oposiciones discontinuas y que evoca más las combinaciones de nuestra química atómica que las transmutaciones de la antigua alquimia.”⁷

II. LA COSMOLOGÍA ANTES DEL BARROCO

1. EL GEOCENTRISMO

EN EL *Timeo* surge una metáfora cuya resonancia ideológica se prolongará hasta el barroco: el Cielo es el lugar de las Ideas: el Ecuador —plano de los astros fijos que se desplazan de oriente a occidente con velocidad uniforme, la mayor de todos los cuerpos celestes— es el círculo del Mismo; la Eclíptica —gran círculo de la rotación anual del sol— el del Otro. Los dos círculos cósmicos corresponden a los dos elementos necesarios al funcionamiento de la dialéctica platónica. La figura que trazan en su movimiento los cuerpos celestes, cuerpos vivos, “testimonia el parentesco entre la apariencia sensible del Cielo y la estructura inteligible de las ideas”.¹

¹ Jacques Merleau-Ponty y Bruno Morando, *Les trois étapes de la Cosmologie*, París, Robert Laffont, 1971, p. 46.

El prestigio platónico del círculo se ancla, evidentemente, en la enseñanza pitagórica; algo menos citado es su anclaje en Heráclito, en quien la significación del círculo, idéntica a la que tiene en Platón, puede ser leída en tanto que inversión simbólica —como lo ha hecho Cassirer en *La philosophie des formes symboliques*, París, Minuit, 1973, vol. II, p. 165 [Ed. cast.: *Filosofía de las formas simbólicas*, México, FCE, 1971]— a partir del budismo, “moral” en que podemos señalar el primer recurso sistemático a la figura, en tanto que significante privilegiado.

En las *Preguntas de Milinda*, el rey pide a Nagasena una imagen de la metempsicosis. Nagasena dibuja un gran círculo en el suelo: —¿El círculo tiene fin, Gran Rey? —No, Señor. —Así se mueve el ciclo de los nacimientos. —¿Y ese encadenamiento, no tiene fin? —No tiene fin, Señor.

Como el Buda, Heráclito utiliza con predilección la imagen del círculo, en cuya circunferencia comienzo y fin son comunes. Pero mientras que en el budismo el círculo sirve de imagen a la infinitud, y por ello a la ausencia de finalidad y de sentido de todo lo que es impermanente, del devenir mismo, Heráclito lo utiliza como imagen de la perfección. Para él, dice Cassirer, “la línea que se vuelve sobre sí misma remite a la unidad de la forma, a la figura como ley determinante del universo, así, Platón y Aristóteles construyeron, con la figura del círculo, su imagen intelectual del cosmos”.

Este no es el único caso de “vuelco” en la deducción a partir de un mismo concepto, entre el budismo y Heráclito: igualmente sucede con el concepto de mutabilidad de la forma, motivo de retiro, de huida, en el budismo —Siddharta escoge la ascesis a la vista de un anciano, un enfermo

⁷ Gérard Genette, “L’or tombe sous le fer”, en *Figures*, París, Seuil, 1966, p. 33.

El demiurgo gusta de ideogramas: el del Cielo está formado por dos bandas cruzadas una sobre otra en forma de x e incurvadas de modo que sus extremos se unan en un punto opuesto al de su intersección; resultan dos círculos concéntricos: exterior-Mismo-Ecuador / interior-Otro-Eclíptica; el Cielo es también como una esfera armilar cuyos meridianos son los nexos que lo atan al eje del mundo. Cuando un planeta recorre un arco de la Eclíptica, es decir, se desplaza de occidente a oriente con su velocidad angular propia, es arrastrado, al mismo tiempo, de oriente a occidente por el movimiento regular de la esfera de las estrellas fijas. El planeta parece describir una curva, hélice o espiral, parecida a la de los tallos de la viña.

La cosmología, anterior, manifiesta en la *República*² “sacude” el ideograma: lo convierte en escena, las fuerzas divinas en diestras parcas. La visión de Er, el Panfilio, complica el funcionamiento

y un muerto—; para Heráclito, al contrario, el logos no se manifiesta más que deshecho en sus contrarios, hay que conservarlos: “de la reunión de lo diferente resulta la más bella armonía, una reunión divergente, como la armonía del arco y la lira”, “sólo la enfermedad hace la salud agradable, el mal el bien, el hambre la abundancia, la fatiga el reposo”. Los opuestos se equivalen, en Heráclito, al invertirse; “lo que está en nosotros es siempre uno y lo mismo”. Su propósito no es disolverlos, anularlos en tanto que representantes de la impermanencia, sino al contrario, subrayarlos como oposición relativa, signo temporal de la *harmonia palintropos*, marca del logos.

Si en esta breve arqueología nos detenemos en el estrato búdico, no es porque lo consideremos fundador: en lugar de la rueda y el círculo sam-sárico, pudimos evocar la cobra enroscada sobre sí misma, los círculos (ciclos) solares y védicos y antes, percepciones inscritas en el saber genético: ojo, boca, ano. Cuerpo: mundo de nueve pozos.

“La metáfora de la rueda, que jamás aparece radicalmente separada de la del anillo o de la del sol, y forma como éstas un sistema textual estricto del cual no saldremos, es eficaz para describir el movimiento y el diagrama de un mundo como los de un texto [...]. Paradigma circular y también circulatorio que regula la circulación y el intercambio de los elementos contrarios, de la identidad y la diferencia. La rueda y el recorrido solar conllevan la imagen metafórica de ese intercambio que puede leerse como la dialéctica misma.” Rueda, anillo, círculo (resonancia de lo sin telos y retorno de lo cíclico, en que “lo más cercano es también ya, en sí, lo más lejano”) funcionan como *anulación* —reducción a nada y puesta en forma de anillo— de la metafísica paradigma, cuya diseminación o *heliología* atraviesa todo el discurso occidental, desde Platón hasta Nietzsche. Estas revoluciones y órbitas textuales —queda por investigar su diálogo con las astronómicas— son analizadas por Bernard Pautrat, *Versions du soleil, Figures et système de Nietzsche*, París, Seuil, 1971, p. 12.

² Libro x, 616 c y ss. Doy aquí la síntesis de M. Rivaud.

de los círculos concéntricos, pero los mantiene como forma natural y perfecta del movimiento de los cuerpos celestes:³

Percibió, primero lejos, una luz como de arco iris, pero más brillante y pura, que atravesaba la Tierra y el Cielo. De esa luz partían los nexos que atan el Cielo y que están fijados al eje del Mundo como las amarras de un barco. Ese eje luminoso del Mundo es el haz de la Necesidad, que se erige de arriba abajo, de un extremo al otro del universo, alrededor del cual se efectúan todas las revoluciones celestes y que contiene un eje más fino, de diamante, puntiagudo en los extremos y rodeado de un guante formado a su vez de ocho guantes o anillos diversamente luminosos y de colores diferentes, comprendidos unos en los otros como vasos de diámetro decreciente. Los anillos giran con distintas velocidades y en sentido contrario a la rotación más rápida, la del anillo exterior, que la parca Cloto impulsa con su mano derecha.

En esta visión, los anillos corresponden a la esfera de las estrellas fijas y a las de los planetas —entre ellos la Luna—; al centro de ese espectáculo se encuentra la Tierra, esfera que imita la del mundo.

No se trata, parece, del cielo sensible, sino de “un mecanismo destinado a figurar los movimientos celestes, una especie de planetarium para la enseñanza”.⁴ Pero, sobre todo, de este teatro pedagógico, de esta maquinaria bruñida y precisa como un automática, el texto pasa, imperceptiblemente, al cielo paradigmático, ideal.

La primera cosmología es una pura representación didáctica, un modelo. Esa reducción no es sólo gráfico del universo, sino también de la palabra —extranjera: el relato de un panfilio—; dos precedencias, dos exterioridades condicionan pues la ejecución de esta maqueta que “de los movimientos celestes no da más que una representación sumaria e inexacta” pero cuyo prestigio iba a mantenerse hasta Galileo.⁵

³ Como Zaratustra, Er, el Panfilio de la *República*, viene de Persia. Un mismo modelo heliológico une los discursos, opuestos en la rueda, de Platón y de Nietzsche.

⁴ M. Rivaud, en *Revue d'Histoire de la philosophie*, enero-marzo de 1928, pp. 1-26.

⁵ Una marca esencial viene a inscribirse en la cosmología, tan idealista como fundadora, de la *República*: la del saber donde surge. La columna de arco iris, la noción de eje, y, formulada más tarde, la de un conjunto de esferas celestes sólidas y cristalinas, ya en el momento de su concepción,

Dos teatros de escenas imbricadas y sucesivas se enfrentan y oponen, aunque reflejados, asimétricos, en el espacio biunívoco que se extiende, hacia el relato y la muerte por una parte y hacia la máquina y el ciclo ideal por otra, entre la esfera armilar y la voz de Er.

La constitución del modelo cosmológico reposa en un relato y a su vez lo estructura. La exterioridad señalada —el “cosmos” del extranjero está injertado de elementos alógenos: iranios, zoóstricos— aparece limitada por otra que la comprende: Er “vuelve” de la muerte; se le había abandonado inánime en el campo de batalla, entre los cadáveres de los vencidos; “diez días después, cuando recogían los muertos ya putrefactos, lo levantaron a él en buen estado, lo llevaron a su casa para amortajarlo y, al decimosegundo día, cuando lo habían puesto ya en la hoguera, volvió a la vida. Entonces contó lo que había visto en el más allá”.⁶

Del otro lado, en la vertiente material —no narrativa— en este doble espacio, la primera escena está constituida por la maqueta —la esfera armilar—; la segunda por la esfera celeste, en la medida en que, a partir de la primera, se puede concebir una figura de la segunda no supeditada a la imagen supuesta engañosa del cielo visible, no deformada por las apariencias de la carpa móvil de la noche y el día, sino intacta en la armonía numérica de su perfección. No la contamina la realidad; está sustentada en la pura Idea, en la medida pitagórica. Y es esta conformidad entre la esfera —armilar, de madera y metal— y la Esfera —paradigmática celeste— lo que permite en la descripción de la *República* un constante deslizamiento retórico: los elementos de ambas se intercambian, parecen confundirse, como enunciados por un narrador dis-

en otro contexto, eran inoperantes: en la China antigua ya se había formulado una teoría del espacio infinito y vacío, que no pudo surtir efecto —es decir, disolver la concepción europea— sino después de Galileo. Cf. Joseph Needham, *The Grand Titration*, Londres, George Allen and Unwin Ltd., 1969, p. 59. Tentación burdamente positivista —y opuesta, por ende, al funcionamiento de la “retombée”—: considerar la formulación china, o la que cito a continuación, de Aristarco de Samos, basándose en que han sido confirmadas ulteriormente, como verdades “científicas”, más pertinentes que las otras. En sentido estricto —la ciencia considerada como la coherencia conceptual de un momento dado—, estas teorías, hoy irrefutables, no eran más científicas, en el momento de su formulación, que las opuestas, consonantes —y por ello “válidas”— con la *episteme* contemporánea.

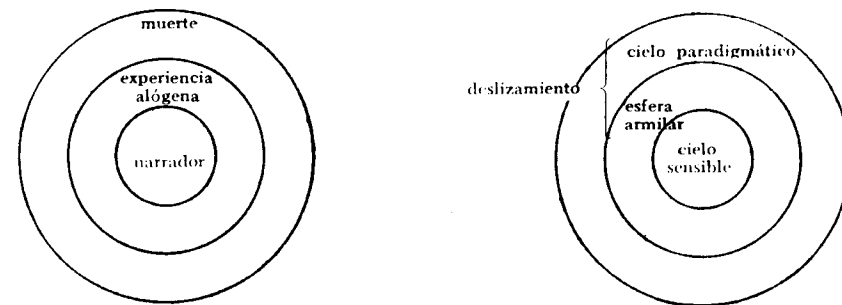
⁶ *República*, x, 614 b.

traído o torpe, o por un recién resucitado: el eje de diamante o de metal del modelo, se convierte en la luz brillante que atraviesa el cielo, y en lugar de los meridianos de cobre o de madera, aparecen los nexos luminosos que unen el polo al ecuador. El deslizamiento interviene como licencia toponímica, pero no como imprecisión conceptual: algo sostiene ambas esferas y permite el paso de la “máquina” planetaria al cielo más real que toda experiencia, la ampliación, hasta que coincida con lo que “sólo la inteligencia pueda imaginar”, del autómata pedagógico: la fe en las Cifras, en las Formas; la confianza de Platón en las proporciones ideales era tal que consideró por una parte las leyes matemáticas, los ciclos prescriptibles que rigen el movimiento de los astros, y por otra, como simples ilustraciones defectuosas, descuidadas, a los astros mismos.

En el centro de la esfera-maqueta, sea “recogida, apelotonada, enrollada” alrededor del eje, sea “oscilante, con un movimiento de vaivén a su alrededor” —según la traducción que se adopte—, se encuentra la Tierra, doble reducido de la esfera celeste.

El teatro duplicado de la *República* se estructura pues en dos sistemas de espacio que, hacia el relato por una parte y hacia el modelo por otra —hacia la palabra y hacia el objeto—, se contienen unos a los otros; escenas-esferas concéntricas, “retombée” topológica del cosmos que postulan.⁷

⁷ La esfera armilar, en tanto que modelo de la esfera ideal, comprende a la esfera celeste sensible y, si así puede decirse, “sabe más que ella”, pero menos que la figura perfectamente cifrada, ideal, a que sirve de apoyo, así como, en la otra escena, la muerte sabe más, por exterior y envolvente, en este sistema de inclusiones, de *comprensiones*.



Sostenida por el estrato —o por el fundamento— pitagórico del platonismo, por los adictos a las Cifras, la reducción cosmológica de la *República* y el *Timeo* alcanzará su definición mejor unos siglos más tarde: el *Almagesto*, apogeo de las consonancias matemáticas, hábil composición de Ptolomeo a que los árabes dieron nombre y autoridad: todo es medida, música, todo concuerda y según su sitio emite la luz o la recibe —realidad repujada, geométrica: ajedrez— como en la cúpula de estuco los polígonos estrellados, reflejando el rumor continuo de la fuente, miden y anulan el tiempo: la Tierra está en el centro, fija; a su alrededor, con movimientos perfectos, es decir, *circulares* y *uniformes*, se desplazan los cuerpos, insertos en distintas esferas.⁸

En Aristóteles la cosmología esférica se confirma. El universo es un sistema de orbes concéntricos: cada uno tiene su movimiento propio; el orbe exterior, que impulsa a todos los otros, es el de las estrellas; el del Sol y los de los planetas giran alrededor de un mismo eje; la esfera de la Luna tiene un eje especial; al centro de todo el andamiaje móvil, la Tierra. La acción del primer motor se ejerce lejos, sobre la esfera exterior como se ve en su rotación uniforme y perdurable, movimiento natural cuyo análisis no irá más allá de la tautología: definición de un significado central y pleno por una paráfrasis que lo designe. De ese movimiento no hay causa anterior y cambiante, o más bien, ésta se confunde con el motor inmóvil; ninguna parca nos impulsa. El sistema de la rotación es tan autónomo como eterno. Lo que con frecuencia se define como teología no es sino tautología.

Dieciocho siglos antes de Copérnico, un astrónomo, Aristarco de Samos, aventuraba una teoría precisa y reprobada, a la cual hoy no hay nada que añadir: la Tierra es un planeta como los otros y no sólo gira sobre sí misma sino también alrededor del Sol.

⁸ La fuente, el juego de agua como único elemento móvil, y, alrededor, su reflejo ordenado, son la mejor isomorfía del *Almagesto*: "Un tercer elemento constitutivo del patio de la Medersa es la fuente —rectángulo o alberca— que ocupa el centro con su discreto juego de agua. Único sitio, como vemos enseguida, del movimiento, del reflejo, de la dispersión. Movilidad sonora y visual. Espejo fragmentado. En un conjunto de formas abstractas, fijas, desprovistas de todo mobiliario, único índice de lo diverso del instante. De un discurso una vez por todas enunciado —sin vez de enunciación— figura incompleta, centrada, inestable. Momento pobre, pero momento único del decir en un lugar pleno de dicho." François Wahl, *De la Medersa au Tafilalet*.

Si la reducción ideológica de Aristóteles —apoyada en la oportuna mecánica celeste— prevaleció, ocultando el modelo heliocéntrico, es porque, aunque añadiendo esferas invisibles, mantuvo el esquema esférico que corresponde con la apariencia global del cielo y que nuestra razón encuentra mucho más satisfactorio que el desorden de las apariencias terrestres. Otro argumento apuntala el sistema aristotélico, y la autoridad de la Cosmología geocéntrica: "la primera Física, es decir, la primera teoría racional y coherente de los fenómenos naturales que fue construida, era casi exactamente consonante con él y disonante con las otras hipótesis, sobre todo con la de Aristarco".⁹

2. LA GEOMETRIZACIÓN DEL ESPACIO: COPÉRNICO / UCELLO

El orden de esferas sin fallas, euritmia, permanece intacto. Copérnico viene a perturbarlo: no se trata de una desconstrucción científica, sólo de una deposición, radical, de centro.

El sistema de esferas, y sus movimientos, se mantiene, con otro eje —ya no lo usurpa la Tierra, que ha perdido su poder de referencia absoluta—: el Sol.

La destitución copernicana —resurrección del planteo de Aristarco— destruye la superestructura tolemaica, altera energicamente el modelo fijado por la tradición platónica, aunque no su fundamento epistémico: descentra, instituye, a su modo, una relatividad de centros, pero respeta el área que los comprende; al considerar que la esfera exterior, la de las estrellas fijas, se encuentra a una distancia "inconmensurable", dilata el andamiaje fundamental, pero respeta su constitución primaria; modifica el sistema, no lo subvierte; no revoluciona, reforma.

Esta modificación puede interpretarse como una metonimia —un desplazamiento de centro de atención, un deslizamiento de la mirada hacia lo contiguo— en la topología simbólica del cosmos antiguo; su metáfora será Galileo.

El universo está centrado, aunque la esfera del Cosmos se ensancha, borra sus contornos; bastaría que se hiciera infinita.

De Revolutionibus prefigura el pensamiento galileano al preparar la *metáfora material* que constituirá su núcleo. Esta prefi-

⁹ J. Merleau-Ponty y Bruno Morando, *op. cit.*, p. 48.

guración —lo primero que del texto pasa al campo simbólico, su primera “retombée”— se encuentra en la respuesta que Copérnico presenta al argumento aristotélico sobre la inmovilidad de la Tierra. Para demostrar que la Tierra está fija, Aristóteles invocaba el movimiento de los cuerpos separados de ésta: vuelo de pájaros, fluir de nubes, caída perpendicular de “graves”. El movimiento es un proceso que afecta al móvil, expresa su naturaleza y existe en el cuerpo mismo que se mueve. Si la Tierra estuviera en movimiento, un cuerpo que se dejara caer desde lo alto de una torre jamás tocaría el suelo junto a su base; una piedra lanzada verticalmente en el aire no podría volver al lugar exacto de donde partió; una bola de cañón descendiendo desde lo alto de un mástil, no caería jamás, si la nave se mueve, junto a su pie.

¿Qué diremos de las nubes —objeta Copérnico— y otras cosas que flotan en el aire, y de las que caen, o, inversamente, tienden hacia lo alto? Simplemente que, no sólo la tierra, con el elemento acuoso conjunto, se mueve así —es decir, naturalmente—, sino también una parte considerable del aire y todas las cosas que, de la misma manera, tienen relación con la tierra. Sea que el aire próximo a la tierra, mezclado con materia terrestre y acuosa, participa de la misma naturaleza que la tierra, o bien que el movimiento del aire sea adquirido, en el cual éste participa sin resistencia debido a su contigüidad con la tierra y al movimiento perpetuo de ésta... Por eso el aire más próximo a la tierra parecerá en reposo, y las cosas suspendidas en él, a menos que el viento o cualquier otra fuerza no las empuje de un lado a otro.

En cuanto a las cosas que caen y se elevan, creemos que su movimiento debe ser doble con relación al mundo y, generalmente, compuesto de lo rectilíneo y de lo circular [unidos “como la enfermedad al animal”]. Las cosas que se ven empujadas hacia abajo por su peso, son terrosas al máximo y es indubitable que las partes conservan la misma naturaleza que el Todo. Y no es por otra razón que lo mismo se produce en las que son empujadas hacia arriba por la fuerza ígnea. En efecto, el fuego terrestre está alimentado, sobre todo, por la materia: se dice así que la llama no es más que humo ardiendo.¹⁰

Lo importante en este razonamiento, es que aplica a los fenómenos terrestres las leyes de la “mecánica celeste”: la división del Cosmos en regiones supra y sublunares queda implícitamente abandonada.¹¹

¹⁰ *De Revolutionibus*, l. 1, cap. VIII.

¹¹ Alexandre Koyré, *Etudes Galiléennes*, París, Hermann, 1966, p. 170.

El movimiento se libera de los cuerpos que lo contenían, se autonomiza; además el Cosmos comienza a desarticularse, el espacio a homogeneizarse —a geometrizar—; a ir hacia la infinitud del Universo de Bruno, abolición de lugar y dirección privilegiados, conjunto abierto que sólo enlaza la unidad de sus leyes y que desplazará la noción de Cosmos, entidad cerrada, jerárquica.

Es este espacio indiferenciado —extensión, objeto arquitectonizable—, propicio a la división ordenada y a la distribución métrica de las figuras, el que sirve de soporte al suelo cuadrículado de las cámaras renacentistas, embaldosados, líneas que, uniéndose en el horizonte codifican y regulan la dimensión de los cuerpos, superficie sin grietas, marmórea, cuadrículable, de Ucello a Picasso: como el de Copérnico, el espacio que permite construir la perspectiva es ordenado, finito y cerrado.¹² “El pintor no conoce más que cosas visibles, cosas —como dirá más tarde Kepler— que se dejan ver por sus extremos y deben de encontrar cada una su lugar en función de su tamaño y de su ‘rôle’ en la *istoria*; y si aún en la profundidad nueva que instituye el *trompe-l’oeil* las cantidades van disminuyendo *quasi per sino in infinito*, no por eso las líneas de fuga dejan de converger en un punto visible, allí donde se sella la

¹² Más que de inicio o de invención de la perspectiva, habría que hablar de mutación o de segunda concreción de la perspectiva: Panofsky ha demostrado —sobre todo en *La perspectiva como forma simbólica*— cómo, desde la Antigüedad hasta el Renacimiento, en cuanto a la espacialidad concebida como una forma a priori del conocimiento, se suceden dos concepciones: una discontinua, antitética, finita —la del objetivismo— que engendra una perspectiva curva, con eje de fuga en forma de espina de pescado; los cuerpos, provistos de sus propias luces y sombras, aparecen como realidades inconexas y aisladas, sin ese denominador común que será el espacio homogéneo y su expresión simbólica: el punto de fuga único. El espacio solidario de esta perspectiva es sólo ausencia de cuerpos y no parece extenderse, en la representación —por yuxtaposición— de éstos, más allá de los límites de lo representado: todo asume una cualidad irreal, casi espectral, como si el espacio extracorpóreo pudiera imponerse solamente a costa de los cuerpos sólidos y al hacerlo les retirara, vampíricamente, su verdadera substancia.

A este espacio compartimentado, sucede otro, homogéneo, que corresponde al subjetivismo moderno y que prevalece hasta el cubismo, simbolizado, en su representación, por la convergencia en un punto ideal, aunque bien definido en el cuadro, de las líneas de fuga; todas las ortogonales coinciden en ese punto único, lo cual corresponde con la geometrización progresiva del universo, aun en su expresión de las tres coordenadas cartesianas.

clausura del sistema",¹³ en la coincidencia especular del punto de fuga y el punto de vista.

En la geometrización del espacio como fundamento de la representación, de la figuración perspectiva, advertimos un efecto epistemológico, una "retombée" de la reforma copernicana; otra es la construcción de la cúpula de Santa María de las Flores: "aplicando por primera vez el cálculo a la solución de un problema técnico, el de cubrir un espacio tan vasto que excluía toda posibilidad de construir sobre andamios, Brunelleschi, en efecto, substituyó al empirismo medieval un método racional fundado en la geometrización del espacio, en la asimilación del espacio arquitectónico al espacio euclideo".¹⁴

Como el Sol, la Tierra y las esferas concéntricas, girantes, hasta las estrellas fijas, según su situación en el Cosmos, así la perspectiva cataloga las figuras, las clasifica por orden de tamaño y de relación en la profundidad ficticia de la tela; su poder de distribución es el de una jerarquía de funciones: Sol iluminante-iluminado ante el primer plano, ojo; y al fondo se encuentran las líneas de fuga, el punto extremo del espacio y reverso virtual del ojo: marcado por un hueco, una estrella fija.

El "primer motor" —como Aristóteles llama, de modo más comprensivo, a Cloto, la parca platónica— imprime directamente al Cielo un movimiento de rotación uniforme, natural y eterno; indirectamente, filtrado por los estratos celestes, atenuado, este impulso se ejerce sobre la Tierra, pero sin rigor, como borrado, "ya que sobre la Tierra los fenómenos son menos regulares, menos ordenados que en el Cielo; dependen, en parte, del azar, es decir, escapan, parcialmente, a la razón".¹⁵

La reforma copernicana y la sumisión del espacio a la ley termina con esta concepción de la Tierra como extensión propicia a lo casual, a lo discretamente irracional. El planeta dejará de ser un escenario borroso que duplica sin acierto al celeste, ámbito del fenómeno opacado, cubierto —como el cielo se cubre—; al mismo tiempo que postula su marginalidad, el Cosmos copernicano, heliocéntrico, afirma su autonomía: no refleja ningún exterior, no es

¹³ Hubert Damisch, *Théorie du nuage*, París, Seuil, 1972, p. 233.

¹⁴ G. C. Argan, *The Architecture of Brunelleschi and the Origins of Perspective Theory*, y Francastel, *Peinture et Société*, ambos citados por Hubert Damisch, *op. cit.*, p. 235.

¹⁵ Jacques Merleau-Ponty y Bruno Morando, *op. cit.*, p. 49.

una región; lo que en él ocurre no es una repetición degradada. Ninguna esfera ideal lo modela.

La "retombée" de este gesto epistémico —su preparación mediata, su etiología inconexa— está, rigurosa isomorfía, en la transformación radical de sentido que tiene lugar en el espacio urbano y notablemente en el discurso que lo enuncia y así lo objetiva:

El siglo xv italiano produce un discurso original sobre la ciudad porque ésta cesa entonces de ser considerada como reflejo de una ciudad divina y como estancia de exilio, y porque, por primera vez después de la Antigüedad, es posible interesarse en las creaciones humanas y necesario sondear su fundamento racional, y aun más precisamente porque la ciudad aparece como un campo de creación, un lugar de creatividad [...]. Ilustrando el nacimiento de una nueva *episteme* con la misma autoridad que la investigación filológica, la reflexión sobre el arte, el realismo histórico, pero también el discurso sobre la higiene y los primeros intentos de planimetría que se desarrollan paralelamente, ese discurso instaure una primera objetivación de lo urbano.¹⁶

Como sucederá con el espacio que la soporta, la ciudad deja de ser un reflejo, como más tarde, cuerpos y lugares, se hace representable, ergo, mensurable; primero, en la progresiva desaparición de la imagen celeste, se dibujan ciudades imaginarias; el código de la figuración naciente no osa posarse sobre objetos enteramente reales, terrestres, o éstos, por su densidad de información, son resistentes a la ley, a la representación; luego un mismo *pattern* —muralla exterior, cúpula central, torres: la ciudad legible, en suma—, con casi imperceptibles deformaciones, figura arbitrariamente varias ciudades alterando la plancha modelo con un rasgo pertinente.

Se producen, finalmente, las representaciones planimétricas de sitios reales, defensivos; se trata, más que de mapas de la red urbana, de enumeraciones o catálogos gráficos de fuertes.

Alberti introduce en el espacio de la representación una geometrización análoga a la que, desde Copérnico hasta Giordano Bruno, va a operarse paulatinamente en el espacio astronómico: crea el plan geometral, utiliza longitud y latitud para situar exactamente los edificios en el interior de la ciudad.¹⁷ Leonardo asocia la medi-

¹⁶ Françoise Choay, *Notes préliminaires à une sémiologie du discours sur la ville*, p. 5.

¹⁷ Alberti investiga las leyes geométricas de la perspectiva, y en ese campo, donde se centra todo el interés de la época por la visión, Lacan ve

da, la visión coordinada, a la vista global: aparece, con la ciudad hablada, la ciudad medida.

Medir, situar: señalar un punto de referencia o unidad espacial exterior al objeto coordinado. También la Tierra y el espacio serán entidades situables: el patrón, el centro, será expulsado a un exterior desde donde regirá estaciones y movimientos. La vida y el límite, el calor y la medida se confieren desde el centro exiliado.

Más tarde, la proclamación de la infinitud del Universo por Giordano Bruno implicará la agrimensura total de un espacio sin lugares ni direcciones privilegiados, pero ya el sistema heliocéntrico de Copérnico, la unidad solar y su correlato gráfico, el mapa, postulan y practican un espacio mensurable, geometrizado.¹⁸

La ciudad deja de ser un doble imperfecto, un reflejo: la existencia terrestre ya no es considerada solamente como una etapa

una "retombée" de la institución del sujeto cartesiano, que es también una especie de punto geométrico, de punto de perspectiva. Cf. Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre XI*, París, Seuil, 1973, p. 81.

¹⁸ Poco importa, insistimos, si este correlato lo precede: *De Revolutionibus Orbium Coelestium, libri sex* aparece en 1543; el primer plano perspectivo de Florencia, trazado por Alberti, es de 1483; los planos de Leonardo —para César Borgia—, de 1502.

Hay un "décalage" de corte epistemológico, que puede producirse, también, en distinto sentido, como ha sucedido, por ejemplo, en el espacio urbano: "Lo esencial [...] es aplicar al instrumento urbano, o más generalmente, al espacio instrumental, los métodos de la concepción técnica. Pero no hay que asombrarse si este procedimiento de la técnica parece ser a veces la repercusión de antiguos ecos. Este se funda en ciencias que lo han precedido en el tiempo, con relación a las cuales está retardado y cuyos cortes epistemológicos no coinciden con los suyos: así, el concepto de conjunto fue elaborado por las matemáticas casi un siglo antes de servir a la práctica técnica de las sociedades industriales, y los practicantes del siglo XIX, como Haussmann, no disponían de él más que virtualmente." Françoise Choay, *Connexions*, p. 30.

La "retombée" puede realizarse, no respetando las causalidades —como sostiene en nosotros el sentido común: el corpus conceptual humanista, naturalizado, que funciona como tal—, sino, paradójicamente, *barajándolas*, mostrando sobre una mesa, *en dépit du bon sens*, su autonomía, que a veces —como en el ejemplo que sigue— las anula, o su co-operación: "El reloj de Huyghens, que le da su precisión, no es más que el órgano que realiza la hipótesis de Galileo sobre la equigravedad de los cuerpos, es decir, sobre la aceleración uniforme que da su ley, al ser la misma, a toda caída. Es divertido observar que el aparato fue terminado antes de que la hipótesis pudiera comprobarse por la observación y que por ese hecho la hacía inútil al mismo tiempo que le ofrecía el instrumento de su rigor." Jacques Lacan, *Écrits*, París, Seuil, 1966, pp. 286-287 y Alexandre Koyré, *Proceedings of American philosophical Society*, abril de 1953, vol. 97 —citado por Lacan.

hacia la vida celeste: el *hombre que mide* no está de paso, su vida no es un olvidable prólogo, vale la pena mejorarla, prolongarla: *De vita longa, De triplice vita* —Ficin—, *Trattato della vita sobria* —Cornaro—, *Liber de longa vita* —Paracelso.

Con el universo heliocéntrico surge la higiene, proliferan consejos y tratados: *el centro se exilia; el hombre se instala*.

La geometrización del universo, esa "migración del espacio de las medidas que, a partir del lugar abstracto donde vivía retirado, se desplazará hacia lo más profundo de la naturaleza misma",¹⁹ suscitará paralelamente, como conclusión y fundamento de sus leyes, el sentido de la geometría en tanto que especulación axiomática, discurso que enuncia sus propias reglas al mismo tiempo que se libera de todo vínculo empírico de visibilidad. Subversión del lenguaje clásico: notaciones no fonéticas pueden reducir en fórmulas la constitución de las estructuras más complejas; la geometría deja de ser "un medio de reducción de la complejidad de la experiencia natural a algunas formas fundamentales para convertirse en un medio de extender a campos siempre más vastos el proceso de racionalización de la conciencia visual".²⁰ Se estudian las proyecciones ortogonales y las bases de la proyectiva; se elabora la geometría analítica demostrando la transformabilidad de los problemas geométricos en problemas algebraicos; las magnitudes geométricas se representan como totalidad de elementos primordiales, los *indivisibles*, que anima la fluxión, de cuya suma derivan las reglas para el cálculo del área de las figuras de contorno curvilíneo.²¹

Solidario y reverso de esta reducción, en otro sitio una ampliación la invierte: el desarrollo de los núcleos que presiden el proceso de proyección: en lugar de concentrar en fórmulas, de aplanar en la página cuerpos y volúmenes, las formas geométricas más simples, yuxtaponiéndose, cortándose en las matrices planimétricas, los generan, los engendran: combinaciones sintácticas de unidades simples, netas, que un toque ligero —como cristales de caleidoscopios— complica y subdivide, desarrolla, hace resonar, a la vez

¹⁹ Jean T. Desanti, "Que faire d'un espace abstrait?", en *Connexions*, p. 84.

²⁰ Paolo Portoghesi, *Borromini nella cultura europea*, Officina edizioni, 1964, p. 15.

²¹ Proyecciones ortogonales —François D'Aguillon, 1613—; bases de la proyectiva —Gérard Desargues, 1642—; geometría analítica —Descartes y Fermat, 1639—; representación de las magnitudes geométricas como totalidad de elementos primordiales —Bonaventura Cavalieri, 1635.

agrandada y estrella. Borromini proporciona, de este proceso, la ilustración mejor: San Carlino se genera a partir de un esquema geométrico constituido por unidades simples —que podríamos llamar morfemas planimétricos—: cuatro triángulos equiláteros intersecantes que producen en su intersección primero el óvalo de la cúpula y luego —gracias a la introducción de un segundo morfema, el rectángulo— la curva de los ábsides y la posición de las columnas. Generación similar en San Ivo a partir de una base triangular. Poco importan, de más está decirlo, las implicaciones simbólicas de estas figuras primarias —la Trinidad en San Carlino, la actividad y la esperanza en la abeja heráldica que forman los triángulos de San Ivo—; importan sus montajes: momento de producción, de germinación, tomado en el espesor del plano y cuyo entrelazamiento pertenece al interior del lenguaje, momento que, transponiendo una dicotomía practicada por Julia Kristeva podríamos llamar *geno-plano* —planimetría operante—, en oposición al *feno-plano*, constituido por la planimetría operada del dibujo a construir, del esquema fijado.

3. LA MATERIA: GALILEO / CIGOLI

La metáfora de Galileo es la de la corrupción.

El corte que desintegra el juego aceitado de las esferas es el de la materia degradada, caída, muda: el Sol no es un globo pulido, uniformemente brillante —aro bizantino de placas de oro, círculo flamenco naranja—: tiene manchas; la Luna no es plana, esférula blanca sin poros: como la Tierra, es irregular y montañosa; la Vía Láctea no es un astro esplendente y continuo, sino un vasto conglomerado de estrellas; Júpiter arrastra “lunas” en sus movimientos: la materia que forma las esferas celestes, los cuerpos aparentemente nítidos, sin vetas, que giran en el espacio, no difiere de la que se aglutina en la Tierra, está igualmente constituida, es igualmente *corruptible*.

Materia homogénea: las mismas leyes matemáticas y físicas son aplicables a los fenómenos que tienen lugar a nuestro alrededor y a los que se producen en los objetos celestes; la física aristotélica, fundada en esta diversidad y por ello en el filtraje o deformación que la Tierra impone a la perfección de los movimientos, se revela inoperante: no hay espacio cósmico, con diferencias cualitativas,

sino universo indefinido y sin regiones; el espacio concreto de la física es tan continuo como el espacio abstracto de la geometría.

La observación de la segunda nova, la del Serpentario, y la de la Luna, permiten al *Sidereus Nuncius* proclamar la metáfora de la corrupción.

Su primera “retombée” surge en la iconografía más severa del Renacimiento: la representación de la virgen. El deslizamiento del *dato* científico en un detalle marginal de la imagen renaciente emblemática, ilustra, más que la isomorfía, la transposición ingenua y citacional, *de primer grado*, de un elemento perteneciente a una red simbólica des-constituyente —el discurso científico galileano des-constituye la epistemología del cosmos para fundar la del universo— hacia un espacio simbólico, por esa red, mediatamente constituido —el discurso plástico—:

Un amigo de Galileo, el pintor florentino Ludovico Cardi, el Cigoli, quien a su vez había efectuado importantes observaciones de las manchas solares, ilustró, sólo dos años más tarde y del modo más literal, las observaciones del *Sidereus Nuncius*: en 1612 pintó en la capilla Paulina de Santa María Mayor, en Roma, una virgen de la Asunción, respetando su iconografía, sobre una Luna, pero esta última aparece, como en las fotos tomadas por Apolo, agujereada de cráteres, montañosa y árida, callosa, áspera. Es la Luna de Galileo que, cita textual, franquea la constancia de una observación, la literalidad empírica, e irrumpe en la representación.

Transposición, en otro sentido, ejemplar: el poder subversivo del discurso científico, en tanto que energía de corte, mina, bajo el significante literalizado —la Luna observable— el significado que la iconografía le imponía: la Luna deja de ser *un círculo immaculado que epifaniza la pureza celeste* para convertirse en *una esfera carcomida que representa la corruptibilidad de la materia*.

4. EL CÍRCULO: GALILEO / RAFAEL

Homogencizar la materia, arquimedizar el espacio: Galileo, observando, retraza, tacha, pero no alcanza a formular una teoría cosmológica moderna, a rechazar los postulados aristotélicos.

Koyré considera que “la parte astronómica del *Diálogo* es singularmente pobre. Galileo no tiene la menor cuenta no sólo de los descubrimientos de Kepler sino tampoco del contenido concreto de

la obra de Copérnico. El heliocentrismo se presenta en él en su forma más simple —el Sol en el centro y los planetas moviéndose a su alrededor con órbitas circulares—, forma que, con toda pertinencia, él sabía falsa”²²

La fidelidad —el empecinamiento— de Galileo a la tradición aristotélica, puede resumirse en la persistencia, que atraviesa todo su discurso, de la noción de *natural* confundida con la de *racional*; el barroco será extravagancia y artificio, perversión de un orden natural y equilibrado: moral. A la dicotomía aristotélica natural/violento, que se aplica al movimiento, la rutina represiva que comienza con la interpretación moralizante del texto galileano, irá substituyendo progresivamente la oposición natural/artificial.

Para Galileo, hay un *lugar natural* único: el centro del mundo; también hay un solo *movimiento natural*, el que va hacia el centro siguiendo la ley aristotélica de la caída de los cuerpos graves —de la cual Copérnico se había liberado—. Sólo el movimiento hacia abajo, *deorsum*, es pues, natural, porque posee un término natural; el movimiento hacia arriba, *sursum*, no lo es: todos los cuerpos son pesados, de modo que ese movimiento es violento y no tiene fin natural: se puede subir indefinidamente.

Esta afirmación de *De Motu* puede articularse con otra, que la completa, en el *Diálogo*:

El movimiento rectilíneo es algo que, a decir verdad, no se encuentra en el Mundo. No puede haber movimiento rectilíneo *natural*. En efecto, el movimiento rectilíneo es, por naturaleza, infinito, y como la línea recta es infinita e indeterminada, es imposible que un móvil dado tenga, por naturaleza, el principio de moverse en línea recta, es decir, hacia donde es imposible llegar, ya que no hay término en el infinito. La naturaleza, como dice el propio Aristóteles, no emprende jamás algo que no pueda ser hecho, no emprende pues un movimiento hacia donde es imposible llegar.²³

Si todos los cuerpos cósmicos son, por naturaleza, móviles, su movimiento no puede ser más que circular. Un cuerpo que se mueve rectilíneamente se aleja cada vez más del sitio de partida; si ese movimiento fuera natural, de ello podría deducirse que, desde el comienzo, ese cuerpo no estaba en su lugar natural y que, en consecuencia, las partes del mundo no estaban dispuestas en un

²² Alexandre Koyré, *op. cit.*, p. 212, nota 2.

²³ Galileo, *Diálogo* 1.

orden perfecto; como lo están, es imposible que estén determinadas por naturaleza a cambiar de lugar y en consecuencia, a moverse en línea recta.

El círculo, que no aleja a un cuerpo de un punto dado, es la línea física privilegiada, y no la recta, a lo cual conduce, por otra parte, un simple razonamiento:

Sobre un plano horizontal —geométrico— realizado sobre la Tierra, por ejemplo, sobre un plano tangente a la superficie de la Tierra, un cuerpo “grave” estaría en una situación totalmente diferente [de la situación que tendría en el plano horizontal de la geometría o de la física de Arquímedes]. En efecto, al moverse sobre ese plano se alejaría del centro de la Tierra —o del mundo— y, en consecuencia, se elevaría. Su movimiento sería pues, violento, y de hecho, comparable al de un cuerpo que sube por un plano inclinado, es decir por un plano ascendente: no sólo no podría prolongarse indefinidamente, sino que, al contrario, tendría que detenerse por necesidad. El único movimiento real que no sería ni natural ni violento, el único movimiento que no haría que un cuerpo “grave” se elevara o bajara, el único movimiento que no haría que un cuerpo se alejara de o se acercara al centro de la Tierra —o del mundo— sería el que siguiera sus contornos; sería, en consecuencia, un movimiento circular. Dicho de otro modo: el plano horizontal *real* es una *superficie esférica*.²⁴

La prioridad de la superficie esférica sirve a Galileo para mantener uno de los residuos del orden cósmico: la disposición concéntrica de los elementos; los cuerpos pesados se sitúan donde menos lugar hay para recibir la materia —en el centro del globo del Universo—; los más ligeros se van agrupando en estratos a su alrededor.

Galileo se aferra al círculo como a la noción de naturalidad que en la tradición aristotélica le es consubstancial; la fetichización de esta figura participa también del espejismo que deriva de las últimas lecturas, mecánicas, de esa tradición: el espejeo de la *similitud*, que va desde la *convenientia*, *l'aemulatio*, la analogía y el juego de simpatías, trama semántica del parecido aun en el siglo XVI, hasta las “correspondencias” bretonianas, último fulgor de ese prestigio. La autoridad de la similitud, en su variante más arraigada —Hombre/Cosmos; Microcosmo/Macrocosmo— funciona ple-

²⁴ El mismo razonamiento se encuentra en *De Motu*, en el *Diálogo* y en los *Discursos*, citado por Koyré, *op. cit.*, p. 208.

namamente en Galileo: los miembros del cuerpo humano, había observado, describen círculos y epiciclos en sus movimientos de rotación alrededor de las articulaciones cóncavas o convexas; los planetas, pues, deben trazar estas mismas figuras en su recorrido alrededor del Sol.

Si la Luna de Santa María Mayor es una transcripción literal —de primer grado— del dato aportado por el *Sidereus Nuncius*, en la obra de Rafael se inscriben dos niveles de “retombée”, dos planos de conversión del modelo científico en el espacio simbólico: el primero, que se manifiesta en toda su pintura, y antes en las de Perugino y Pinturicchio, podría ser considerado como una “rétombée” *analógica* —de segundo grado—:

El círculo —como ha señalado Charles Bouleau²⁵ no será empleado nunca más con la fidelidad de Rafael. Su predilección por “la figura más simple y perfecta” fue tal que, además del *tondo*, forma antigua que volvió a utilizar con maestría, inscribió con frecuencia uno y hasta varios círculos en el espacio rectangular de sus Madonas, cuyas líneas siguen el contorno de éstos. El mismo esquema sirve para tratar otros temas. El círculo organiza toda la composición, obliga a las figuras a insertarse en él, forma emblemática, reflejo único del orden. Un círculo —la Madona de Bridgewater; el Entierro, de Roma—; dos círculos iguales que se cortan —la Virgen entre San Juan Bautista y San Nicolás, de Londres; el Matrimonio de la Virgen, de Milán; la Crucifixión, de Londres; el Triunfo de Galatea; dos círculos concéntricos —la Virgen del Cardenalillo—; tres círculos —la Bella Jardinera, del Louvre; la Madona de Foligno. El gran fresco de la Disputa del Santo Sacramento está ordenado por arcos de círculo de centro muy alto, fuera de los límites de la obra; finalmente, tres círculos que se imbrican estrechamente estructuran la compleja organización de la Transfiguración, del Vaticano. Cada personaje, a pesar de la espontaneidad de sus gestos, de la libertad de sus trazos, se inserta con perfecto rigor en esa geometría y garantiza, al plegarse a ella sin esfuerzo, *naturalmente*, la euritmia como cualidad implícita de su generador, el círculo, su poder teológico.

El tercer nivel, *metafórico*, está presente en las últimas obras de Rafael: el círculo de la rotación cumple con su función orga-

nizadora, pero además interviene como desplazamiento simbólico —traslación equidistante del centro de la razón—: la rotación “siente” en la Madona Sixtina “como se siente” en la *Disputa* la “rotación” de las conciencias alrededor de la “verdad”.²⁶

5. LA ALEGORÍA: GALILEO / TASSO

El imperio de lo *natural* obliga a Galileo a proclamarse agente del *terror*, como se ha llamado a esa tradición, moral, denotativa, que asimila las figuras retóricas a una perversión de la naturalidad del relato y cuyo espacio se extiende desde Santo Tomás hasta el primer Robbe-Grillet. Con argumentos que podrían ser modelos de la resistencia al barroco, Galileo abogaba contra la poesía alegórica, y en particular contra la de Tasso. La alegoría obliga a la narración espontánea, “originalmente bien visible y hecha para ser vista de frente”, a adaptarse a un sentido encarado oblicuamente, implícito; la poesía alegórica oscurece el sentido original y lo deforma con sus invenciones alambicadas e inútiles como “esas pinturas que consideradas de lado y desde un punto de vista determinado, nos muestran una figura humana, pero están construidas siguiendo una regla de perspectiva tal que, vistas de frente, como se hace natural y comúnmente con las otras pinturas, no dan a ver más que una mezcla confusa y sin orden de líneas y de colores, donde con mucha aplicación se puede formar la imagen de ríos y de caminos sinuosos, de playas desiertas, de nubes y de extrañas quimeras”.²⁷

La anamorfosis aparece pues como la perversión de la perspectiva y de su código —presentar de frente, ver de frente—, del mismo modo que la alegoría aparece como la degradación de la narración natural.

Lo que condena Galileo no es sólo la alusión marginal a otra cosa —rostros bajo los ríos y caminos sinuosos; un signo virtual bajo el signo presente— sino el hecho de que para percibirla el espectador debe desplazarse hasta un punto dado, ese en que “gracias al efecto de una variación de escritura, se revelan los límites que el código impone a la construcción de la perspectiva, las pro-

²⁵ Charles Bouleau, *Charpentier. La géométrie secrète des peintres*, París, Seuil, 1963, p. 122.

²⁶ Yves Bonnefoy, *Rome, 1630*, París, Flammarion, 1970, pp. 173-174.

²⁷ Galileo, *Consideraciones a Tasso*.

hibiciones que gobiernan su funcionamiento 'normal'. Más que la anulación del sistema, la anamorfosis logra su desajuste sistemático y ello —hay que insistir— utilizando los medios mismos del código, definido como regulador". Si el reproche de Galileo a la alegoría y la anamorfosis constituye un rechazo formal de la polisemia —soporte del barroco—, su repudio a enderezar la imagen de la anamorfosis mediante un desplazamiento del punto de vista y la adopción de un segundo centro, lateral, revela una fobia del descentramiento, como si éste "cuya posibilidad está inscrita desde el origen en el código, no pudiera efectuarse más que entre límites muy reducidos y más allá de los cuales la imagen parecerá deshacerse, cuando en realidad sólo ha sido *transformada*".²⁸ La exclusión del descentramiento, la censura de ese punto marginal a través del cual el código de la perspectiva revela su facticidad, sus fallas y, con la ruptura de la continuidad de los contornos, desarregra el sistema de la linearidad, la apropiación y el ordenamiento de la realidad, ¿no será una versión más del empecinamiento de Galileo por el centro único —el círculo— y de su aversión por el doble centro de la elipse?

El relato de Tasso, afirma Galileo, se parece más a un trabajo de marquetería que a una pintura al óleo: *límites precisos*, sin relieve, *elementos demasiado numerosos* y simplemente yuxtapuestos, como si el poeta hubiera querido *llenar sistemáticamente todos los vacíos*.

Para Damisch, esta crítica manifiesta el nexo que existe entre los procedimientos de la alegoría y una práctica artesanal —la de la marquetería— que estuvo asociada, en sus comienzos, a la institución del código de la perspectiva.

Límites precisos, elementos demasiado numerosos, deseo de llenar sistemáticamente todos los vacíos: caracterizando la marquetería, Galileo, sin saberlo, formula los prejuicios anti-barrocos:

Uno, canónico: horror al "horror al vacío", miedo a la proliferación incontrolable que cubre el soporte y lo reduce a un *continuum* no centrado, a una trabazón de materia significativa sin intersticio para la inserción de un sujeto enunciador. El horror al vacío expulsa al sujeto de la superficie, de la *extensión multiplica-*

²⁸ Hubert Damisch, *op. cit.*, pp. 187 y 188.

tiva,²⁹ para señalar en su lugar el código específico de una práctica simbólica. En el barroco, la poética es una Retórica: el lenguaje, código autónomo y tautológico, no admite en su densa red, *carregada*, la posibilidad de un *yo* generador, de un referente individual, centrado, que se exprese —el barroco funciona al vacío—, que oriente o detenga la crecida de signos.

La marquetería es también *cita*: yuxtaposición de diversas texturas, de vetas opuestas; contornos precisos, sin relieves: mimesis barroca.³⁰ Más que la profundidad del paisaje, la geometría de los instrumentos, o el volumen de las frutas; lo que la marquetería muestra, sumando segmentos de distinto grano, es el barnizado artificio del *trompe-l'oeil*, fingiendo denotar otra cosa, señala en sí misma la organización convencional de la representación. Así el lenguaje barroco: vuelta sobre sí, marca del propio reflejo, puesta en escena de la utilería. En él, la adición de citas, la múltiple emisión de voces, niega toda unidad, toda naturalidad a un centro emisor: fingiendo nombrarlo, tacha lo que denota, anula: su sentido es la insistencia de su juego.³¹

Al señalar antes que la obra la *operatividad* —emplee o no el *trompe-l'oeil*—, más que la imitación de una obra canónica —o reproducción ilusoria— la producción como mimesis o activación de un *código*, la marquetería metaforiza, sobre todo, a la propia metáfora, significante de connotación del barroco, arte de

²⁹ Roland Barthes, "Tacite et le baroque funèbre", en *Essais critiques*, París, Seuil, 1964, p. 108.

³⁰ Marquetería y barroco: "Nada menos fluido, menos continuo, más abrupto, que la visión que en ella se expresa. Sí, el universo ofrece a primera vista una profusión de colores, de substancias, de cualidades sensibles, y es por su riqueza por lo que asombra al primer contacto; pero pronto las cualidades se organizan en diferencias, las diferencias en contrastes, y el mundo sensible se polariza siguiendo las leyes estrictas de una especie de *geometría material*." Gérard Genette, *op. cit.*, pp. 29 y 30. El subrayado es mío.

³¹ El lenguaje barroco podría compararse a esa "lengua de fondo" (Grundsprache) en que el presidente Schreber escucha sus alucinaciones y que Lacan identifica con los mensajes *autónimos* de que hablan los lingüistas: el objeto de la comunicación es el significante y no el significado. El mensaje, en el barroco, es la relación del mensaje consigo mismo; en la "lengua de fondo" del presidente —que, como la del barroco, es algo arcaica pero siempre rigurosa y rica en eufemismos— la relación de los seres que emiten estas voces es análoga a las conexiones del significante, su naturaleza, además, es puramente verbal: son la "entificación" de la palabra que soportan. Cf. Jacques Lacan, *Écrits*, pp. 537-538.

hacer según ciertos cánones, del hacer *tout court según reglas internas al hacer mismo*. Pero *hacer* quiere decir *significar*. La metáfora, que interviene en la significación, la prolonga, la suspende, es el modelo por medio del cual el sistema barroco encuentra más conveniente —más fácil, más necesario— describir, inventar, proyectar, instituir este hacer autónomo y desprejuiciado, este hacer por hacer, hacer haciendo *la cosa y el modo* que posibilita el mensaje literario —estético en general— y garantiza el sentido que éste es capaz de comunicarnos [...]; la metáfora —en la descripción metalingüística que da de ella el barroco— no se carga de intenciones metafísicas y cognoscitivas, sino que viene a representar el momento de excelencia —y de ostentación— de la operatividad en que el ingenio barroco se resuelve.³²

Esta banda isomórfica *alegoría-anamorfosis / alegoría-marquetería / marquetería-(cita) (saturación) (metáfora barroca)*, se cierra, alrededor de la imagen nodal, generadora: la rotación circular del sistema galileano: la metáfora es el traslado, la mudada retórica por excelencia, el paso de un significante, inalterable, desde su cadena "original" hasta otra, mediata, y de cuya inserción surge el nuevo sentido —figura logocéntrica: supone que hay un sentido y que se desplaza, pero aun en el interior del desplazamiento el logocentrismo se salva en la medida en que hay un sentido propio y un centro: figura de la conservación.

Como la metáfora, la rotación circular es la única traslación de los cuerpos que garantiza su inalterabilidad, la invariabilidad de la distancia que los separa de un centro que los anima y conforma, y este desplazamiento permite, como en el espacio simbólico, la producción del sentido: el funcionamiento del sistema —retórico / solar.

Metáfora / rotación circular: sentido y planetas permanecen iguales a sí mismos en el universo pre-barroco: todo se mueve sin inmutarse, todo se traslada, siempre a igual distancia, alrededor de un centro esplendente —el Sol, el Logos— sin alterar, en ese desplazamiento, su identidad. *La metáfora es la "retombée" del círculo —de la órbita circular—, como la elipsis lo es de la elipse —de la órbita elíptica—: el del barroco es el espacio de Kepler.*

³² Giuseppe Conte, *La metáfora barroca*, Milán, Mursia, 1972, pp. 76 y 95. Considero este "barroco", centrado en la metáfora, como un pre-barroco, dejando la nominación de barroco propiamente dicho para el arte isomórfico del keplerismo y (des)centrado en la elipse.

III. LA COSMOLOGÍA BARROCA: KEPLER

TAL ES LA connotación teológica, la autoridad icónica del círculo, forma natural y perfecta, que cuando Kepler descubre, después de años de observación, que Marte describe no un círculo sino una elipse alrededor del Sol, trata de negar lo que ha visto; es demasiado fiel a las concepciones de la Cosmología antigua para privar al movimiento circular de su privilegio.¹

Las tres leyes de Kepler,² alterando el soporte científico en que reposaba todo el saber de la época, crean un punto de referencia con relación al cual se sitúa, explícitamente o no, toda actividad simbólica: algo se descentra, o más bien, duplica su centro, lo desdobra; ahora, la figura maestra no es el círculo, de centro único,

¹ El apego a una forma reviste siempre un intento de totalización ideal: se postula una identidad de matriz, una *conformidad* de las estructuras primarias sensibles —estáticas o dinámicas— con un modelo o generador común promovido así al rango de significado último, ergo ontológico. Si la reducción al círculo nos parece hoy burda, la tentación de una lectura positivista, en clave de interacción puramente formal —es decir, olvidando, eludiendo o repudiando la instancia del sujeto, su inserción en el campo simbólico donde se efectúa el enunciado de esas formas—, está siempre presente. Hoy, un desciframiento de ese tipo nos conduciría a aseverar que si una figura nos atraviesa, modela verticalmente el cosmos, es sin duda la hélice: la cadena del ADN está configurada como una doble hélice; la Vía Láctea tiene brazos espirales. El manierismo helicoidal que postula el *contraposto*, que deforma y propulsa los personajes, y el barroco borrominiano, al dibujar las torres-hélices de San Ivo de la Sapiencia, hubieran hecho surgir en la realidad, pasar al espacio de la representación, la estructura paradigmática elemental.

Pero más que confirmar o invalidar la isomorfia precedente, habría que investigar el soporte logocéntrico de toda reducción isomórfica; esta investigación, este ir más allá del pensamiento isomórfico debe pasar por la negación/integración de los modelos formales, así como la transgresión de la metafísica implica que sus límites estén siempre activos; el ir más allá de la metafísica se efectúa —afirma Derrida— como una agresión y transgresión que se sostiene con un código al cual la metafísica está irreductiblemente ligada.

² 1) Los planetas describen elipses de las cuales el centro del Sol es uno de los centros; 2) El radio que une el centro del Sol al centro del planeta recorre áreas iguales en tiempos iguales; 3) La relación del cubo de la mitad del eje mayor al cuadrado del período es la misma para todos los planetas.

irradiante, luminoso y paternal, sino la elipse, que opone a ese foco visible otro igualmente operante, igualmente real, pero obturado, muerto, nocturno, el centro ciego, reverso del *yang* germinador del Sol, el ausente.

Esta doble focalización se opera en el interior de un espacio limitado —por la esfera de las estrellas fijas—, cavidad donde se encuentran la Tierra, el Sol y los planetas, espacio, tan lejos como pueden verse los astros, finito: el pensamiento de la infinitud, de lo no centrado, sin lugares ni espesores precisos, el pensamiento de la topología barroca, lo bordea, límite lógico.³

El pensamiento de la finitud exige el pensamiento imposible de la infinitud como *clausura conceptual* de su sistema y garantía de su funcionamiento. La amenaza del exterior inexistente —el vacío es *nada* para Kepler, el espacio no existe más que en función de los cuerpos que lo ocupan—, exterior del universo y de la razón —la impensabilidad de la nada—, rige pues, al mismo tiempo, la economía cerrada del universo y la finitud del logos; el “centro vacío, inmenso, el gran hueco” de nuestro mundo visible, donde los planetas trazan alrededor del Sol las elipses concéntricas de sus órbitas, exige, al contrario, su *clausura física* en la “bóveda” de las estrellas fijas.

Más que considerar la elipse como una forma concluida, paralizada, habría que asimilar su geometría a un momento dado en una dialéctica formal: múltiples componentes dinámicos, proyectables en otras formas, generadores. La elipse supuesta definitiva podría a su vez descomponerse, convertirse en otras figuras cónicas, reducirse a una interacción de dos núcleos o a la escisión de uno, central, que desaparece, a la dilatación de un círculo, etc. De estos momentos no hay, por definición, clausura; la forma geométrica, en esta lectura, funcionaría como “grama móvil”.⁴

³ “Este pensamiento —el de la infinitud del universo— conlleva no sé qué horror secreto; en efecto, uno se encuentra errante en medio de esa inmensidad a la cual se ha negado todo límite, todo centro, y por ello mismo, todo lugar determinado.” (Kepler.) Pascal, como es harto sabido, sintió el mismo horror, pero con una diferencia: en él, el vértigo del infinito engendra su vórtice: allí donde no hay lugar, o donde el lugar falta, allí, precisamente, se encuentra el *sujeto*.

⁴ Uno de los posibles “modelos tabulares”, consideraría el “descentramiento”, el “doble centro” —un centro presente que se podría asimilar al significante y un centro virtual que se podría asimilar al significado—, etc. Aplico a esta figura un funcionamiento textual propuesto por J. Kristeva, *Semiotikè*, Paris, Seuil, 1969.

Situaremos la “retombée” de la elipse no sólo en tanto que marca representable, ateniéndonos a su registro constitutivo —el de la geometría y la figuración—, sino que la proyectaremos en otro espacio, el de la Retórica, para mostrar, gracias a ese desplazamiento, la coherencia del logos que, como diferencia, genera las dos versiones de la *figura*.

Una proyección de las *cónicas*, su inserción en otro discurso —el de la Retórica— mostraría esta coherencia en la gramática del barroco: *la elips(e/is)*, *la parábola* y *la hipérbol(a/e)* corresponden a los dos espacios, geométrico y retórico. No es un azar si la tradición aristotélica nombra y distribuye estas *figuras* que afirman, en la coincidencia nominal de sus dos versiones, la compacidad de un mismo logos.⁵

1. DESCENTRAMIENTO: EL CARAVAGGIO / LA CIUDAD BARROCA

La “retombée” de la cosmología kepleriana puede situarse, si leemos la elipse como descentramiento y “perturbación” del círculo —con todas las resonancias teológicas que ello implica—, en un momento preciso: la organización geométrica del cuadro, su armazón, se descentran —se excentran—; los gestos, en su exceso, ya no pueden conformarse al círculo de la rotación de los miembros alrededor de sus ejes, solidario de la cosmología galileana, del círculo de la rotación de los planetas; se han ensanchado, dilatado, sus curvas son tan “imperfectas” como la materia porosa, lunar, de los cuerpos que los realizan. Partiendo de lo alto —del ángulo superior derecho, por ejemplo, en *El Santo Entierro*, del Caravaggio—, un movimiento brusco desequilibra y fuerza los personajes hacia el ángulo inferior izquierdo —Bouleau señala las connotaciones de la palabra *sinistra*—; el peso los degrada, la gravedad los arrastra, río abajo. El centro solar (la *charpente* circular), áureo, único, ya no los imanta y ordena; derivan, caen o ascienden, huyen hacia los bordes. Ahora, “rebajados”, habitan nuestro espacio: pies callosos, grupas, harapos; el ruido de unas monedas o el de un látigo

⁵ Un texto posterior deberá investigar la “retombée” de la parábola y la hipérbol(a/e); éste se limita a diseminar la elips(e/is), fundamento del barroco.

se nos vienen encima. Descentramiento y caída teológicos: los santos se encarnan en la plebe romana, la escena del milagro es una cantina, de modelo al cuerpo inánime de la virgen sirve el cadáver de una hidrópica.

El descentramiento —la anulación del centro único— repercute en el espacio simbólico por excelencia: el discurso urbano. La ciudad renacentista es galileana, inscribible en un círculo; su plano alude a una metáfora antropomórfica explícita, también a la metáfora cosmológica que le sirve de substrato: la del universo helicocéntrico. Poco importa, a nivel de la *episteme* renacentista, el desplazamiento de la Tierra al Sol: algo unifica ambos sistemas y les imparte su infalibilidad y equilibrio: la presencia plena y estructurante del Hombre:

Para los arquitectos, teóricos del Renacimiento italiano, edificios y ciudades deben ser concebidos a partir del modelo de los cuerpos animados, de los cuales el del hombre es perfecto. Su organización será pues, dictada por las mismas relaciones armónicas y las mismas reglas de proporción que ligan los miembros entre ellos y al cuerpo entero. El centro del cuerpo, el lugar que le da sentido, no puede ser aún el corazón, motor de una organización inaparente y descubierta mucho más tarde, sino el ombligo. Para F. di G. Martini el ombligo de la ciudad está constituido por la plaza principal, alrededor de la cual se agrupan la catedral, el palacio del príncipe y una serie de instituciones. Alberti y Filarete comparan también la ciudad al cuerpo, con sus huesos, su carne, su piel y sus miembros. En todos estos autores neopitagóricos el centro de la ciudad que se inscribe idealmente en un círculo, es igualmente valorizado por sus propiedades geométricas que por sus propiedades metafísicas.⁶

El espacio centrado es semántico: proporciona una información redundante que se refiere al conjunto conocido de estructuras sociales y favorece la integración a ellas. En la ciudad onfálica, el *alojamiento*, inserción etológica, es también una *habitación*, inserción simbólica; la ciudad galileana funciona, en cuanto a su espacio semántico, como la aldea primitiva: la posición de la cabaña atribuye y enuncia un estatuto económico, una actividad ritual y hasta regula las posibilidades de selección conyugal. La aldea y la ciudad prebarroca no se limitan a situar al hombre en los intersticios de su red circular y motivada, sino que al hacerlo le garan-

⁶ Françoise Choay, *op. cit.*, p. 93, n. 1.

tizan una relación con el universo —o con el espacio de los muertos—, lo insertan en una topología significativa, en un espaciamento en que la distancia al ombligo, al anclaje materno constituyente, es emblemática: allí donde vivir es hablar.

El discurso urbano prebarroco, aun el más reformador o crítico, opera siempre en función del “centramiento”, distribuye en función de motivación; así la reforma sixtina dispone las edificaciones significantes con relación a un monumento único —Santa María Mayor— y no hace más que “adaptar a una situación orgánicamente compleja y condicionada por las preexistentes el esquema radiocéntrico de los utopistas”;⁷ la ciudad barroca, al contrario, se presenta como una trama abierta, no referible a un significativo privilegiado que la imante y le otorgue sentido: Pietro de Cortona “prolonga el discurso arquitectónico a la escena urbana circundante y expresa así, de modo clarísimo, la nueva concepción del monumento como elemento de un tejido continuo al cual se conjuga dialécticamente”.⁸

Descentramiento: repetición. Que nada perturbe la insistencia, la uniformidad de las fachadas y ornamentos huyendo, rectos, como en la perspectiva de los paisajistas del Renacimiento, hasta la línea del horizonte, que nada interrumpa la continuidad silogística del texto urbano, de aceras y cornisas, como nada fractura, desde lo ínfimo hasta lo máximo, la continuidad lítica del espacio mensurable, ni la del tiempo, perpetua sucesión de instantes idénticos, sin relación con la experiencia de la vida: un reloj lo marca en cada sala burguesa.

Perspectiva, tiempo, dinero: todo es medida, cantidad, repetición; todo es analizable, fragmentable: el cuerpo en órganos, la moral en casos —los jesuitas los codificaron—, el comercio en operaciones de cálculo y contabilidad, el oro en monedas uniformemente calibradas y acuñadas, la tierra en Estados de fronteras precisas, la arquitectura en órdenes, la ciudad en unidades fragmentarias, reducibles a figuras geométricas: avenidas que avanzan, sin meandros, no importa hacia dónde; lo que cuenta son las series, el alineamiento obsesivo, la repetición de columnas y molduras, y hasta de hombres que, también idénticos, imperturbables, mecanizados, recorren las avenidas, endomingados para los desfi-

⁷ Paolo Portoghesi, *op. cit.*, p. 11.

⁸ *Ibid.*

es militares. "Las líneas de progresión toman entonces más importancia que el objeto a que conducen. La explanada que da acceso al palacio Farnese presenta más interés que la fachada masiva que se encuentra en su cima".⁹

Pero la insistencia en la uniformidad rectilínea no es sólo un menosprecio al monumento final —reducido a un arco de triunfo— sino una marca de la coincidencia, en el horizonte, de las líneas, una confirmación del funcionamiento de la perspectiva—, sino una sugestión de movimiento, de rapidez. Barroco: espacio del viaje, travesía de la repetición.

La ciudad, que instaure lo cifrable y repetitivo, que metaforiza en la frase urbana la infinitud articulable en unidades, instaure también la ruptura sorpresiva y como escénica de esa continuidad, insiste en lo insólito, valoriza lo efímero, amenaza la permanencia de todo orden.

Todo puede prolongarse —la constitución de las cosas así lo permite—, ergo, aburrir. Apoteosis, casi histérica, de lo nuevo, y hasta de lo estafalario: obeliscos, fuentes *grotescas* para desvirtuar la monotonía de las avenidas, ruinas, o falsas ruinas, para ahondar y negar el cauce mudo del pasado cuya historia "se encuentra más bien en las huellas que ha dejado en las formas vivas".¹⁰ Los periódicos envejecen el acontecimiento de ayer con la malaxia sin conexión alguna —excepto su simultaneidad— de acontecimientos de hoy; la moda, siempre cambiante, ridiculiza el traje a la vista: es imposible —no hay grado cero del vestuario— no seguirla.

El espacio urbano barroco, frase del descentramiento como repetición y ruptura, es también semántico, pero de manera negativa: no garantiza al hombre, al recibirlo en la sucesión y la monotonía, una inscripción simbólica, sino que al contrario, des-situándolo, haciéndolo bascular, privándolo de toda referencia a un referente autoritario y único, le señala su ausencia en ese orden que al mismo tiempo despliega como uniformidad, la desposesión.

⁹ Lewis Mumford, *La Cité à travers l'histoire*, París, Seuil, 1964, p. 465. Título original en inglés: *The City in History*.

¹⁰ Lewis Mumford, *op. cit.*, p. 46. Tomo del mismo autor la simultaneidad de acontecimientos históricos.

2. DOBLE CENTRO VIRTUAL: EL GRECO

La $\{ \}$ refleja ($\{ \}$) con que Lomazzo traza el monograma secreto de la perfección, estructura varias obras del Greco.¹¹ Línea serpentina, llama: "Hay que representar todos los movimientos de manera que el cuerpo parezca una serpiente, para lo cual la naturaleza se presta fácilmente."¹² Furia de las figuras: ascenso que las tuerce forzándolas a organizarse, a encajar en un riguroso ornamento que contrapone sus ademanes, hélices.

Dos centros virtuales —los de las curvas superiores—, que se corresponden especularmente, imantan la composición. Sólo el andamiaje invisible del cuadro los revela; no los ocupa ninguna figura: los personajes se vuelven hacia ellos, cruce de las miradas.

En esta doble focalización especular y negativa, en esta vigilada simetría al vacío, podemos leer un "momento de pasividad" en la dialéctica generadora de la elipse, un *grama* de retracción y ausencia.

Momento virtual, femenino —metonímico— en la germinación de la figura: los centros inocuados no se limitan a totalizar alternativamente la composición, a desplazar la mirada de un término a otro, contiguo, sino que marcan la función de la carencia organizadora en el interior de la cadena significativa, la importancia de la focalización denegada en la red metonímica de la representación.¹³

Su reverso dialéctico: real, masculino —metafórico— se encuentra, perfectamente legible, en la pintura de Rubens.

3. DOBLE CENTRO REAL: RUBENS

El Intercambio de Princesas, de Rubens, ilustra literalmente el momento de doble focalización positiva, posible constituyente de la generación de la elipse.

Dos mozalbetes robustos y cubiertos con cascos —alegorías de

¹¹ Como *La Comida de Simón* del Chicago Art Institute.

¹² Lomazzo, Libro VI, cap. IV.

¹³ Empleo aquí una definición lacaniana de la metonimia tal y como la precisa François Wahl, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, París, Seuil, 1972, p. 442.

España y Francia, la misma figura en sus dos posiciones *solsticiales*, giran, dibujando una cuidadosa elipse abierta —las manos no llegan a tocarse: un personaje desnudo, poco visible, ángel o diablo, trata de cerrarla.

Un torbellino superior de angelotes, onda cerrada de mano en mano, materializa una elipse perfecta, celeste, y enmarca una coruscopia —el oro que derrama desciende sobre las princesas.

La elipse superior duplica, en el espacio alegórico por excelencia —el cielo—, la rotación que efectúan las alegorías terrestres —España y Francia—, así como éstas duplican sobre la Tierra, en el trazado elíptico de sus desplazamientos, el orden del cielo astronómico, la trayectoria de los planetas —entre ellos la propia Tierra.

La organización del cielo astronómico real —la órbita kepleriana— se refleja en la figuración alegorizada sobre la Tierra —la curva que trazan los mozalbetes—, como esta última se refleja en el cielo simbólico —la espira de los angelotes.

Dos centros reales —ocupados por figuras—: los de la elipse terrestre: coinciden con ellos las princesas que se intercambian. Una es luminosa, esbelta y espejeante —solar—; la otra, por su puesto, es más pequeña, apagada, discreta.

4. ANAMORFOSIS DEL CÍRCULO: BORROMINI

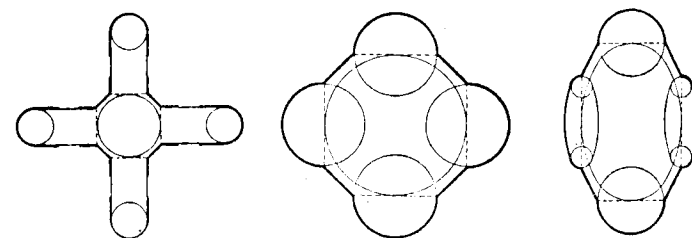
Entre las posibilidades de generación de la elipse, una posee particular verosimilitud geométrica: la que confiere al círculo poder de elasticidad, y a su centro —como a un núcleo celular— capacidad de escisión.

Dilatación del contorno y duplicación del centro, o bien, desplazamiento programado del punto de vista, desde su posición frontal, hasta esa lateralidad máxima que permite la constitución real de otra figura regular: anamorfosis.

El proceso probablemente seguido por Borromini en el dibujo del plano de San Carlino retraza estas posibilidades dinámicas del círculo. El esquema original del San Pedro miguelangelesco —un círculo central inscrito en una cruz griega con brazos terminados por círculos— sufre una primera mutación según Portoghesi, cuando se eliminan todos los elementos de pausa, es decir, los brazos rectangulares que retardan el contacto entre el espacio central y sus terminaciones curvilíneas de los ábsides. El esquema resultante

¹² Lomazzo, libro VI, cap. IV.

se deforma en sentido longitudinal a través de un proceso de anamorfosis que atribuye a la materia una especie de elasticidad: los ábsides semiovales se derivan de la transformación proyectiva de los ábsides semicirculares del esquema primitivo; la elipse emblemática del barroco, la elipse borrominiana, forma central del plano definitivo, explicita aquí una de sus probables etiologías: la anamorfosis del círculo.



Plano de San Carlino, de Borromini, obtenido por anamorfosis del círculo.

Generada a partir del círculo, por dilatación longitudinal, la elipse planimétrica, base formal del feno-plano en la práctica de Borromini, puede ilustrar la validez de esta figura en la proyectiva del barroco; no por derivada del círculo debe considerarse la elipse —como lo hizo la tradición idealista, desde Platón hasta Galileo— “rebajamiento”, anomalía o residuo de una forma precedente y perfecta. *Derivación* se toma aquí en el sentido lexicológico del término: las formas obtenidas, que sólo por prejuicio llamamos secundarias, tienen igual poder “performativo” que las infinitivas, su puestamente básicas y a las cuales la prioridad (temporal) ha dotado de *prioridad* (se trata, en este sentido, de un término de bolsa): “acción” que tiene un privilegio sobre las otras. A la precedencia cronológica —arbitraria: podríamos generar el círculo por contracción de la elipse— se ha otorgado normatividad autoritaria en una jerarquía de valores cuya referencia maníaca es la del origen.

5. ELIPSIS: GÓNGORA

La elipsis arma el terreno, el suelo del barroco, no sólo en su aplicación mecánica, según la prescripción del código retórico —supresión de uno de los elementos necesarios a una construcción completa—, sino en un registro más amplio: supresión en general, ocultación teatral de un término en beneficio de otro que recibe la luz abruptamente, caravaggismo: rebajamiento, rechazo hacia lo oscuro del fondo/alzamiento cenital del objeto: “La luz de Góngora es un alzamiento de los objetos y un tiempo de apoderamiento de la incitación. En ese sentido se puede hablar del goticismo de su luz de alzamiento. La luz que suma el objeto y que después produce la irradiación.”¹⁴ La elipsis opera como denegación de un elemento y concentración metonímica de la luz en otro, *láser* que alcanza en Góngora su intensidad máxima: “su luminosidad, el más apretado haz luminoso que haya operado en cualquier lengua romántica”.¹⁵

O si se quiere: supresión, sequedad o carencia del paisaje/exaltación jubilosa de la naturaleza muerta que ocupa el primer plano:

la circunstancia de la contrarreforma hace de la obra de Góngora un contrarrenacimiento. Le suprime el paisaje donde aquella luminosidad suya pudiera ocupar el centro. El barroco jesuita, frío y ético, voluntarista y sarmentosamente ornamental, nace y se exhibe en la decadencia de su verbo poético, pero ya antes le había hecho el círculo frío y el paisaje escayolado, oponiendo a sus venablos manos de cartón [...], banquete donde la luz presenta los pescados y los pavos.¹⁶

Al provocar la momentánea incandescencia del objeto, su chisporroteo ante los ojos, extrayéndolo bruscamente de la opacidad, arrancándolo a su complementaria noche oscura,¹⁷ el discurso barroco, que respeta así las consignas didácticas del aristotelismo,

¹⁴ José Lezama Lima, “Sierpe de Don Luis de Góngora”, en Lezama Lima, *Los grandes todos*, Montevideo, Arca, 1968, pp. 192-193.

¹⁵ José Lezama Lima, *op. cit.*, p. 215.

¹⁶ José Lezama Lima, *op. cit.*, p. 196.

¹⁷ Lezama, sobre *Las Soledades*, proyecta la metáfora de la *noche oscura* en lo que él considera una complementariedad textual: Góngora/San Juan: “Faltaba a esa penetración de luminosidad la noche oscura de San Juan, pues aquel rayo de conocer poético sin su acompañante noche oscura, sólo podría

reproduce una práctica para aguzar la visión, que Lezama localiza en la cetrería: “A veces el tratado del verso en Góngora, recuerda los usos y leyes del tratamiento de las aves cetreras. Cubre la testa de esas aves una capirotta que les fabrica a sus sentidos una falsa noche. Desprendidas de sus copas nocturnas artificiosas, les queda aún el recuerdo de su acomodamiento a la visión nocturna, para ver en la lejanía la incitación de la grulla o la perdiz.”¹⁸

El apogeo de la elipsis en el espacio simbólico de la retórica, su exaltación gongorina, coincide con la imposición de su doble geométrico, la elipse, en el discurso astronómico: la teoría kepleriana. En la figura retórica, en la economía¹⁹ de su potencia significativa, se privilegia, en un proceso de doble focalización, uno de los focos en detrimento de otro. *La elipsis, en sus dos versiones, aparece dibujada alrededor de dos centros: uno visible (el significante marcado / el Sol) que esplende en la frase barroca; otro obturado (el significante oculto / el centro virtual de la elipse de los planetas), elidido, excluido, el oscuro.*²⁰ La noción de carencia, de defecto, se

mostrar el relámpago de la cetrera actuando sobre la escayolada. Quizás ningún pueblo haya tenido el planteamiento de su poesía tan concentrado como en ese momento español, en que el rayo metafórico de Góngora necesita y clama, mostrando dolorosa incompletez, aquella noche oscura envolvente y amistosa [...]. Será la pervivencia del barroco poético español las posibilidades siempre contemporáneas del rayo metafórico de Góngora en vuelto por la noche oscura de San Juan.” *Op. cit.*, pp. 204 y 209.

La función de lo positivo junto a lo negativo —del objeto y su noche como complementariedad y alternancia, podría asimilarse, más que a cualquier aspecto del pensamiento clásico —a pesar de las connotaciones aristotélicas que señalamos—, a un sistema de dualidades antagónicas en cuya yuxtaposición hay un movimiento de vaivén y que sería legible a través de la dialéctica hegeliana o por sus orígenes en el pensamiento renacentista: Bruno.

¹⁸ José Lezama Lima, *op. cit.*, p. 200.

¹⁹ Otra lectura *económica* de la elipse, nuevo acercamiento a la figura: “su desarrollo que hace aparecer la mercancía como cosa de dos caras, valor de uso y valor de cambio, no hace desaparecer esas contradicciones sino que crea la forma en la cual pueden moverse. Se trata por otra parte del único método para resolver contradicciones reales. Es por ejemplo una contradicción que un cuerpo caiga constantemente sobre otro y sin embargo lo rehuya constantemente. La elipse es una de las formas del movimiento a través de las cuales esta contradicción a la vez se resuelve y se realiza”. Philippe Sollers, *Nombres*, 298, París, Seuil, 1968.

²⁰ La dialéctica que rige las apariciones de los centros es comparable a la que opuso al dios secreto de Port Royal con el dios solar de Versalles y sobrepasa el sentido estético, moral o sociopolítico que se le ha conferido usualmente.

apenas la fecunda yegua andaluza (madre de caballos que son el mismo viento), de piel coloreada como el iris, concibe por obra del más puro soplo del viento engendrador, cuando lo mismo el caballo que su madre (él anhelando fuego, humo ella) tascan ya el freno de oro.

El pasto de las riberas del río Guadalete es como ambrosía, alimento de los caballos del Sol, según Ovidio.

La mecánica clásica de la elipsis, es análoga a la que el psicoanálisis conoce con el nombre de *supresión* (*Unterdrückung*/re-*presión*), operación psíquica que tiende a excluir de la conciencia un contenido desagradable o inoportuno. La supresión, como la elipsis, es una operación que permanece en el interior del sistema-conciencia: el significante suprimido, como el elidido, pasa a la zona del preconscious y no a la del inconsciente: el poeta tendrá siempre *más o menos presente* el significante expulsado de su discurso legible.

En el universo extremadamente culturalizado del barroco, el mecanismo de la metáfora se eleva a lo que hemos llamado su potencia al cuadrado:²² Góngora parte, como terreno de base —los otros poetas, del enunciado lineal, informativo—, de un estrato ya metafórico armado por esas figuras de tradición renacentista que han constituido hallazgos para la poesía precedente, que él considera como enunciados “sanos”, “naturales” y a los que, mediante una nueva metaforización, dará acceso al registro propiamente textual. Podemos considerar que el término ausente y doblemente alejado de esas metáforas es “ignorado”²³ por el poeta barroco en su trabajo de codificación, que pertenece a un inconsciente cultural oculto bajo el proceso de naturalización y al cual ni siquiera el propio codificador tiene acceso; en este caso, la metáfora barroca se identificaría con un modo radicalmente diferente de la *supresión*, que consiste en un cambio de estructura: la *re-*presión** (*Verdrängung/refoulement*). Es en el plano del sistema Inconsciente donde se desarrolla íntegramente esta operación, mediante la cual se encuentran empujados o mantenidos a distancia los represen-

²² Severo Sarduy, “Sur Góngora”, en *Tel Quel* 25, 1966 y en *Escrito sobre un cuerpo*, Buenos Aires, Sudamericana, 1968. [Incluido en este volumen.]

²³ Estas comillas son más que necesarias: poco importa, por supuesto, que el poeta lo conozca o no —trampa del psicologismo—; importa, al contrario, saber si está inscrito de modo descifrable o no en el significante, cuya cadena, si así puede decirse, “sabe” bien al poeta.

tantes de representaciones ligados a ciertas pulsiones.²⁴ En la medida en que se identifica con una organización de la carencia —y ante todo como carencia “originaria”—, la re-*presión* pone en acción un funcionamiento de tipo metonímico que implica la fuga indefinida de un objeto de pulsión; pero, en la medida en que a través del síntoma deja entrever un regreso de lo reprimido —el síntoma²⁵ es su significante en la economía de la neurosis—, se confunde *exactamente* con la metáfora.²⁶

El lenguaje barroco, reelaborado por el doble trabajo elidido, adquiere —como el del delirio—, una calidad de superficie metálica, espejeante, sin reverso aparente, en que los significantes, a tal punto ha sido reprimida su economía semántica, parecen reflejarse en sí mismos, referirse a sí mismos, degradarse en signos vacíos; las metáforas, precisamente porque se encuentran en su espacio propio, que es el del desplazamiento simbólico —resorte, también, del síntoma—, pierden su dimensión metafórica: su sentido no precede la producción; es su producto *emergente*: es el sentido del significante, que connota la relación del sujeto con el significante. Así funciona el lenguaje barroco, también el delirio:

Esas alusiones verbales, esas relaciones cabalísticas, esos juegos de homonimia, esos retruécanos [...] y yo diría ese acento de singularidad cuya resonancia en una palabra tenemos que saber escuchar para detectar el delirio, esa transfiguración del término en la intención inefable, esa fijación de la idea en el semantema (que en este caso tiende precisamente a degradarse en signo), esos híbridos del vocabulario, ese cáncer verbal del neologismo, ese en viscamiento de la sintaxis, esa duplicidad de la enunciación, pero también esa coherencia que equivale a una lógica, esa característica que, de la unidad de un estilo a los estereotipos, marca cada forma del delirio: a través de todo eso el enajenado, por la palabra o por la pluma, se comunica con nosotros.²⁷

²⁴ La definición de estos conceptos freudianos está tomada de Jean Laplanche y J. B. Pontalis, *Vocabulaire de la Psychanalyse*, París, PUF, 1967.

²⁵ Se trata, por supuesto, de un síntoma que funcione como significante, es decir, que se diferencie del “índice natural” que constituye la noción de síntoma en medicina.

²⁶ Lacan insiste en esta identificación total: “si el síntoma es una metáfora, el decirlo no lo es”. *Écrits*, p. 528.

²⁷ Jacques Lacan, *Écrits*, pp. 167-168.

Los términos elididos —en ambos discursos— son pocos: aquellos “representantes de la representación” ligados, directamente o no, a ciertas pulsiones: la de muerte, no por azar, en el barroco, que, por denegación, multiplicó el ornamento funerario; las escatológicas, como ya se ha dicho en ese derroche de oro. Los recursos simbólicos de la elisión, al contrario, son tan ilimitados como el lenguaje —la sinonimia de la expulsión es vasta—; sin embargo, es el carácter constitutivo de los símbolos lo que los acerca y reduce: así como los números primos se encuentran en la matriz de todos los otros, así los símbolos de un discurso subyacen bajo todos sus semantemas: una investigación *discreta* —es decir, atenta a la discontinuidad, a la diferencia, a los puntos de ruptura de la cadena significativa, gracias a los cuales surge la significación— de sus interferencias, siguiendo el hilo de una metáfora cuyo desplazamiento simbólico neutralizará los sentidos segundos de los términos que asocia, restituirá a la palabra su pleno valor de evocación.²⁸ Lacan añade que “esta técnica exigiría, tanto para enseñarse como para aprenderse, una asimilación profunda de los recursos de una lengua y especialmente de los que se realizan concretamente en los textos poéticos”.²⁹

En ambos discursos la carga significativa de los términos, su capacidad de referencia al centro oscuro —significante “feo, incómodo, desagradable”, “horrendo pormenor” del barroco/“nudo patógeno” del psicoanálisis—, no obedece ni al trabajo de elaboración textual a que han sido sometidos, ni a su casi siempre engañosa dependencia semántica con relación al centro virtual, sino simplemente, a su *posición* con respecto a él, es decir, a su inserción en la topología propiamente simbólica de la elips(e/is): así, la escucha discreta —desciframiento del discurso a partir del sonido—, *musical*, la verdad del oído, permite detectar *radialmente* la presencia del “nudo patógeno” —o del significante elidido— y su proximidad: la metáfora de esta detección, de origen freudiano, “evoca el pentagrama donde el sujeto despliega ‘longitudinalmente’, para emplear el término de Freud, las cadenas de su discurso, siguiendo una partitura cuyo leitmotiv es el ‘nudo patógeno’. En la lectura de esa partitura, la resistencia se manifiesta ‘radicalmente’, término

²⁸ Jacques Lacan, *Écrits*, p. 295.

²⁹ *Ibid.*

opuesto al precedente, y con un desarrollo proporcional a la proximidad de la línea en curso de desciframiento, a la que libera, concluyéndola, la melodía central”.³⁰

Esos radios son isomórficos de los ejes de la elipse y el discurso longitudinal, de su trazado, supuesto uniforme, alrededor del doble centro. En apariencia sólo el centro manifiesto, solar, le imparte su brillo significativo, ordena cuidadosamente la distribución de las figuras y el oro; en realidad, si escuchamos *discretamente*, pronto aparecerán puntos preaudibles, y por ello situables, en que el tema regresa, puntos regularmente repetidos, faltas, fallas en la órbita, marcas que hay que contornear, momentos en que la palabra vacila, o al contrario, reincidencias, en el despliegue de los mismos elementos significantes: “paréntesis frondosos en el período de la corriente” —como las islas de un río en *Las Soledades*— espejeo, anagrama, trabajo de típano.

Queda por elucidar, en este funcionamiento del discurso, un sitio: el del sujeto. Éste, si en efecto se trata de él —toda la topología lacaniana no hace más que probarlo—, es porque no está donde se le espera —en el sitio donde un Yo gobierna visiblemente el discurso que se enuncia—, sino allí donde no se le sabe buscar —bajo el significante elidido que el Yo cree haber expulsado, del cual el Yo se cree expulsado.

Así, en el instante mismo en que el sujeto “surge” como sentido en un lugar dado del texto —para lo cual tiene que ser ya un elemento mínimo del lenguaje, un “trazo unario” en el campo del Otro—, se desvanece en otro lugar —*fading*—, allí donde algo se pierde o cae del lenguaje: el representante de la representación. En ese sentido, los dos centros de la elipse ilustran perfectamente el sujeto en su división constituyente. Y aún más: se ve cómo la metáfora, al hacer surgir en una cadena significativa un término procedente de otra cadena, es, como dice Lacan, metáfora del sujeto: no sólo remite a otro registro de sentido, sino también a otro sitio donde encontrar el sujeto.

En este plano, se diría también que la escritura barroca, en su derroche al servicio de una represión, es la verdad de todo lenguaje. El objeto de la represión no es la significación misma (ni el afecto, que será, simplemente, desplazado), sino un significante, sobrede-

³⁰ Jacques Lacan, *Écrits*, pp. 371-372.

terminado, que, por ser un representante, Lacan compara a un embajador.

En la medida en que el sujeto circula bajo la cadena, en la medida en que brilla en el trazado de la órbita como su centro supuesto, parece ajeno al centro oscuro, pero cuando un significante de más o de menos viene a marcar la carencia —detectable en el representante de la representación—, entonces la cadena deja caer al sujeto de su lugar único, lo *desorbita*, y éste viene a situarse, como un reverso de su brillo, en la noche del centro segundo.

6. ELIPSIS DEL SUJETO: VELÁZQUEZ

Las Meninas figurarían, entregarían al espectador, condensado en el instante de la mirada, en ese, primero, en que el cuadro se estructura como totalidad, todo el proceso —la elevación al cuadrado— de la metáfora barroca: su doble elisión, su trabajo insistente, y luego, en la brevedad de un reflejo, en la coincidencia fortuita del ojo y la imagen especular, la revelación frontal, aunque virtual meridiana, del sujeto elidido, su *extracción*.

Doble elipsis: ausencia de lo nombrado, tachadura de ese exterior invisible que el cuadro organiza como reflejo, de eso que la tela reproduce y que todos miran, todos se vuelven para mirar; ausencia aquí subrayada por la estructura propia de la obra y que irrumpiendo, semiesfumada, en su centro, el espejo restituye: lo que del cuadro, apunta Foucault, es dos veces necesariamente invisible, metátesis de la visibilidad.

Pero a partir de esa elipsis, a la vez inherente al cuadro —por su existencia como pintura— y constituyente de este cuadro —por su particular composición—, se produce otra que eleva la obra al barroco —como se eleva a una potencia— y la designa como modelo del cifraje barroco de codificación: el sujeto (tema) aquí elidido es también el sujeto, el fundamento de la representación, ese “a quien la representación se parece, ese a cuyos ojos la representación no es más que parecido”: centro organizador del logos en su metáfora solar: el rey, alrededor de quien todos giran y que todos ven; su correlato metafísico: el maestro que representa, la mirada que organiza, el que ve.

Simplemente, la posibilidad de una lectura frontal —no radial—, el surgimiento del sujeto, doblemente elidido, como imagen

especular, su concepción como entidad no escindida y su extracción sin residuos, nos sitúan de lleno en una lectura idealista, cuyo propio funcionamiento admirable bastaría como garantía de falacia: tal desciframiento, al ofrecer su nitidez revela su función precisa, esa que el sueño, como pantalla, utiliza para, al mostrar, ocultar.

Aventurar otra interpretación de *Las Meninas* no podría hacerse más que bajo la rúbrica, siempre balbuceante, del hipotético “¡y si...”.

Y si Velázquez, en *Las Meninas*, no estuviera pintando, como sostiene la teoría del reflejo especular, el retrato de los soberanos estáticos y admirados, sino, en una tautología emblemática del barroco, precisamente, *Las Meninas*. A ello nos conduce el hecho de que las dimensiones del cuadro representado coinciden con las del cuadro real visto a la distancia a que se encuentra el espectador —el sitio vacío de los modelos—; también corresponden, visiblemente, los bastidores de ambas telas.

Prueba por analogía: estando un día en Alcaná de Toledo, y en los cartapacios y papeles viejos que un muchacho va a vender a un sedero, Cervantes se interesa en un manuscrito en caracteres que conoce ser arábigos; gracias a un morisco aljamiado y a una alusión a Dulcinea —su mano para salar puercos— descubre que se trata del propio *Quijote*, en su versión original, escrita por Cide Hamete Benengeli, historiador arábigo (I. IX). Cervantes se desconsuela al saber que su autor —el autor de *El ingenioso Hidalgo*— “era moro, según aquel nombre de Cide, y de los moros no se podía esperar verdad, porque todos son embelecadores, falsarios y quimeristas” (II. III).

El Quijote se encuentra en El Quijote —como Las Meninas en Las Meninas— vuelto al revés: del cuadro en el cuadro no vemos más que los bastidores; del libro en el libro, su reverso: los caracteres arábigos, legibles de derecha a izquierda, invierten los castellanos, son su imagen especular; el Islam y sus “embelecadores, falsarios y quimeristas” son también el reverso, el Otro del cristianismo, el bastidor de España.

Suplemento: un espejo “colocado para que, visto desde el punto en que coinciden su marco y el del cuadro, proporcione un efecto de perspectiva asombroso” viene a ocupar, en la sala del Prado y para lograr ese efecto, el sitio en que, para realizar la obra tautológica, Velázquez debió disponer un espejo idéntico y,

para disfrutar de ese sorprendente efecto, debemos dar la espalda al cuadro, renunciar a que nos mire. Nada hemos dicho pues del reflejo —incluido el de la obra en la obra— mientras vemos en él un doble desplazado. No se trata de un retorno del ausente en el espejo: hay también una cara azogada, un reverso del cuadro, un sentido de la escritura; el reflejo no se produce sin que algo se pierda, sin que algo se deslice, desde el centro expuesto, hasta el centro negro. Todo reflejo tiene su doble opaco, el que cae para el desciframiento.

Poco nos hemos interrogado sobre lo que pinta Velázquez en *Las Meninas* y sobre la falsa inocencia de los espejos. Esa curiosidad nos hubiera hecho comprender que el sujeto no regresa único, unido, pleno, en un punto preciso; que no lo podemos aprehender frontalmente.

¿Y si la estructura del cuadro —otro análisis coincide aquí con el nuestro— y su montaje perspectivo no se alejaran, como hacia su punto de fuga, hacia el espejo (y el rey), sino hacia dos puntos sin coincidencia? Por una parte, esa puerta por donde un hombre que ha visto la escena y los personajes en representación “se fuga” hacia el exterior. Ese hombre, homónimo del que organiza la representación —se llama Nieto Velázquez— es el que ha visto, el reverso del que, como ausente, mira. Más que los modelos en la cámara, contempla el gongorino diseño interno, más que la escena, el plano vuelto al revés del cuadro representado en el cuadro. El que se va, dice Lacan, es el que se ve y el que ha visto; el que se queda —Velázquez—, el otro punto de fuga: es la mirada que vendrá a pintar en nuestro lugar, el lugar de la vista, pero en la medida en que ésta no contiene la mirada; el maestro la deja sobre la tela.

En la pintura primitiva el pintor está presente como donador; en la clásica, como centro de la perspectiva, ojo que organiza la coincidencia de las líneas en el punto de fuga —el código de la representación—; en *Las Meninas* como mirada representada y acto (visión) presentante, alternadamente. El cuadro —añade Lacan— es una trampa: pide al ojo que deposite en él ese objeto parcial que es la mirada —interior de la visión—, la cual “se da con el pincel sobre la tela para que usted dé a luz la suya ante el ojo del pintor”.³¹

³¹ “Du regard, ça s'étale au pinceau sur la toile, pour vous faire mettre bas le vôtre devant l'oeil du peintre”. Jacques Lacan, “Hommage à Marguerite Duras”, en *Cahiers Renaud Barrault*.

Y si todo pudiera leerse en función de intersticio, de ranura; falla constituyente del sujeto cuya metáfora repercute en cada ilustración de unidad: la del autor, la del espectador, la del logos; ranura del párpado, desdoblamiento del nombre y hasta —no especularizable, escondida bajo la espejeante falda—, el sexo de la Infanta; Lacan hace un juego de palabras entre Infanta y *fente*, ranura.

Al mostrarse al revés, la representación gira y se duplica —dos espacios, sujeto escindido (autor y su homónimo), doble elipsis, mitad de la representación en la representación (ya que la parte superior del cuadro está ocupada únicamente por otros cuadros y por una ventana que, aunque invisible marco de luz difusa, basta para señalarlos como tales), mitad de lo representado en la representación (la parte inferior del cuadro, ocupada por los personajes representados, incluido el maestro que los representa); pintura —la casi totalidad del cuadro— y no-pintura; el propio cuadro citado, que, de la representación, no muestra más que la armadura, el soporte.

Esta doble escena no señala más que su falla: imposibilidad de tener acceso a lo elidido, ni siquiera en tanto que imagen especular, irreductibilidad de una tautología sin residuos: *la obra está en la obra, es verdad, pero —como en El Quijote y en Las Meninas— para subrayar su alteridad, obra no traducida, virada al revés, para siempre ilegible.*

IV. LA COSMOLOGÍA DESPUÉS DEL BARROCO

1. LA RELATIVIDAD RESTRINGIDA¹

NADA puede situarnos, definir dónde estamos en un espacio "absoluto, verdadero y matemático" —newtoniano—: el continente uniforme, el soporte infinito e imperturbable de las cosas, está desprovisto de toda realidad, nada podrá garantizarnos, ni siquiera, si estamos en reposo o en movimiento —a menos que giremos alrededor de algo o que seamos el centro de una rotación circular—, ni tampoco cuándo ocurre ese "estar": tiempos locales, fragmentados, contradictorios, envolventes; espacios variables, condicionados por la situación del que los mide: sólo una certidumbre impide la dispersión total, el desajuste de las redes: la velocidad, constante, de la luz en el vacío, poco importa la velocidad relativa del cuerpo que la emite, ni la del que la recibe. Fuera de esa abstracción, imposible determinar un punto, situar una referencia: de este lado, en el Espacio-Tiempo, sólo existen puntos-eventos representables

¹ En estas notas aparece, aquí, una laguna: es que el modelo científico cuya diseminación se ha señalado no es el puramente astronómico, sino el cosmológico. Si a partir de la cosmología barroca se suceden postulados y descubrimientos, si, por ejemplo, el rechazo del pensamiento galileano llega a constituirse en la noción newtoniana del tiempo y en la dogmatización de su correlato, el espacio euclideo, etc., nada viene a subvertirlo hasta la intervención de la Relatividad Restringida, en 1905, así como nada subvierte, aun si mucho lo había criticado, el espacio de la perspectiva, hasta su relativización en *Les Demoiselles d'Avignon*, de 1907. No sostenemos, por supuesto, la inexistencia de la cosmología en el período "clásico" —entre fines del siglo XVII y fines del siglo XIX—, sino su repliegue y retroceso, circunscrita por una práctica más rigurosa y matemática, más "científica": la Física. Ejemplo de esta retirada, y de la carencia de "retombée" que suscita en el clasicismo, el rechazo de Kant: da un alcance cosmológico a las leyes de la gravitación universal de Newton, pero niega toda validez racional a las preguntas cosmológicas por excelencia —que hoy no podemos ni siquiera formular de ese modo—: límites del espacio, origen del tiempo. Hay, pues, una cosmología clásica, pero "implícita y avergonzada", sin "retombée" detectable: de allí nuestra laguna. Por motivos que el propio texto, espero, elucidará, adopto en su exposición la primera persona.

por líneas: su continuar a existir, su estiramiento en el tiempo; el punto sería un evento instantáneo, sin origen ni trazas: surgimiento del cuerpo, inmediata desaparición.

Un paso sintético nos permitiría "recuperar" esa transgresión teórica: la noción de *intervalo de Universo*: "longitud" espacio-temporal entre dos "puntos-eventos", invariante métrico aplicable a dos "sistemas de inercia" en traslación relativa, rectilínea y uniforme. El Espacio-Tiempo sería, para algunos físicos, un nuevo absoluto, la "recuperación" de dos nociones caducas, el Espacio y el Tiempo.²

La pintura en que, por ejemplo, esta relatividad se manifestaría, se estructuraría —o más bien se des-estructuraría— como una continuidad de espacios yuxtapuestos y autónomos, válido cada uno solamente para el personaje que lo centra —*Les Demoiselles d'Avignon*—, sin posible denominador mensurable común. Si el marco, o la mirada del espectador, totalizan los "puntos de vista", la particularidad de éstos, lejos de disiparse, es, al contrario, conservada, integrada: espacios no comprendidos en un espacio universal —marco y mirada se encuentran referidos a un nuevo "punto de vista"— y que implican la generación de sus propias geometrías, la distribución de sus materias y el fluir de sus tiempos: geo(cron)ometrías coexistentes y variables.³

² El ideograma cosmológico relativista sería una serie infinita de paralelas, mensurables de dos en dos, cuyo origen sería el del universo, simplificado así para ser legible.

³ Cuya prefiguración podría encontrarse en la Monadología de Leibniz: cada mónada, "sin ventanas por donde algo pueda entrar o salir", está sola en el mundo, aislada, sólo Dios entra con ella "en conversación y hasta en sociedad, comunicándole sus pensamientos y sus voluntades de una manera particular"; cada una centra un espacio, una serie de perspectivas que le son propias y en cierta medida implica su mundo como reflejo de Dios y "región de verdades eternas". Esos puntos estarían dispersos, reducidos a su autonomía, si no fuera porque cada uno sostiene un diálogo simple y solitario con la *Monas monadum* y es esa "dependencia respectiva de cada una ante Dios" lo que establece la comunicación entre ellas. Sin la corona totalizante de la *Monas monadum* tendríamos una pluralidad del mismo orden que la que postula la relatividad. Hay en la Monadología, una *pulsión de infinitismo muy propia del barroco*, que la corona excesiva de la *Monas monadum* contiene. Excesiva: contradice el principio de la economía de la comunicación al duplicar la comunicación entre sí obligándolas a pasar por su intermedio. Al contradecir el principio del menor gasto, la corona, que obliga al derroche, al "camino más largo posible", funciona como entidad barroca. De allí su paradoja: contiene al barroco —al impedir la pluralidad sin nexo— con el barroco —al obligar al derroche. Cf. Michel Serres, *Hermes ou la communication*, Paris, Minuit, 1968, p. 154.

2. LA RELATIVIDAD GENERALIZADA

La teoría relativista de la gravitación postula un "Universo que, en lugar de ser un objeto más o menos indeterminado situado en un marco definido a priori, se transforma en una estructura espacio-temporal cuyas propiedades métricas no pueden conocerse exactamente si no se conocen las de la distribución de la materia que contiene".⁴ Es decir, se descubre una relación matemática y causal entre el "contenido" material y la "forma" espacio-temporal: el espacio no es independiente de los cuerpos que contiene —el verbo contener se convierte en una noción caduca—, las propiedades métricas del continente están asociadas a las del contenido; la relatividad generalizada excluye la idea clásica de un marco universal en el cual se puede, teóricamente, incluir no importa qué conjunto de objetos, o no importa qué secuencia de eventos. "Ya no recibimos el mundo como un mundo de 'cosas' constantes cuyas propiedades se modifican en el tiempo: se ha convertido en un sistema cerrado de 'eventos': cada uno se define a partir de cuatro coordenadas equivalentes. Dejamos también de tener un contenido del mundo independiente, recibido, sin más, en esas 'formas' acabadas que son 'el' espacio y 'el' tiempo: el espacio, el tiempo, la materia, indisolublemente ligados, no se definen más que por su reciprocidad y sólo su síntesis, su correlación y su codeterminación conservan una realidad física, mientras que cada uno, considerado aisladamente, cae en la categoría de la simple abstracción."⁵

Geometrías locales, creadas, en sus intermediaciones y en su interior, por los cuerpos —las curvas fundamentales, en la del Sol, por ejemplo, son las elipses de los planetas—: el espacio, alrededor de una masa, se curva proporcionalmente a su magnitud y densidad, terminaría cerrándose sobre sí mismo, a tal punto que ni siquiera la luz podría salir de él; en ese sistema, separado del resto del Universo, daría vueltas en redondo. Todo —masa, luz...— no es más que el aspecto visible de una magnitud indefinible por sí misma y cuyo único indicio es su transformación. "Las cuatro dimensiones del mundo físico son fundamentalmente equivalentes e

⁴ Jacques Merleau-Ponty y Bruno Morando, *op. cit.*, p. 195.

⁵ Ernst Cassirer: *La philosophie des formes symboliques*, París, Minuit, 1973, vol. III, p. 519. [*Filosofía de las formas simbólicas*, México, FCE, 1977.]

intercambiables";⁶ algo, sin embargo, regula este sistema de conversiones: el principio de la menor acción: a las tres dimensiones espaciales corresponde un principio de cantidad de movimiento, a la temporal, el de la energía. La energía tiende a conservarse según el principio de la menor acción, y, como la masa a que corresponde, posee su inercia: la oposición masa/energía carece de fundamento, la conservación de ambos términos obedece al mismo principio, ligado al de la conservación del impulso.

La realidad última, en suma, no tiene el más mínimo aspecto de *cosa*: no es más que pura *significación* desprovista de *representación* [...]. Toda "substancialidad" es radicalmente convertida en funcionalidad: la "permanencia" verdadera y definitiva no puede ya atribuirse a una existencia desplazada en el espacio y en el tiempo, sino, solamente, a las magnitudes y relaciones de magnitudes que forman las constantes universales de toda descripción del devenir físico. Es la invariabilidad de tales relaciones, y no la existencia de seres individuales, cualesquiera que sean, lo que constituye el estrato último de la objetividad.⁷

El funcionamiento semiótico, sin punto de referencia, sin verdad última, es todo relación, *grama* móvil en constante traducción, dinámico; en él "lo que se llama objeto deja de figurar un algo esquematizable, realizable en la intuición y dotado de ciertos predicados espaciales y temporales, para convertirse en un punto de unidad a captar por el pensamiento puro. El objeto, como tal, no podría jamás ser 'representado'".⁸ Es decir que, "hurtándose a la predicación, el complejo signifiante y todas las prácticas semióticas que regula, se substraen a la enunciación de 'algo' sobre un 'objeto' y se construye un dominio inagotable y estratificado de *décrochages* y de combinaciones que se agotan en la infinidad y el rigor de su demarcación".⁹

Gravitación e inercia, fuerzas equivalentes, rigen los movimientos de los cuerpos a grandes distancias; sus acciones no son uniformes: dependen de las distancias a que se encuentren las masas que determinan la geometría de esa región; hay pues una infinidad de métricas (riemannianas) matemáticamente posibles: si hubiera una

⁶ Ernst Cassirer, *La philosophie des formes symboliques, op. cit.*, vol. III, p. 511.

⁷ Ernst Cassirer, *op. cit.*, vol. III, pp. 520-521.

⁸ Ernst Cassirer, *op. cit.*, vol. III, p. 520.

⁹ Julia Kristeva, *op. cit.*, p. 323.

geometría universal, ésta sería el resultado de un conocimiento de la materia a escala universal.

Movimiento/fuerza, masa/energía, longitud/duración no existen en sí, solamente significan algo, y ese algo es diferente para los diferentes observadores obligadamente en movimiento: el mundo no es aprehensible más que desde mi punto de vista e inconcebible desde un punto de vista totalizante que sería el de nadie. Ese punto imaginario, situado en el infinito, arrastra la producción de símbolos, haciéndolos cada vez más generales, y funciona como su propio límite: cada acercamiento ilusorio a esa "métrica universal" exige una nueva corrección, señala, con sus propios postulados, su *residuo*: la obra —Joyce— multiplica su focalización, señala el reemplazo y la dispersión de sus "puntos de vista", la convertibilidad de unos en otros —el tiempo entre ellos—, intenta que cada nueva percepción llegue a enunciarse a partir de ese punto absoluto y anónimo que se sitúa por definición más allá del alcance de toda experiencia posible: *focus imaginarius* que es a la vez fin de la subjetividad y de la contingencia, fundamento y límite del logos, silencio.¹⁰

O quizás no —el resultado final será el mismo, el "programa" distinto—: la obra —Joyce— no trata de obtener una visión totalizante (imaginaria), ni de testimoniar, con la fuga al infinito de ésta, su imposibilidad, sino al contrario, renuncia a priori al punto de vista de nadie y se despliega en flujos voluntariamente regionalizados, se "dice por masas en la unidad discontinua de sus cortes", "señala la ausencia movizada y sin embargo dirigida, dialogada, de toda lengua de fondo" (Sollers): *polílogo exterior* —en oposición al monólogo interior, centrado— disperso como multiplicidad melódica de timbres, de dicciones, de acentos. Lenguas que se emiten localmente, que no perturba el fantasma de la síntesis: pulverización del sujeto en la historia.

¹⁰ En el discurso matemático podríamos encontrar una isomorfía: los números finitos no pueden definirse más que situándose en otra posición, el infinito, ni éste, más que en otra, el transfinito: el nombre surge siempre fuera de lo nombrado y por ello implica un corte: la castración. En este sistema, a diferencia del que postulo a partir de la relatividad, no hay residuo —ni *à la limite*, objeto—: en lugar del resto está la posición del nombrante. Cf. Daniel Sibony, "L'infini et la castration", en *Scilicet* 4.

3. BIG BANG

El universo está en expansión¹¹ y se originó en un momento dado —hace quince billones de años— por explosión de la materia "inicial". El espectro de las estrellas torna hacia el rojo, señal de que se alejan; si se acercaran, tornaría hacia el azul, pero este fenómeno jamás se observa.¹² El universo se dilata: sus cuerpos se separan, huyen unos de otros; algunos, en nuestra galaxia, a seiscientos kilómetros por segundo, otros, quizás fuera de ella, a doscientos treinta mil: son los quasars, descubiertos hace diez años por Marten Schmidt.

Big bang: sea una esférula en la cual electrones, neutrones y protones se encuentran apretados unos contra los otros y a temperaturas de varios millones de grados. "Átomo primitivo" de Lemaître, "ylem" de Georges Gamow, ese estado puntual, denso y comprimido, estalla: una hora después la temperatura baja, neutrones y protones se combinan para constituir los primeros núcleos. Diez millones de años más tarde, a quinientos grados, se forman los átomos neutros, una parte de su gas se espesa y pulveriza, la acción de las fuerzas de gravitación, en puntos fortuitos, da nacimiento a galaxias y a estrellas. Mientras más se alejan unas de las otras, más aumenta el vacío del espacio: la densidad de la materia se hace menor, tiende hacia cero, Universo que se acerca a su final. De su explosión inicial nos queda, detectable, un indicio: rayo fósil extremadamente débil pero constante y que, a diferencia de todos los otros rayos conocidos, no parece proceder de ninguna fuente localizable: es idéntico en todas direcciones, invariable, como si el espacio mismo lo difundiera.¹³

¹¹ Abrevio la exposición de estas opuestas teorías de la cosmología contemporánea, el *big bang* y el *steady state*. Su actualidad es tal que han dejado de ser patrimonio científico; los argumentos de sus defensores y detractores se extienden a diario en la prensa.

¹² En el mundo sonoro, no oímos de igual modo el pito de una locomotora cuando se acerca que cuando se aleja —torna hacia lo grave o hacia lo agudo.

¹³ Fue el propio Gamow quien tuvo la idea de detectar ese rayo residual; la expuso en un artículo publicado en 1956 que, por entonces, no suscitó la menor curiosidad; diez años más tarde, Robert Dicke sostuvo que una antena de radio muy sensible podría detectar el eco de la explosión primitiva y comenzó a construir el aparato destinado a ello. Entretanto, dos físicos del

Sea un universo significante *materialmente* en expansión: no es sólo su sentido, su densidad significada —precedente e impalpable— lo que se expande, sino su dimensión significante gráfica y fonética: dispersión y agrandamiento de la marca y el sonido en el espacio-tiempo por ellos irradiado, en la extensión, indisoluble de su presencia, que su masa a la vez crea e incurva; blanco o silencio dejan de ser soportes imperturbables y abstractos: son generados con la materia en que se expanden. Obra no centrada: de todas partes, sin emisor identificable ni privilegiado, nos llega su irradiación material, el vestigio arqueológico de su estallido inicial, comienzo de la expansión de signos, vibración fonética constante e isotrópica, rumor de lengua de fondo: frote uniforme de consonantes, ondulación abierta de vocales.¹⁴

Obra sin "motivo": en expansión, ampliable al infinito, serie del gesto puro en su repetición o *marca de cero*:¹⁵ colores sobre un fondo gris sordo —la mezcla uniforme de todos los colores, saturación y anulación del prisma—, vestigio atenuado de la compacidad inicial; fósil del *ylem* cromático.

4. STEADY STATE

Si el *big bang* encuentra su confirmación en la presencia y el alejamiento de los quasars, la definición misma de estos objetos suscita una contradicción: los quasars nos aparecen como estrellas, debían de encontrarse cerca de nosotros en el Universo —y en este caso hay que encontrar otra explicación al hecho de que su espectro torne hacia el rojo, *red shift*—; por otra parte, se desplazan a velocidades tales que en función de la expansión no podrían encontrarse sino muy lejos y en ese caso hay que explicar por qué son percep-

Bell Laboratory —Arno Penzias y Robert Wilson— con una antena instalada para un programa de comunicación por satélite y sin saberlo, ya lo habían logrado: inexplicable y desde todos los puntos del cielo, a la antena llegaba la irradiación, vestigio del "origen".

¹⁴ En esta contradicción, señalada como especificidad de la producción poética, y desequilibrada voluntariamente a favor de la amplitud mayor del espectro vocálico francés, el registro cromático de las *e* (como en el barroco español puede detectarse un desequilibrio a favor de la *a* y la *o*), y aplandando, hasta reducirla a un suelo uniforme y sin frotos, la materia consonántica, se fundamenta la obra de Marcelin Pleynet, *Stanze*, París, Seuil, 1973.

¹⁵ Cf. CERO, *Colores/Números/Secuencias*, en este volumen.

tibles. La luz que emiten los quasars es fluctuante y el diámetro de un objeto que emite rayos a intensidad variable no puede ser superior al período de esas variaciones, de modo que un quasar tiene que ser, según las observaciones, de un diámetro medio de un mes-luz; nuestra galaxia tiene un diámetro de doscientos mil años-luz ¿cómo explicar que un cuerpo mucho más pequeño que ella irradie mucha más energía? Marten Schmidt piensa que, coherentemente con la teoría del *big bang*, el *décalage* de los rayos hacia el rojo se debe a velocidades muy elevadas y que los objetos que los emiten se encuentran extremadamente lejos, a diez billones de años luz de la Tierra, prácticamente en los orígenes del Universo.

O bien los quasars están cerca —lo cual explica su visibilidad—, no están dotados de velocidades enormes ni se alejan sin cesar unos de otros: el Universo —que esté o no fragmentariamente en expansión— es estable e inmutable, su estado es continuo —*steady state*—, como continua, según Thomas Gold y luego Herman Bondi y Fred Hoyle, es en él la *creación del hidrógeno a partir de nada*; este hidrógeno basta para formar nuevas estrellas y llenar el vacío creado por la eventual fuga de las galaxias. Creación de materia a partir de nada: Universo en equilibrio perpetuo, *sin comienzo ni fin*, ilimitado en el pasado y en el futuro, renovándose perpetuamente, y ello a condición de que se cree, por año, un solo átomo de hidrógeno en el volumen que ocupa un rascacielos, a condición, también, de aceptar que, contrariamente al principio capital de la física —la conservación de la materia— ésta se crea y se destruye.

Pero ¿cómo explicar entonces el *red shift*? ¿Y si ese *décalage* *ge* tuviera un origen gravitacional? Si un rayo de luz emana de una fuente extremadamente densa debe ceder energía al escaparse; ese fenómeno puede provocar un *décalage* hacia el rojo. La observación prueba que, al contrario, la materia que ha irradiado esos fotones es muy poco densa. ¿Y si ese *décalage* se debiera, en efecto, a velocidades muy elevadas, pero de objetos próximos que, debido a una explosión interna de la galaxia, se dispersaran en todas direcciones? En ese caso, algunos se alejarían —y su espectro tomaría hacia el rojo— y otros se acercarían —y su espectro tomaría hacia el azul—: este último fenómeno nunca se ha observado.¹⁶

¹⁶ Los quasars pueden catalogarse en función de su luminosidad y de la importancia de su *décalage* hacia el rojo: mientras mayor es éste, mayor la velocidad, la distancia, y mayor la cantidad de quasars que se observa; eran pues más numerosos antes que ahora; hay pocos en nuestra proximidad.

En estas respuestas, y sobre todo en el desarrollo de la cosmología relativista, es manifiesto que las soluciones a singularidad inicial son inevitables. Ahora bien, una pregunta gravita bajo todo el desarrollo lúcido de la teoría del *big bang*: ¿qué había antes del *ylem*, de dónde surge el átomo primitivo? ¿Es el resultado de todos los procesos que actualmente se desarrollan —la expansión— pero *al revés*? Se trataría, en este caso, de un Universo reversible y pulsante, con sucesivas contracciones y dilataciones. ¿Pero cómo esos procesos inversos y simétricos podrían producirse a lo largo de un mismo tiempo, cómo marcar un *antes* y un *después* si todo —hasta el tiempo— se vira al revés en el momento de la singularidad?¹⁷ Tiempo que no es un marco vacío y preexistente donde la materia se expande, sino que está generado en la expansión. ¿O

Los rayos que emiten nunca tardan en llegarnos más de doce billones de años: datan de tres billones de años después de la formación del Universo. Su vida es breve —un millón de años—; no se sabe cómo desaparecen.

¹⁷ Ese antes y ese después pueden leerse, como lo ha hecho en otro campo Peirce —cf. el estudio que se le dedica en "Intervention au Séminaire du Dr. Lacan", en *Scilicet* 4, p. 56—, en función de inscripción: el antes es lo que no está inscrito, lo que no es nada; el después es la misma nada pero inscrita. Por supuesto, no se puede llegar a lo que había "antes" a través de la simple operación analítica que consiste en quitarle a lo que ha habido "después" todo lo que constituye el carácter de ese "después", ya que el "antes" que se determina así no es más que el antes de ese "después", no es más que una especificación imaginaria de ese "después". El "antes", en ese sentido, no es más que un "después" tachado; es precisamente esa inscripción del "antes" bajo la forma de esa tachadura lo que caracteriza, lo que funda el "después" como tal.

El surgimiento del "estado puntual" a que alude el *big bang*, el arranque de la serie —de toda serie— puede entenderse como el paso del *cero absoluto*, orden en general de lo potencial, al *cero de repetición*, o sea, a la identidad consigo misma de la contradicción, en Frege, cuya marca se inscribe en la serie de los números enteros. La cosmología sería la versión material del paso de la *contradicción* a la *identidad consigo misma de la contradicción*, o, como lo he metaforizado en "CERO. Colores/Números/Secuencias", el paso del no-color al blanco, cero de repetición que, para generar la serie de los colores, se toma como uno.

Paso de lo potencial a lo temporal y también de lo potencial a la realización, paso en el cual el autor del artículo sobre Peirce ve una paradoja: la potencialidad no se realiza más que individualmente, pero, por ese hecho, se destruye en tanto que posibilidad infinita; lo potencial comprende, indistintamente, todos los puntos de un conjunto, su realización, al contrario, es individual: el primer efecto de ese paso es, pues, de repudio (forclusión): señala de inmediato los límites de lo potencial, instituye sus fronteras. El antes y el después quedan así significados en tres niveles: nada germinal/trazo de repudio (*trait forclusif*)/repetición infinita del trazo, es decir, serie.

habrá más bien que decir que la contracción no ha precedido a la expansión sino que, en realidad, se trata de una imagen en la que pasado y futuro se invierten, *como la izquierda y la derecha en el espejo*?

La obra isomórfica del *steady state* —corresponde a esa constitución formal *H*, de Philippe Sollers—, impugnaría no el dato científico, la comprobación, hoy observable, de la expansión, sino su fundamento teológico, tan aparente como el que sustentaba el círculo de Galileo y cuyo substrato humanista informa cada una de sus resonancias, como lo hacía la órbita "perfecta" en la organización de los toni renacentistas.

Quizás no sea un azar que la formulación del *big bang* se deba, como muchas de las teorías que suscitaron el barroco, a un dignatario de la compañía de Jesús: el abate belga Lemaître; quizás su fundamento teológico esté presente en todo su enunciado: un estadio de génesis, puntual, metáfora del verbo y el semen/un estadio de crecimiento, metáfora de la multiplicación, del núcleo primigenio diseminado, pero también de la corrupción y del exilio/un apogón apocalíptico final, disolución en el vacío, ausencia del sentido.

La constitución continua de hidrógeno, es decir, de materia prima del Universo en su primera fase, estaría formalizada, en la obra literaria, por una creación continua de materia fonética a partir de nada —ni sustentación semántica ni "fundamento"—, materia cuyo sentido sería justamente la exhibición de su estar en el presente, sin marca de origen, o marcada de un origen a partir de nada, ni siquiera como producto de una diferencia cuya marca, no por imponerse en tanto que pura entropía acróica sería menos fundadora. El Universo textual así obtenido, sin hiatos ni aglutinaciones, es producción uniforme y permanente de materia: surge en todas partes y según el mismo ritmo, sin emisor centrado o privilegiado, sin principio ni fin. Materia no teológica cuya presencia es puramente atómica, soplo inalterable y sin rupturas —sin puntuación, forzosamente, sin marca anímica del "fiato", tara tipográfica del *pneuma*—, sin separación de estrofas o párrafos, sin mayúsculas. Obra que, como el estado estacionario, asume las consecuencias de un principio cosmológico según el cual para todo observador y en todo tiempo, el Universo —el texto— debe tener, a gran escala, la misma apariencia global.

H/steady state: materia que se crea y se destruye, pero siempre y en todas partes; sin origen asignable ni anulación global,

hacia y a partir de nada, sin *quantum* único ni límites. Espacio sin escansión, tiempo que desaparece, sin fallas, en el horizonte, y cuya luminosidad, con la neutralidad del *sunyata*,¹⁸ que Occidente descubre aquí al final de su parábola, tiende hacia cero.

¹⁸ Esta noción, como muchas otras relativas al budismo, ha sido elucidada, gesto fundador, en Occidente, en la obra de Octavio Paz.

V. SUPLEMENTO ¹

1. ECONOMÍA

¿QUÉ SIGNIFICA hoy en día una práctica del barroco? ¿Cuál es su sentido profundo? ¿Se trata de un deseo de oscuridad, de una exquisitez? Me arriesgo a sostener lo contrario: ser barroco hoy significa amenazar, juzgar y parodiar la economía burguesa, basada en la administración tacaña de los bienes, en su centro y fundamento mismo: el espacio de los signos, el lenguaje, soporte simbólico de la sociedad, garantía de su funcionamiento, de su comunicación. Malgastar, dilapidar, derrochar lenguaje únicamente en función de placer —y no, como en el uso doméstico, en función de información es un atentado al buen sentido, moralista y “natural” —como el círculo de Galileo— en que se basa toda la ideología del consumo y la acumulación. El barroco subvierte el orden supuestamente normal de las cosas, como la elipse —ese suplemento de valor— subvierte y deforma el trazo, que la tradición idealista supone perfecto entre todos, del círculo.

2. EROTISMO

El espacio barroco es pues el de la superabundancia y el desperdicio. Contrariamente al lenguaje comunicativo, económico, austero, reducido a su funcionalidad —servir de vehículo a una información—, el lenguaje barroco se complace en el suplemento, en la demasia y la pérdida parcial de su objeto. O mejor: en la búsqueda, por definición frustrada, del *objeto parcial*. El “objeto” del barroco puede precisarse: es ese que Freud, pero sobre todo Abraham, llaman *objeto parcial*: seno materno, excremento —y su equivalencia

¹ En su casi totalidad, este “Suplemento” se encuentra, a modo de conclusión provisional, en otro trabajo, mucho más regionalizado —se limita a América Latina— sobre el barroco. Cf. Severo Sarduy, “Barroco y neobarroco”, en *América Latina en su literatura*, México, Siglo XXI, 1973.

metafórica: *oro, materia* constituyente y soporte simbólico de todo barroco—, mirada, voz, *cosa* para siempre extranjera a todo lo que el hombre puede comprender, asimilar(se) del otro y de sí mismo, residuo que podríamos describir como la (a)lteridad, para marcar en el concepto el aporte de Lacan, que llama a ese objeto precisamente (a).

El objeto (a) en tanto que cantidad residual, pero también en tanto que caída, pérdida o desajuste entre la realidad y la imagen fantasmática que la sostiene, entre la obra barroca visible y la saturación sin límites, la proliferación ahogante, el horror vacui, preside el espacio barroco. El suplemento —otra voluta, ese “otro ángel más” de que habla Lezama— interviene como constatación de un fracaso: el que significa la presencia de un objeto no representable, que resiste a franquear la línea de la Alteridad: (*a*)licia que irrita a *Alicia* porque esta última no logra hacerla pasar del otro lado del espejo.

La constatación del fracaso no implica la modificación del proyecto, sino al contrario, la repetición del suplemento; esta repetición obstinada de una cosa inútil —puesto que no tiene acceso a la entidad simbólica de la obra—, es lo que determina al barroco en tanto que *juego* en oposición a la determinación de la obra clásica en tanto que *trabajo*. La exclamación infalible que suscita toda capilla de Churriguera o del Aleijadinho, toda estrofa de Góngora o de Lezama, todo acto barroco, ya pertenezca a la pintura o a la repostería —“¡Cuánto trabajo!”—, implica un apenas disimulado adjetivo: ¡Cuánto trabajo *perdido*, cuánto juego y desperdicio, cuánto esfuerzo sin funcionalidad! Es el superyó del homo faber, el ser-para-el-trabajo el que aquí se enuncia impugnando el regodeo, la voluptuosidad del oro, el fasto, la desmesura, el placer.

Juego, pérdida, desperdicio y placer: es decir, erotismo en tanto que actividad puramente lúdica, que parodia de la función de reproducción, transgresión de lo útil, del diálogo “natural” de los cuerpos.

En el erotismo la artificialidad, lo cultural, se manifiestan en el juego con el objeto perdido, juego cuya finalidad está en sí mismo y cuyo propósito no es la conducción de un mensaje —el de los elementos reproductores en este caso—, sino su desperdicio en función del placer.

Como la retórica barroca el erotismo se presenta en tanto que ruptura total del nivel denotativo, directo y “natural” del lenguaje

—somático—, como la perversión que implica toda metáfora, toda figura. No es un azar histórico si en nombre de la moral se ha abogado por la exclusión de las figuras en el discurso literario.

3. ESPEJO

Si en cuanto a su utilidad el juego barroco es nulo, no sucede así en cuanto a su estructura. Ésta no es un simple aparecer arbitrario y gratuito, una sinrazón que no expresa más que su demasía, sino al contrario, un reflejo reductor de lo que la envuelve y trasciende; reflejo que repite su intento —ser a la vez totalizante y minucioso—, pero que no logra, como el espejo que centra y resume el retrato de los esposos Arnolfini, de Van Eyck, o como el espejo gongorino “aunque cóncavo fiel”, captar la vastedad del lenguaje que lo circunscribe, la organización del universo: algo en ella le resiste, le opone su opacidad, le niega su imagen.

Esta incompletud de todo barroco a nivel de la sincronía no impide —sino al contrario, por el hecho de sus constantes reajustes, facilita— a la diversidad de los estilos barrocos funcionar como reflejo significativo de cierta diacronía: así el barroco europeo y el primer barroco latinoamericano se dan como imágenes de un universo móvil y descentrado, pero aún armónico; se constituyen como portadores de una consonancia: la que tienen con la homogeneidad y el ritmo del logos exterior que los organiza y precede, aun si ese logos se caracteriza por su infinitud, por lo inagotable de su despliegue. La *ratio* de la ciudad leibniziana está en la infinitud de puntos a partir de los cuales se le puede mirar; ninguna imagen agota esa infinitud, pero una estructura puede contenerla en potencia, *indicarla* como potencia, lo cual no quiere decir aún soportarla en tanto que residuo.

Ese logos marca con su autoridad y equilibrio los dos ejes epistémicos del siglo barroco: el dios —el verbo de potencia infinita— jesuita, y su metáfora terrestre, el rey.

Al contrario, el barroco actual, el neobarroco, refleja estructuralmente la inarmonía, la ruptura de la homogeneidad, del logos en tanto que absoluto, la carencia que constituye nuestro fundamento epistémico. Neobarroco del desequilibrio, reflejo estructural de un deseo que no puede alcanzar su objeto, deseo para el cual el logos no ha organizado más que una pantalla que esconde la

carencia. La mirada ya no es solamente infinito: en tanto que objeto parcial se ha convertido en objeto perdido. El trayecto —real o verbal— no salta ya solamente sobre divisiones innumerables, sabemos que pretende un fin que constantemente se le escapa, o mejor, que este trayecto está dividido por esa misma ausencia alrededor de la cual se desplaza.

Neobarroco: reflejo necesariamente pulverizado de un saber que sabe que ya no está apaciblemente cerrado sobre sí mismo. Arte del destronamiento y la discusión.

4. REVOLUCIÓN

Sintácticamente incorrecta a fuerza de recibir incompatibles elementos alógenos, a fuerza de multiplicar hasta “la pérdida del hilo” el artificio sin límites de la subordinación, la frase neobarroca —la de Lezama, por ejemplo— muestra en su incorrección —falsas citas, malogrados “injertos” de otros idiomas, etc.—, en su no “caer sobre sus pies” y su pérdida de la concordancia, nuestra pérdida del *ailleurs* único, armónico, conforme a nuestra imagen, teológico en suma.

Barroco que en su acción de bascular, en su caída, en su lenguaje *pinturero* a veces estridente, abigarrado y caótico, metaforiza la impugnación de la entidad logocéntrica que hasta entonces lo estructuraba desde su lejanía y su autoridad; barroco que recusa toda instauración, que metaforiza al orden discutido, al dios juzgado, a la ley transgredida. Barroco de la Revolución.

Dos

I. CERO

COLORES / NÚMEROS / SECUENCIAS

DEL DISCURSO elaborado por Frege podemos derivar las pautas para una lectura formal del cuadro.¹ Aplicación literal del sistema lógico cuya carencia sorprende en la medida que proliferan, a propósito del hecho plástico, interpretaciones y comentarios metafísicos; el pensamiento común se satisface al proponer, en la crítica, un empleo metafórico de la formalización científica, esa metáfora mantiene al texto, al cuadro, lejos de un rigor que la sociedad reserva al discurso matemático, relegando en los antípodas de éste a toda práctica significativa connotada por los prejuicios románticos.

Si consideramos con Frege al cero como la extensión del concepto *no-idéntico a sí mismo*, concepto contradictorio en cuyo campo no se puede incluir ningún objeto y cuya única garantía es negar la existencia a todos los objetos que designa, el no-color, que también decreta en su campo la no existencia del objeto a que remite, ocupará el lugar del cero en un sistema de lectura cuyo sentido sería la eliminación de toda referencia a una entidad psicológica productora de signos plásticos y el tratamiento de representaciones objetivas —cromáticas— a partir de un código conceptual.

El paso del no-color al blanco se efectuaría, continuando con Frege, del modo siguiente: *el blanco sigue al no-color en la medida en que el blanco "pertenece" al concepto "idéntico al no-color"*. El paso del no-color al blanco no podría operarse sin el reconocimiento de una identidad consigo misma de la contradicción inicial que forma el no-color en sí, así como la constitución del uno se produce por la identidad consigo misma de una contradicción.

Contradicción: el cero en tanto que extensión del concepto no idéntico a sí mismo.

¹ Gottlob Frege, *Les fondements de l'arithmétique*, Paris, Seuil, 1972, párrafos 74-77 e Yves Duroux y J. A. Miller, "A propos des 'Grundlagen der Arithmetik' de Gottlob Frege", en *Cahiers pour l'Analyse*, num. 1.

Identidad consigo misma de la contradicción: se plantea ese concepto contradictorio cuyo número es cero y se busca la extensión del concepto "idéntico a cero": no se trata ya de la extensión de una contradicción sino de la identidad que tiene consigo misma. Su número no es el cero sino el uno.

La sucesión "natural" de los colores, la serie metonímica del prisma también se produce, como la de los números, a partir de un primer salto, de una metáfora original: el blanco metaforiza al no-color, y ese paso crea en su abertura una gama infinita de desplazamientos cromáticos contiguos.

El paso de un color al color siguiente —como el paso de un número entero al que lo sigue— se basa en el hecho de que se toma al blanco como no-color, así como la serie numérica funciona porque se cuenta al cero como uno.

En ese paso, y en la *franja vacía* que lo designa, queda la marca repetida de la producción del cero a partir de la no-identidad consigo mismo, el eco mudo, la sombra blanca de ese círculo —0— que existe porque limita en el interior de su campo la no-existencia: se trata de un conjunto de nociones cuyo enunciado mismo implica en sus términos una tal contradicción, que el propio enunciado se convierte en la garantía de su no-existencia; Frege da el ejemplo del círculo cuadrado.

La secuencia insiste en esas franjas vacías, en esas huellas huientes del cero, en esas marcas ciegas, y no en los elementos llenos que parecen constituirlos, esos que, en realidad, no hacen sino cubrir el vacío que los soporta y organiza, y que pueden reducirse a su mínima expresión: dos. El dos lleva la marca del cero y su exceso operado por la constitución del uno a partir de la identidad de la contradicción. También lleva el exceso del uno en la diferencia de conceptos idénticos que identifica.

El paso, la franja vacía, es la escansión de lo que, por su propia naturaleza, es proyectable al infinito: infinito de la numeración, ya que un número mayor es siempre posible; infinito de la falla entre cada número y el que lo sigue, que la aproximación irracional trata en vano de cegar.

Esta concepción de la escansión es el único modo de realizar una lectura formal —objetiva y lógica— de las secuencias de Robert Morris. Esos *fiberglass sleeves*, cubos vacíos y "sin color", a la vez transparentes y opacos, se han organizado en secuencias que señalan las franjas vacías, proyectables al infinito: son esas franjas lo

que las estructuras y no las formas, los "llenos" que les sirven de pretexto. El autor lo aclara en una frase que elimina todo posible error —el de una lectura de contenido— y que, al indicar que su obra no es un simple resultado de los sistemas de producción, denuncia los códigos normativos que sirven de base a esos sistemas y se identifican con los fundamentos de toda mecánica del consumo: "El pensamiento idealista concede una importancia tal a la forma porque la considera como prueba de la trascendencia de la obra misma, como revelación de su estructura. El arte objetual escapa al dualismo forma/fondo, en parte porque se produce en un espacio con respecto al cual no está limitado y en parte porque la percepción de sus relaciones varía constantemente. De ello debía derivarse también que la obra objetual no se funda —como se pudo creer— en una morfología particular, geométrica y apremiante, o en una gama de materiales específicos y privilegiados. Unas masas sin forma son potencialmente tan utilizables como unos cubos perfectos, los trapos pueden tener tanto valor como las barras de acero inoxidable."

La reflexión sobre la secuencia debe conducirnos a la práctica de un lectura del intervalo, a un desciframiento no a nivel de lo lleno y presente, sino a nivel del parámetro —negativo— que lo escande, que lo duplica y le sirve de soporte en tanto que *marca de cero*.

II. CÍRCULO

EL SOL DE LA MANO

UN SOL. El sol. Pero no el visible, astronómico, el “centro del Sistema”, ni el simbólico —asiduo rey, *yang*, falo, fuego—, ni el que, suma de los dos primeros, filtrado por un mimbres cubierto de letras rojas, amarilla los peldaños que descienden hasta el río. Sino otro sol: el sol *genético*, el que llevamos en la mano, trazo que nos precede y que, como el habla o el movimiento, está cifrado desde siempre, sin historia ni origen, en la hélice de la herencia.

Trazar un círculo es el gesto más inmediato, también el más universal y anónimo, pulsión primera de la mano, sepultada bajo milenios de técnica, de cultura, y que en un instante —anulado ese saber— resurge: la mano recupera su facultad de producir, *desea* por sí sola, independiente de la totalidad del cuerpo que la comprende, máquina, libre.

O bien —Galileo lo había observado— el círculo está implícito en las articulaciones del brazo. Círculo-estructura primaria. Ambito de la caza. Querencia. Ojo. Boca. Anillo-aro-ano. Nada: gesto sin sujeto. Firma de la especie. Y luego *cero*, inicial del Otro.

Círculo, por meridiano, olvidado, invisible de evidencia: Giotto, parece, respondió dibujando sin compás, uno, perfecto, ante el mensajero papal que indagaba sus señas; Feito lo ha ido despojando de sus texturas, de la materia inicial, muda, para mostrarlo, rojo sobre rojo, en su nitidez: gesto-objeto, referente puro: ni signo, ni símbolo, ni icono.

El “sol de la mano” no excluye la palabra de Feito del español plástico; lo inserta en él, no con los nexos previsiblemente anecdóticos que tanto se han señalado —cromatismo “ardiente”, rugosidad y aspereza de una materia calcinada, tauromaquia, austeridad o barroco—, sino con otros que se establecen entre la factura y su desciframiento.

La división del cuadro en dos registros, uno terrestre y ordena-

do, codificado por las reglas de la perspectiva lineal, y otro celeste, de una profundidad indefinida, espejeante y fluido, que caracteriza la pintura religiosa española, persiste, metaforizado, en los cuadros recientes de Feito. En Zurbarán, el interés de tales composiciones, testimonios, principalmente, de apariciones divinas en que el cuadro deja ver al espectador los dos registros simultáneos de una escena real y una visión milagrosa, reside menos en la dicotomía espacial que imponen que en las modalidades de la comunicación que se establece entre el registro terrestre y el registro celeste, y en el interior de un mismo registro entre las figuras que lo habitan. Esos dos registros no siempre establecen en Feito, como en sus antecesores, una relación vertical, entre lo alto y lo bajo, lo preciso y lo difuso, lo “terrestre” y lo “celeste”, sino una relación horizontal: dos paneles —que sin embargo no deben leerse como un díptico yuxtapuestos, imponen, no una “dicotomía espacial”, ni un diálogo, sino una lectura simultánea y binaria.

Las dos superficies —una de ellas casi siempre monocroma y de un tono próximo al color predominante de la contigua— exigen autónomos “puntos de fuga”, no se dejan totalizar ni en una visión global ni en una dialéctica formal, al contrario, al mismo tiempo que afirman su concomitancia espacial, su simultaneidad óptica, reivindican una lectura *disyuntiva*, bifurcada. El panel monocromo, casi siempre menor que el otro, no es ni un predicado ni un subordinado del primero, sino su divergente. Ni su negativo ni su reverso: suscitador de una visión descentrada, heterofónica, plural.

Los dos registros no representan planos simbólicos y comunicantes, sino que valen por espacios irreducibles a un solo código, a una sola lectura y que se yuxtaponen para enunciar, precisamente, esa irreductibilidad.

En algunas telas el doble código estructura un panel único: estereomorfa cuyos “emisores” se encuentran uno en la parte superior y otro en la parte inferior del cuadro, como en la pintura religiosa citada. Bajo el “sol de la mano”, el aro genético, aparece, sustentado en el “suelo”, bien plantado, un “ideograma” compuesto por dos figuras con frecuencia circulares y cuya relación —no reducible ni a una complementariedad ni a una oposición— repite, en el plano horizontal y abreviada, la relación en la vertical de los dos registros. Un trazo negro, ortogonal, autoritario, viene a proteger esos dos “personajes”, a cubrirlos: clausura, lindero, techo.

En el interior de una misma superficie reaparecen las dos lec-

turas, sus cuerpos no dialectizables, que no pueden someter ninguna composición, por osada que ésta sea: el cielo ya no comunica con la tierra; ni condescendientes ni displicentes, los dioses ya no son ni piadosos ni sordos, ningún torbellino de ángeles nos suspende, a nuestro lado, ninguna columna de fuego, nadie nos flecha.

Dos lenguajes, simplemente, no traducibles, definitivamente compartimentados y autónomos y cuya vecindad no hace más que señalar esa autonomía. Ni epifanía ni teología negativa: adherencia y silencio entre el alma y su esposo.

Dios no está, en la pintura de Feito, ni presente ni ausente: se trata de un problema de sintaxis.

III. CICLO

EL EFECTO: "PANTALLA"

LA OBRA de David Lamelas —¿pero no sería mejor evitar el concepto de obra, solidario del ejercicio del arte y de sus taras: emisor sustantificado, determinación del producto, estetismo, etc.?— no se presenta ni como una mimesis de su objeto, ni como su abandono ante una tecnología que lo produce y que, gracias a esa iluminación tautológica, se encontraría a la vez exaltada y fijada, elevada al rango de fetiche.¹

El objeto de Lamelas es el evento, o más bien: la obra de Lamelas se constituye y se anula (en tanto que objeto de arte) en una *práctica analítica* del evento.

A partir de modelos lingüísticos —se trata de lo opuesto al "performativo": un acto es aquí una frase, hacer es decir—, el evento se va a descomponer, a segmentar, disuelto en sintagmas, reducido a un encuentro entre sujeto y predicado, a su armazón efectiva, sintetizado en una relación de cópula.

Esta práctica identifica al evento con su análisis: al leerlo, lo (re)produce, lo hace iterativo, y así se define a sí misma como rechazo de la descripción y del contexto: sólo en esa medida podríamos hablar, a propósito de Lamelas, de arte conceptual, o, con más pertinencia, de *arte del lenguaje*, ya que el modelo gramatical, activo en la constitución del evento, se revela en él como *generador*.

En una pantalla, al fondo de la sala, la película se presenta como un ciclo que se repite sin interrupciones —el fin y el principio de la cinta están empatados— y reproduce, con toda neutralidad, ya que la cámara está fija y no hay búsquedas formales ni encuadre, un evento reducido a su expresión más simple y menos connotada: la consecución, ni mecánica ni ritual, de algunos gestos: alguien camina, alguien abre una puerta o cierra una ventana.

¹ Ni siquiera de una mimesis paródica como la que practica hoy en día la "retombée" inofensiva de los *ready made*.

Por una analogía que sin duda no se debe al azar, los enunciados de esas acciones coinciden con los que, reducidos a sus estructuras primarias, se utilizan como frases-matrices para enseñar un idioma.

Sobre las paredes, o sobre otras pantallas, otras tres proyecciones: imágenes fijadas, pasando a una cadencia bien regulada: una colección de diapositivas reproduce una serie de instantes de las mismas acciones filmadas, tomadas durante la filmación y encañadas según la misma consecución simple. El relato —ya que, aunque reducido a su grado cero, hay uno— es el mismo en las cuatro proyecciones, el significado de las cuatro frases es idéntico; simplemente la *diégesis* de las tres series de imágenes fijas —el tiempo inherente a cada serie, el ritmo que le es aparentemente consubstancial— puede o no coincidir, en cada exposición, con la *diégesis*, arbitrariamente normativa, de la película. El evento se encuentra así desarticulado a nivel de su percepción: su soporte diegético se pone en discusión, no se extiende en una secuencia unívoca y absoluta, sino que se encuentra siempre adelantado o atrasado con relación a sí mismo: relativizado.

En las películas de Warhol, que sólo paradójicamente, en este sentido, parecieron producir una percepción desnaturalizada y crítica, la *diégesis* permanece como valor realista, “figurativo”: nuestra percepción del evento y del tiempo de su enunciación nunca inquieta; siempre confirma: como el de ese hombre que duerme, nuestro sueño dura ocho horas: la *diégesis* nos une a los actores: nuestra ducha y nuestro amor duran como los suyos. En las películas de Lamelas, al contrario, el análisis del evento y la separación de sus constituyentes en tanto que frase, comienza siempre como crítica del tiempo a lo largo del cual se desarrollan.

En *Cumulative Script*, la primera secuencia —una calle, un hombre que avanza hacia la cámara, que pasa delante, que se aleja y desaparece— se repite, primero mecánicamente —sólo interviene, para marcar la repetición, un color diferente— y luego temáticamente —otra calle, otro hombre, etc.—. Esa doble repetición constituye la segunda secuencia, la cual a su vez se repite... hasta la sexta. Pero esas repeticiones, en lugar de confirmar el evento, de imponerlo como un gesto ritual o como un automatismo, lo convierten en algo inseguro, balbuciente, hacen “tropezar” su estructura. Esa tachadura del evento no se debe a la inexpresividad de la secuencia recurrente —reducida a una simple relación sujeto-predi-

cado—, ni a su insistencia, sino a su posición: la repetición interviene en un momento de la secuencia principal que no permite su lectura ni en tanto que *flash-back*, ni en tanto que premonición, ni siquiera en tanto que acción simultánea.

El cine ha naturalizado a tal punto sus procedimientos de connotación, que éstos han desaparecido como tales: la sucesión de dos secuencias que se desarrollan en lugares diferentes se lee directamente como “en el mismo momento”, etc. Lamelas inserta la secuencia recurrente en un lugar a-significativo: la lectura del relato se perturba así con un “injerto” inoportuno que remite los significantes de connotación del montaje a su arbitrariedad e insiste sobre su código, ya “inocente”.

Es esta a-significación de la secuencia recurrente en la topología del discurso lo que pone al evento en tela de juicio y hace que, al enunciarlo, quede tachado por una repetición insistente y muda que anula su unidad, su origen y su posibilidad de conclusión.

La combinatoria de los elementos narrativos, aunque estricta, se revela a-subjetiva: si el evento, dada la constitución del relato, recomienza, en ese efecto de recomenzar es el sujeto de la enunciación el que, cada vez e inevitablemente, queda anulado.

Así, la acumulación, obtenida con la repetición a-significante de un elemento, se reabsorbe en pura cantidad; su exceso no es más que indicativo: en la repetición, la obra puede designar, designarse, nunca decir.

En las exposiciones de Lamelas interviene toda una red sonora: aparatos de diapositivas, carreteles de bandas magnéticas, etc. Esa presencia de los motores, ese rumor uniforme y sin fin de lo mecánico constituye el *audio* de las secuencias mudas. Es el rumor de la cadena significativa que progresa bajo el entrelazamiento de los eslabones narrativos.

Tanto la máquina que gira con la cinta convertida en ciclo, como su rumor y los conos de luz blanca que interrumpen el paso de las imágenes en la pantalla —todo lo que constituye la obra—, no muestran su armadura más que para indicarla como soporte de un engaño. No se trata del hecho de que haya engaño, sino de la necesidad de organizarlo. El punto que verdaderamente funciona como signo, el punto que brilla, no se encuentra ni *sobre* la pantalla —soporte de un tiempo normativo que las diapositivas remiten a su artificio y de un objeto que, desde el principio de la proyección, se encuentra allí criticado—, ni en lo que está *delante* o *antes* —el

concepto productor, la matriz ideal, el “programa”—, ni *detrás* —en un contenido cifrado al que la pantalla serviría de máscara y que una hermenéutica dada podría revelarnos—, sino al lado, en ese punto en que la sucesión visual se anula como significación anulando así el evento que (re)produce, fracasando, en el momento mismo en que se revela la necesidad de hacerlo, al tratar de constituirse en sintagma. Punto de traducción mínima en que el acto, para existir, tiene que encontrar su frase, en que el relato filmado, en la repetición vacía de sus sujetos y sus predicados, se disuelve en puro trabajo de montaje —cuya articulación no “pasa” del lado del sentido.

Lamelas muestra la aparición efímera del evento, su despliegue en la superficie de la pantalla y su anulación antes de ser: la imagen es incapaz de franquear la puesta-en-frase, la prueba gramatical de la cópula —es esta imposibilidad lo que caracteriza toda producción de símbolos.

La obra será, o una consignación de hechos sin nexo, disociados, *un gasto sin intercambio*, o un puro enlace, un simulacro de encuentro, una equivalencia que, al establecerse, se vacía: relación sin definición.

ESCRITO SOBRE UN CUERPO

I. Erotismos

DEL YIN AL YANG

(Sobre Sade, Bataille, Marmori,
Cortázar y Elizondo)

A Octavio Paz
y a Marie José

Todo hace pensar que existe un cierto punto del espíritu desde el cual la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incommunicable dejan de ser percibidos contradictoriamente.

ANDRÉ BRETON, *Segundo Manifiesto*

SADE

La fijeza

La *Ronda de los vivos y los muertos*, su ritmo de confitados sombreros, gestos que impiden las joyas, flores y frutas, y de majestades heladas, su periódica sucesión de brocados y esqueletos sangrantes, de arabescos y cráneos, está inscrita, descifrable, tras las páginas, más discursivas que eróticas, más de pensador que de libertino, del Marqués de Sade.

Escansión de *vanidades* y corrupciones, la Vida es Tránsito. Esa certeza medieval, que dio su danza macabra a los frescos románicos y a la miniatura y a los tímpanos góticos su corola, de calaveras frenéticas, esa convicción cristiana se inscribe, traducida al vocabulario materialista del siglo y sin el espejismo de un posible rescate (las toscas tumbas abriéndose para la Resurrección y el estampido de las cornetas que dan su festejo de oros a las páginas

del Evangeliario) en los textos ejemplares del Marqués: "El principio de la vida en todos los seres no es más que el de la muerte, los recibimos y alimentamos en nosotros a la vez." "La materia, privada de esa otra porción sutil de materia que le comunicaba movimiento, no se destruye por ello: cambia de forma, se corrompe, he allí una prueba del movimiento que conserva: alimenta la tierra, la fertiliza, sirve a la regeneración de los otros reinos, como a la suya propia."¹

El pensamiento de Sade se alimenta de ese devenir, de esa reconversión que no cesa, de ese ciclo en que florecimiento y disolución son como facetas de una franja torcida sobre sí misma: se suceden sin discontinuidad, sin que el recorrido que las sigue tenga que pasar *del otro lado*, franquear una faceta, conocer el borde.²

En *Sade mon prochain*, Pierre Klossowski ha demostrado cómo para Sade "lo único real es el movimiento: las criaturas no representan más que fases cambiantes". Klossowski ha aproximado esta concepción a la doctrina india del Samsara.

Es explicable que la historia del sadismo, esa fascinación del movimiento que la ideología de un noble provenzal del siglo XVIII convirtió en un hecho cultural e inscribió en el espacio de lo imaginario —lo cual no sólo diferencia sino opone su experiencia a las de Gilles de Rais³ y Erzsébet Báthory⁴— esté atravesada, lacerada,

¹ *La Nouvelle Justine*, t. VII.

² Esa franja es la banda de Moebius, centro de la topología que sirve de metáfora al sistema estructural de Jacques Lacan. Cf. *Écrits*, París, Seuil, 1966.

³ "Cuando al fin los niños reposaban muertos, él los besaba... y los que tenían cabezas y miembros bellos, los daba a la contemplación, haciendo abrir cruelmente sus cuerpos y deleitándose ante la vista de sus órganos interiores." "Y con frecuencia... cuando los niños morían, él se sentaba sobre sus vientres y de tanto placer *se reía*, en compañía de los llamados Corrollaut y Henriet...". Cf. *Procès de Gilles de Rais*. Documentos precedidos por una introducción de Georges Bataille, París, Club Français du Livre, 1959.

⁴ En nombre de "su derecho de mujer noble y de alto rango" la condesa Erzsébet Báthory, a principios del siglo XVII, asesinó en su castillo a 650 muchachas. Cf. Valentine Penrose, *Erzsébet Báthory, la comtesse sanglante*, Mercure de France, 1965, y el excelente ensayo de Alejandra Pizarnik, "La Libertad absoluta y el horror", en *Diálogos*, núm. 5, México, julio-agosto de 1965, que concluye: "...la condesa Báthory alcanzó, más allá de todo límite, el último fondo del desenfreno. Ello es una prueba más de que la libertad absoluta de la criatura humana es horrible".

Aunque con frecuencia estos dos nombres figuren en los textos sobre Sade creo oportuno indicar que la aventura del marqués se desarrolla en un nivel *fantasmático*, en ese plano, inasimilable aun para la sociedad, de la

por el fantasma de la *fijeza*. Fijar, impedir el movimiento. De allí su retórica de la atadura, del nudo, de lo que priva al Otro y así, por ley de contraste, restituye al sádico su total arbitrio, lo devuelve al estado inicial de posible absoluto, lo libera, lo "desata"

El teatro

La panoplia del objeto introduce en la agresión sádica un *código del acto* (también en el sentido teatral de la palabra). El teatro como espacio de la representación, como exigencia de abertura escénica y mirada del exterior, como espectáculo, está presente en cada obra de Sade. Así la escritura cumplía en él su misión fundamental de *des-alienación*, puesto que esa especie de teatro, abertura y espectáculo, fue creado en treinta años de prisión, es decir, de soledad y encierro. La prisión exigió su antípoda: el teatro; la célula, la escena. El Marqués no sólo fue autor (desde piezas eróticas y tragedias, como *Jeanne Laisné*, hasta dramas morales y lacrimosos como *Oxtiern o los Efectos del Libertinaje*), actor (tuvo un papel en la representación de *Oxtiern* en Versalles, en 1799 y por supuesto actuaba en La Coste) y soplón (en Versalles, durante la Revolución), sino que, precursor, inventó el psicodrama, cuando, en Charenton, durante su última encarcelación, representó comedias con los alienados allí reclusos.

Que haya sido en otra célula (ésta de un convento) donde el objeto como significante del *acto* sádico haya encontrado su definición mejor: he aquí una prueba de la constancia de ciertas relaciones estructurales. Es en una de las células del convento San Marco de Florencia donde Fra Angelico, al pintar sobre uno de los muros el *Cristo de los Ultrajes* da como un modelo icónico de los objetos (y las manos que se sirven de ellos) centrando, imponentes fetiches, esa trilogía cuyos términos serían encierro, teatro y sadismo.

En el primer plano de la representación se encuentran sen-

escritura. Su desenfreno es textual. Aparte de unas pastillas de cantárida (que dio a unas prostitutas marsellesas y que tan accesibles eran que se les daba el nombre de un ministro) y otros "delitos" menores, poco llevó a lo que se considera la realidad, poco *tradujo* la verdad de sus fantasmas. Por ello su revolución es, aún hoy en día, intolerable.

tados (visible simetría de gestos, manos delgadas y blanquísimas) la Virgen y un santo con un libro sobre las piernas del cual parece volver la página. Detrás, en un estrado y ante un rectángulo oscuro que se destaca, en relieve, sobre el muro de fondo, como un panel de teatro, un Cristo de ojos vendados, en un escueto manto blanco, sin abandonar el cetro simbólico ni la transparente esfera, padece los ultrajes. Nítida sobre el panel, superpuesta, una segunda aureola de emblemas sádicos rodea la cabeza coronada del mártir. A su derecha, una mano va a abofetearlo, mientras que, sobre la cabeza de un joven verdugo que lo escupe, otra mano levanta un sombrero, como en una reverencia burlona. Una tercera mano muestra al supliciado, oprimiendo entre sus dedos algo que el estado del fresco (o el de mi memoria y el de las reproducciones que consulto) no deja precisar. A la izquierda del mártir una mano amenaza y otra esgrime una varilla extrañamente parecida al cetro.

Así, de lo oscuro del panel emergen las cifras del suplicio: gestos de una oscura mímica, heráldica de objetos-actos.

La pasión, la repetición

No es un azar que la primera imagen de la secuencia sádica sea la de la Pasión. El sadismo, como ideología, supone ese espacio, primero *cristiano*, que Sade hace objeto de su refutación y de su burla, luego *deísta*, y por último, gobernado por un Dios malvado. Es porque la maquinaria de la creencia y la autoridad de Dios (o la del Rey, que es su metáfora) han sido destituidas que la dialéctica amo-esclavo puede establecerse. Ya el servidor no obedece en nombre de algo (que reverencia en el acto de la servidumbre), sino únicamente en nombre de la ley del más fuerte.

Esa refutación de la impostura divina se complace en su reiteración continua. No porque así lo exija la verdad "científica" del ateísmo, sino porque este rechazo, esa plegaria al revés, ese otro conjuro, tienen un valor erótico.

La blasfemia como acto erótico consagra cada *jornada* a la burla del poder invisible (Dios) para permitir la caída del poder visible (el Rey); reivindica cada acto en nombre del ateísmo y la revolución.

Pero la blasfemia no es lo único que se repite. La repetición (también en el sentido que en francés tiene esta palabra: ensayo

de una obra) es el soporte último de la imaginación sádica y, sin duda, el de toda perversión.

Pervertirse no es sólo ampliar los gestos de la sexualidad, sino también reducirlos. Si es cierto que todas las posibilidades se explotan en Sade, es únicamente, como el propio Sade explica, para que cada lector encuentre su placer. El perverso explora un instante; en la vasta combinatoria sexual sólo un *juego* lo seduce y justifica. Pero ese instante, fugaz entre todos, en que la configuración de su deseo se realiza, se retira cada vez más, es cada vez más inalcanzable, como si algo que cae, que se pierde, viniera a romper, a crear un hiato, una falla entre la realidad y el deseo. Vértigo de ese inalcanzable, la perversión es la repetición del gesto que cree alcanzarlo. Y es por llegar a lo inasible, por unir realidad y deseo, por coincidir con su propia fantasía que el perverso transgrede toda ley. En "Kant avec Sade", Jacques Lacan ha señalado cómo el héroe sádico, por alcanzar su finalidad, renuncia a ser sujeto. En el fondo, el sadismo carece de sujeto, es pura búsqueda del objeto. El héroe kantiano, si existiera, sería justamente lo contrario: para él no habría ningún objeto a que dar alcance, lo único que contaría sería la moral sin finalidad, sería sujeto puro.

Sujeto moral sin objeto, el kantiano sería un héroe sano; búsqueda del objeto sin sujeto, el sádico es un héroe perverso.

La búsqueda de ese objeto para siempre perdido, pero siempre presente en su engaño, reduce el sistema sádico a la repetición. Para alcanzar la realización del deseo hay que crear condiciones óptimas. De allí el código preciso, inflexible, de posiciones y gestos que prescribe Sade. Cada noche es un ensayo de condiciones óptimas.

Como un actor que, entre bambalinas, espera una imagen, la pronunciación de una palabra, una luz, para adentrarse en el espacio de lo abierto, de la mirada, del Otro, así el héroe sádico espera, en el ensayo orgiástico de cada noche, la formación de esa escena en que la realidad será el dibujo de su deseo.

Pero si la repetición es el soporte de todo lo perverso, también lo es de todo lo ritual. La invocación, el conjuro, y la sucesión de *tableaux vivants* de la orgía requieren igual cuidado, sus memorias de acotaciones y preceptos son comparables, sus querencias y propósitos análogos.

El código preciso de la invocación, con sus exigencias de palabra y gesto no es más que la prescripción de las condiciones óptimas

para que una presencia, la divina, venga a autentificar la intervención de los objetos, venga a encarnarse, a dar categoría de *ser* a lo que antes era sólo *cosa*. El código de la orgía, con sus acotaciones rigurosas, es la prescripción de las condiciones óptimas para que lo inalcanzable por definición, el fantasma erótico, venga a coincidir con la verdad física de los cuerpos y justificar con su presencia el despliegue de fuerzas y blasfemias.

Misa y orgía: ritos de iguales ambiciones, de iguales imposibles.

BATAILLE

La pequeña muerte

“La violencia de la alegría espasmódica está en mi corazón, profundamente. Y esta violencia, al mismo tiempo, tiemblo al decirlo, es el centro de la muerte que en mí se abre.” Esta frase del prólogo de *Les Larmes d'Éros* podría definir, limitar, el ámbito en que la obra de Georges Bataille expresa, como si el Occidente concibiera la existencia de un *círculo de las sensaciones*, la identidad de los opuestos. Coincidencia de la “voluptuosidad, del delirio y del horror sin límites”; similitud “del horror y de una voluptuosidad que me excede, del dolor final y de una alegría insoportable”; identidad de la *pequeña muerte* (esa metáfora con que la lengua popular francesa sugiere el acto de la eyaculación) y la muerte definitiva.⁵

Pero si el erotismo hace de los antípodas idénticos, es que su verdadero sentido escapa a la razón, a esa razón “que no ha sabido jamás medir sus límites”: “el sentido del erotismo escapa a quien no vea en él un sentido *religioso*”.

Creando la culpabilidad, la prohibición, la religión repliega la sexualidad hacia la zona de lo secreto, hacia esa zona donde la prohibición da al acto prohibido una claridad opaca, a la vez “siniestra

⁵ No conozco equivalencias de esta expresión en otras lenguas, y, al menos en español, no me parecen probables. En toda la riqueza metafórica que posee el español para designar el acto sexual y sus momentos, nada evoca la idea de una “muertecita”. Por supuesto, nuestra mitología erótica está llena de expresiones como “morir de placer”, etcétera. Pero nada, me parece, relaciona eyaculación y muerte.

y divina”, claridad lúgubre que es la de “la obscenidad y el crimen” y también la de la religión.

La iconografía de *Les Larmes d'Éros* va desde los bajos relieves que representan el acto sexual “abierto” (personajes acostados boca arriba y en posición opuesta) y los retruécanos plásticos (un desnudo femenino que, si el espectador cambia de punto de vista, se convierte en un falo) de la época auriñaciense hasta dos secuencias fotográficas recientes.

La primera secuencia corresponde a una ceremonia budí en que el iniciado, cubierto de plumas blancas y sangre, bebe de una cabeza de chivo y entra en un “éxtasis comparable a la ebriedad”; la segunda corresponde al Leng Tch'e, una tortura china, y fue tomada por Carpeaux en 1905, en Pekín. En estas últimas fotos, que tuvieron una gran importancia en su obra, Bataille, después de conocer la disciplina yoga, descubrió un “gran poder de inversión” (*renversement*). La última página de *Les Larmes d'Éros* insiste en una “relación fundamental: la del éxtasis religioso y el erotismo, en particular el sadismo”.

El poder de la foto como testimonio, su insoportable “esto ha sucedido”, su *realidad* analógica, constituyen el *nudo* inicial de varios relatos de Bataille.

En su lecho de muerte, en ese “terror al infinito que la vejez renueva”, escribiendo el libro que dejara inconcluso, Bataille vuelve al origen de su ficción, de su vida: “El comienzo, que al borde de la tumba entreveo, es el del *puerco* que en mí ni la muerte ni el insulto pueden matar. El terror al borde de la tumba es divino; me hundo en ese terror de que soy hijo.”

En ese retorno al comienzo, que ilumina la cercanía de la muerte y la conciencia que Bataille tenía de ello, en las páginas inconclusas de *Ma Mère*, lo primero que encontramos, inauguración abominable y póstuma, es una serie de fotos. En ellas, la obscenidad y el crimen se mezclan al ridículo: “Las fotografías libres, las fotografías obscenas de esa época recurrían a procedimientos extraños que trataban, por su aspecto cómico y repugnante, de hacerlas más eficaces, más vergonzosas.” Pero en esas imágenes están la belleza y el amor (aquí se encuentra el origen de la idea de “conversión”), puesto que quien se muestra en ellas, en “repugnantes posturas”, es la madre de Pierre, el narrador. La madre y la ignominia estarán ya para siempre fundadas: Dios y el horror. “Dios es el horror en mí de lo que fue, es y será tan horrible que a todo precio yo debía

negar y gritar con todas mis fuerzas que niego que eso haya sucedido, suceda o sucederá, pero si así lo hiciera mentiría."

Puesto que son precisamente fotos, testigos totales, garantías de lo "sucedido" las que así, en un mismo espacio de penumbra amarillenta, confluían para siempre lo más amado y lo más odiado ("mi padre y mi madre en ese pantano de obscenidad"), Pierre no puede sino "desesperado, ir hasta el fondo del horror".

Es aquí, en una de las últimas páginas que escribiera, donde Bataille enuncia, del modo más claro, la fusión de los antípodas, la unión inseparable del amor y del horror. Georges Bataille va a morir; Pierre, el narrador de su último libro, con el descubrimiento de las fotos obscenas, se abre a la vida: "La alegría y el terror anudaron en mí un lazo que me asfixió. Me asfixiaba y gemía de voluptuosidad. Mientras más esas imágenes me aterrorizaban, más gozaba al verlas."

Ejercicio y vigilia

Como un río, como esa frase continua, ese texto incesante que inauguramos con el habla y que sólo la muerte concluye, así el pensamiento (que quizás no es más que esa frase y en nada la precede o desborde) fluye, monótono, errante, lineal, inconsciente de sí mismo: en su puro ejercicio. La introducción, en el fluir de ese pensamiento en ejercicio, de la conciencia del mal, provoca, con su irradiación de cuerpo extraño, una interrupción, un "corte" que devuelve el pensamiento a sí mismo, como duplicado por un espejo, y lo reduce a esa interrogación sobre su ser que es, para Bataille, el sentido mismo de la filosofía.

Este pensamiento, que ya no es víctima de su ejercicio, sino que está en *vigilia* ha franqueado los límites de la moral, porque vive, tenso, el Bien y el Mal como una irresistible atracción de antípodas.

Cuando el pensamiento despierta, cuando, en un instante se encuentra frente a esos objetos que siempre, por comodidad y prejuicio, había excluido, entonces accede a la filosofía, y filosofar para Bataille, escribe Denis Hollier,⁶ es morir: "como el erotismo y el

⁶ Denis Hollier, "Le matérialisme dualiste de Georges Bataille", en *Tel Quel*, núm. 25, París, 1966.

sacrificio, el despertar del pensamiento nos hace vivir una pequeña muerte".

En el vértigo de los antípodas y entre los planos magnéticos que éstos irradian se despliega la escritura de Bataille. Pero esos polos en que coinciden las líneas curvas de la imantación no son los del gnosticismo maniqueo: los antípodas de Bataille no son principios opuestos de un mismo *todo*, puesto que si así fuera constituirían *a priori* la unidad, sino *todos*, que no pudiendo coexistir, se suceden. Hacia el *despertar*, hacia ese "punto del espíritu" (punto de fusión) de que hablaba Breton, giran, en el pensamiento, las esferas enemigas. Punto donde se desdibujan todas las curvas magnéticas y se unen los *amantes antípodas*: *ananda*.⁷

Leer en ese dualismo de Bataille una traducción de ciertas filosofías orientales no sería un desacierto: el maniqueísmo estaba impregnado de ellas. Más arriesgado sería afirmar que la pasión binaria de Bataille introduce en el pensamiento occidental el par de opuestos central del taoísmo: el del *yin* y el *yang*.⁸ El *yin*, "principio de la sombra, del frío, de la femineidad, que invita a los seres al recogimiento, al reposo, a la *pasividad*"; el *yang*, "principio de la luz, del calor, de la masculinidad, los incita al despliegue de energías, a la actividad, y aun a la agresividad".⁹ Al punto de fusión, sólo una noción binaria no llega: la de sagrado-profano. Lo sagrado, como señala Hollier, es precisamente esa fusión con su contrario. Antes de esa abolición definitiva de los contrarios, sólo la transgresión crea el paso incesante de una esfera a la otra. Del Mal (espacio también limitado y al cual toda "fidelidad" sería imposible) la nueva transgresión (la traición del Mal) nos devuelve a la esfera del Bien. Faltar a la falta, transgredir la transgresión: única "gracia".

⁷ De ese *ananda* Octavio Paz reconoce, aunque no sea más que por una tracción de segundo, los destellos: en la infancia; en el amor, estado de reunión y participación; en el poema, objeto magnético, lugar secreto del encuentro de fuerzas contrarias. Introducción de *El arco y la lira*, México, 1961, 1956.

⁸ El sadismo sería así la afirmación, en el nivel de la praxis, de un duelo. Con su retórica de la atadura, la agresividad sadica sería la afirmación del Otro como pura pasividad, como *yin* absoluto.

⁹ Max Kaltenmayer, *Lao Tseu et le taoisme*, París, 1965.

Las tres transgresiones

Aquí una reflexión marginal se impone: de las tres transgresiones del pensamiento que señalaba Bataille (el propio pensamiento, el erotismo y la muerte), creo que sólo una, la primera, subsiste en toda su fuerza. La sociedad burguesa (sobre todo la que no se confiesa serlo) ha mitigado la resistencia que le inspiraban el erotismo y la muerte para intensificar, hasta lo patológico, la que le inspira el pensamiento que se piensa a sí mismo. Blasfemia, homosexualidad, incesto, sadismo, masoquismo y muerte son ya transgresiones relativamente toleradas. (No hablo de la transgresión pueril que es el arte "de denuncia": el pensamiento burgués no sólo no se molesta, sino que se satisface ante la representación de la burguesía como explotación, del capitalismo como podredumbre.) Lo único que la burguesía no soporta, lo que la "saca de quicio" es la idea de que *el pensamiento pueda pensar sobre el pensamiento*, de que *el lenguaje pueda hablar del lenguaje*, de que un autor *no escriba sobre algo, sino escriba algo* (como proponía Joyce). Frente a esta transgresión, que era para Bataille el sentido del *despertar*, se encuentran, repentina y definitivamente de acuerdo, creyentes y ateos, capitalistas y comunistas, aristócratas y proletarios, lectores de Mauriac y de Sartre. La desconfianza y la agresividad que suscitan las búsquedas críticas actuales ilustran la *unidad* de las ideologías más opuestas ante la verdad del *despertar* de Bataille.

MARMORI

Signos vacíos

Antes de señalar el sitio que la resonancia de las últimas imágenes de *Les Larmes d'Eros* ha ocupado en dos de nuestras narraciones, quisiera intentar un comentario sobre lo que me parece, en la diacronía de la escritura sádica, una inversión radical.

Los cinco personajes "activos" de *Storia di Vous*, de Giancarlo Marmori (Olivia y Si, que significan el proyecto, la inteligencia del

acto sádico; Suzana, cuya mediación y destreza permiten realizarlo; el Hermano, que auspicia la ceremonia sacrificatoria y Domenico, que es la mirada cómplice) obran sobre la nada. Vous, la protagonista, como escribe François Wahl, es "progresivamente desposeída de su cuerpo, que poco a poco transforman en *cosa* los extraños ornamentos que en él se incrustan y le van impidiendo todo movimiento". La reificación del otro, su fijeza, están ya presentes en esta definición: certeza teórica del espacio sádico. Todo va a reiterárnosla: las relaciones "perversas" de las mujeres, la ejecución glacial de sus gestos, la connotación sexual de las posiciones.

Sólo un detalle viene a alterar, a desmentir desde su interior la configuración sádica creando con su reatamiento una especie de estructura de centro vacío: en *Storia di Vous* no hay un solo signo, manifiesto o no, de resistencia al sufrimiento. Es más: en todo el relato, Vous "padece" su conversión en joya sin pronunciar una sola palabra (excepto en una de las últimas páginas en que dice precisamente: "Vous"), sin una queja, entregándose en lo total de su *yin*, como si el lenguaje, atributo ajeno, perteneciera esencialmente a la esfera de la agresión, de la actividad, del *yang*, y la tercera persona (Si) lo significara en posición de antípoda con relación a la segunda (Vous).

Desde su primera aparición Vous se da como artificio y animalidad, hipóstasis de lo accesorio que va a convertirse, paulatinamente, en lo esencial: "Su rostro estaba maquillado con violencia, la boca de ramajes pintada. Las órbitas eran negras y de alúmina plateadas, estrechas entre las cejas y luego prolongadas por otras volutas, pintura y metal pulverizados, hasta las sienes, hasta la base de la nariz, en anchas orlas y arabescos como de ojos de cisne, pero de colores más ricos y matizados; del borde de los párpados pendían no cejas sino franjas de ínfimas piedras preciosas. Desde los pies al cuello Vous era mujer; arriba su cuerpo se transformaba en una especie de animal heráldico de hocico barroco."

Los oficiantes, los orfebres, la irán ornando, incrustando de extrañas alhajas, engarzando de piedras y metales, hasta la inmovilidad, hasta la asfixia.

La ceremonia no tiene más sentido que el horror al vacío, la proliferación desordenada de signos, la reducción de un cuerpo a un fetiche barroco que de "una y al revés, oblonga, adornada de un ramaje que trepa por el vientre", a fuerza de adición, de engaste

(todo el cuerpo está ya incrustado; en el sexo, soldada, una pequeña esfera transparente) termina por resultar odioso: "Olivia exclamó: ¡Qué recargada está!" "Un rano de plumas esplendía sobre la frente de Vous, plantado, un haz de flecos ligeros, un cuerno adornado con un penacho, entre los ojos."

Modern style

La retórica de lo accesorio convirtiéndose en esencial, la multiplicación de lo adjetival substantivado, el ornamento desmedido, la contorsión, lo vegetal estilizado, las estatuas y cisnes, y lo cosmético como instrumento de sadismo mediatizado, nos sitúan, como lo demuestra el propio Marmorì en *Le Vergini Funeste*, en un erotismo preciso: el que celebra en sus orlas, metáforas de cuerpos, el arte 1900.

La historia de Vous podía leerse también como una ceremonia en que "los frascos, los hisopos, los lápices de bistre y los pinceles equivalen a incensarios y cálices". Marmorì amplía y elucida el rito opaco de la ornamentación, del disfraz. Venus ante el espejo. Pero una Venus que no recibe su propia imagen, ni la mirada de los servidores. ¿Cómo no pensar en *La Toilette de Salomé*, ese dibujo de Aubrey Beardsley del cual la pasión de Vous podía ser el doble literario, la conversión en texto?

Vous-Salomé, los pechos desnudos, cabizbaja, pasiva ante el espejo, se entrega a la ceremonia cosmética. Ni su imagen, ni los búcaros de dibujos orientales, ni los extraños adornos y flores que la rodean: nada la distrae de su entrega. Cierra los ojos mientras un personaje con antifaz, solícito, enorme gato (el Hermano), busca en su pelo dónde prender una flor o más bien toma con la punta de los dedos, con un gesto afeinado, una mota blanca. Un hermafrodita sonriente y desnudo (Domenico o Suzana) se acerca con una bandeja. Dos mujeres, una desnuda, pero con un gran brazalete y zapatos de duende, sentada en un hexágono cubierto de dibujos orientales y otra de pie, en manto (Olivia y Si), graves, observan el recogimiento de quien asiste a una ceremonia.

En su metamorfosis, Vous se convertirá, primero, en una de las "funestas" de Gustav Klimt. De su cuerpo, sólo el rostro y las manos emergen de la placa opresora que llegan a formar, en su proliferación de joya bárbara, los oros bizantinos, los broches de ojos

egipcios, los peces de metal, las flores. Ni la Maga de Alfonse Mucha, ni la Salomé de Gustave Moreau llegan, en su frenesí ornamental, al abroquelamiento, a la justa imbricación que da su estatismo a las musas de Klimt. Presas en sus barrocos nichos, "murate vive", *fijas*.

El fantasma de la fijeza está presente en Klimt y en Marmorì. Como la Judith de 1901, Vous es reducida a estatua, reificada. Pero aquí son lianas, encajes y flores, como en los cuentos de hadas de Georges de Feure, los que, metáforas de cuerdas, aprisionan. Los objetos-actos pasan por la mediación de la pintura-maquillaje, de la orfebrería-incrustación.

La última imagen de Vous "sobre la colina, sola, en la exclamación de su cuerpo", que es la de un objeto luminoso, la de una joya antropomórfica, pero también, en cierto modo, la de un mártir, la de un Cristo-hembra (veremos la coincidencia de esta imagen con lo que puede llamarse una contraimagen, en Elizondo), no encuentra su equivalencia en la iconografía sádico-ornamental del arte 1900. La metalización de la carne, la *aurificación* de Vous¹⁰ no tiene más paralelo que el de los cuerpos tatuados de arabescos, incrustados, milímetro por milímetro, de piedras, de plumas, de cabezas de pájaros (cabezas de pájaros ellos mismos), de flores-sexos, creados en la pintura de Svanberg. *Bouquets de Lumière et de Crépuscule* es el doble plástico, la conversión en pintura de la última etapa de Vous, así como la primera convertía en literatura *La Toilette de Salomé*. Pintura convertida en texto que se convierte en pintura. Colores plegados, letras cromáticas y no discurso a secas. Contrariamente a la crítica al uso, presa de sus nociones, que teme aplicar a la gran pintura el adjetivo *literaria*, creo que el *grafo* de Beardsley y el de Svanberg, como las figuras, ausentes en su presencia literal, de Leonor Fini, acceden a la categoría de textos. Asimismo la escritura —conjuro de Marmorì— crea en la página ese espacio codificado por la perspectiva que no existe más que al recorrido de la mirada, que no nos hace existir más que mirándonos, que es el de lo puramente plástico.

Desde el espejo que comienza la ceremonia hasta el esplendor final de las joyas fúnebres que asfixian a Vous-Cristo: en ese teatro

¹⁰ El fantasma de la aurificación se ha hecho explícito en la mitología erótica de nuestros días. Novelas populares y cine lo han hecho consciente, lo explotan. La aurificación más literal (más mítica) es la que tiene lugar en una de las escenas de *Goldfinger*, de Ian Fleming, Londres, 1959.

de rituales físicos se despliega la escritura de Marmori, en esa sucesión de puertas-arcos-orlas que abren un cuerpo desnudo a la muerte.

CORTÁZAR

El doble

El valor de reconversión de que hablaba Bataille, el círculo en que coinciden suplicio y éxtasis, va a ser trazado, para excluirlas de él, o al contrario, para encerrarlas en su campo, en algunas obras que sólo esa analogía autoriza a incluir en una clasificación.

Un cuadro de José Gutiérrez Solana reproduce una foto del Leng Tch'é. El arte explícito del pintor no se limita a copiar, lo cual subrayaría (y quizá más aun tratándose de una foto) la trivialidad de su ejercicio, sino que "interpreta", connota con los adjetivos de nuestra moral su reproducción del documento; aquí (en el cuadro) todo ha entrado en el orden: los verdugos exhiben su crueldad (rostros oficialmente sádicos, alevosos y burlones; uno de ellos fuma, distraído, en su pipa) recuperados, como si las imágenes negaran el azar, por la tradición expresionista española. El supliciado, contraído, asume sin reticencia su designio de mártir, enarbola el sufrimiento. El documento, en la "traducción" de Gutiérrez Solana, ha perdido esa fuerza catártica que le da su ambigüedad, su apertura, y que permitió a Bataille encontrar en ese rostro una expresión de alegría. El pintor, en su interpretación, ha temblado por nosotros, sufrido por nosotros, connotado con los signos de la tortura algo cuyo poder torturante consiste precisamente en darse como denotación pura.

Otro es el resultado de la inserción —de la descripción— de esas fotos en el capítulo 14 de *Rayuela*. Aparecen en manos de Wong, quien las lleva en la billetera y las muestra a Oliveira en una de esas noches en que el "club" celebra sesión. En esa descripción hay algunas variantes introducidas por el narrador en las cuales se puede ver un *indicador* de la distancia instaurada por Cortázar entre él y el narrador de *Rayuela*: las fotos de Wong fueron tomadas por "una Kodak del año veinte", por algún "etnólogo norteamer-

ricano o danés" y en ellas aparece una mujer; las fotos de Bataille fueron tomadas en 1905, por un francés, y (a menos que la interpretación de Elizondo sea cierta) en ellas no aparece ninguna mujer.

Sería interesante poder situar este hecho en la topología de la narración, lo cual quizá no sea posible sin operar ciertas reducciones. Ésta es la primera: *Rayuela* es una novela sobre el sujeto. La búsqueda de Oliveira (la de la totalidad gnoseológica) es la de la unidad del sujeto. Pero tratar del *sujeto* es tratar del *lenguaje*, es decir, pensar la relación o coincidencia de ambos, saber que el espacio de uno es el del otro, que en nada el lenguaje es un puro *práctico-inerte* (como creía Sartre) del cual el sujeto se sirve para expresarse, sino al contrario, que éste lo constituye, o si se quiere, que ambos son ilusorios.

La exploración del sujeto, en todo caso, es la del lenguaje: de allí que sea este último la materia de *Rayuela*, que su argumento y aparente discontinuidad no tengan lugar más que en su interior, sin más referente que la frase. Discontinuidad que es analogía de la *discreción* fonética y también del salto entre el Cielo y la Tierra de otro sistema de signos, de otro código gráfico: la rayuela. Lectura de los cuadrados de tiza en la acera, lectura de la frase, de la novela: discontinuidad, salto.

En el ámbito del lenguaje, con respecto al cual son igualmente exteriores la anécdota novelesca y la rayuela en la acera (ninguna de esas referencias es previa, su única verdad es su relación, su encuentro en la página), viene a situarse una estructura de dobles.

Si consideramos sólo los personajes principales tendremos que la significación de la Maga (o quizá de la Maga-Talita) es la de la ignorancia-conocimiento. La Maga lo ignora todo, su vida es una constante pregunta, su emblema novelístico es el signo de interrogación. Pero esta querencia, como si preguntar fuera la respuesta por excelencia, opera una inversión en su ignorancia. La magia de la Maga, es decir su esencia, es su sabiduría. En el fondo, todo lo sabe, no intelectual sino mánticamente, no por información sino por intuición. *Su no saber es un "trompe-l'oeil"*. Oliveira (o quizá Oliveira-Traveler) está del otro lado de la medalla: conocimiento-ignorancia.

Milagros perversos

En su mundo incompleto, en su sed de totalidad, Oliveira es consciente de las limitaciones de nuestro pensamiento: "Dicotomías occidentales —dijo Oliveira—. Vida y muerte, más acá y más allá."

En ese esquema de limitaciones sólo Wong parece detentar o un conocimiento vastísimo ("Hacéme caso, sentáte aquí y te enterarás de cosas que ni siquiera Wong sabe") o quizá hasta la pertinencia de determinar quiénes están capacitados para franquear la limitación ("Wong me ha sometido a varios *tests* —explicaba Ronald—. Dice que tengo suficiente inteligencia como para empezar a destruirla ventajosamente. Hemos quedado en que leeré el Bardo con atención y de ahí pasaremos a las fases fundamentales del budismo").

La única posición filosófica no explícita en la novela (el personaje de Wong, por otra parte, es totalmente marginal) es ésta: la que introduce en ese contexto, en que la casi totalidad de las posiciones filosóficas occidentales son expresadas (en los monólogos de Étienne, Ronald, Gregorovius y Oliveira), una referencia vacía. Y es el detentor del sitio vacío, el único cuya posición no está marcada por la expresión de una ideología (ni por expresión alguna), ese cuya señal es la ausencia, constantemente referido por los otros y constantemente en silencio, es ese portador de la nada quien posee la panoplia fotográfica en que Bataille había encontrado la conversión. Como quien lleva consigo medallas o estampas, Wong trae "en una billetera de cuero negro" (¿será por azar que interviene aquí este significativo sádico?) esas estampas al revés, esos iconos de milagros perversos.

Que el acceso al vacío, que el "camino" pase por la contemplación del suplicio: he aquí lo que viene a insertar a ese personaje secundario, y aparentemente desplazado, en esta novela sobre el sujeto, sobre la totalidad. Inserción que es la de las fotos, jeroglíficos del saber del personaje, de ese "saber" del budismo que es ser no expresión, vacuidad.

Pero ni el capítulo ni la novela tienen valor aforístico. En *Rayuela* lo único expreso es la extrañeza de la irrupción, la aparición de Wong y su pensamiento, la de las fotos.

Nada más se nos sugiere. De allí quizá las múltiples interpre-

taciones de esta *perturbación* del relato por la secuencia de Wong: religión y sadismo. Conversión.

ELIZONDO

Yin / Yang

Pregunta o respuesta. Pregunta que es "el planteamiento de un enigma", el "proferimiento de una adivinanza, la repetición de una fórmula mágica". Respuesta "a una pregunta desconocida, a una inquietud cifrada". Así se presenta el texto de *Farabeuf* o *La crónica de un instante*, de Salvador Elizondo, que articula, para la foto del Leng Tch'e, un doble fundamento: fundamento teórico que refiere la experiencia al "método chino de adivinación mediante hexagramas simbólicos"; fundamento práctico, puesto que el suplicio congelado de la foto se reactiva en pleno París, en la geografía diaria del Quartier Latin.

La teoría de *Farabeuf* parte de una premisa analógica: en la foto, la "disposición de los verdugos es la de un hexágono que se desarrolla en el espacio en torno a un eje que es el supliciado. Es también la representación equívoca de un ideograma chino..." "...es el número seis y se pronuncia *liú*. La disposición de los tragos que lo forman recuerda la actitud del supliciado".

De modo que toda la experiencia no sería más que la dramatización de un ideograma, algo que podía ser como la ruptura de la metáfora que representa todo signo, el hallazgo del fundamento real que se esconde bajo toda señal, de la realidad primera del lenguaje ideogramático.

En lo referente al sistema de adivinación, el pensamiento del narrador opera también por analogía: entre la *ouija*, el método adivinatorio que se sirve del "deslizamiento de una tablilla indicadora sobre otra tabla más grande, surcada de letras y números" y que es "considerado como parte del acervo mágico de la cultura de Occidente", y el método chino de adivinación por hexagramas, el narrador de *Farabeuf* descubre una semejanza. La *ouija* en su deslizamiento va de un extremo de la tabla marcado con un sí hasta otro extremo marcado con un no; los hexagramas están cons-

tituidos por combinaciones de líneas continuas y líneas rotas, YANG y YIN. El manual de adivinación a que se refiere *Farabeuf* parece ser el que tiene origen en el *Yiking* o *Libro de las Mutaciones*. Si se superponen en grupos de tres las líneas continuas y las rotas se obtienen ocho trigramas (K'ien, Touci, Li, Tchen, Souen, K'an, Ken y K'ouen), que según la leyenda fueron dibujados por Fou Hi, ser divino con cuerpo de serpiente y primer soberano mítico. Es superponiendo de dos en dos esos trigramas como se obtienen sesenta y cuatro hexagramas. Si éstos se disponen en círculo (el espacio-tiempo) y se da a cada elemento la representación de una realidad, de un ser o de *un instante*, entre el Kien (tres elementos Yang, el Cielo) y el K'ouen (tres elementos Yin, la Tierra), tirando al azar dos hexagramas y comparándolos para interpretarlos con la ayuda de un texto se podrá obtener la *Crónica de un Instante*.

Ciertos ruidos

En *Farabeuf* son ciertos ruidos los que referidos a un sistema u otro de adivinación dan los elementos continuos o rotos, los Yang y los Yin, los Sí y los No.

Son tres monedas las que cayendo sobre una mesa indican los Yin y los Yang; es el ruido quizá de "pasos que se arrastran o de un objeto que se desliza encima de otro produciendo un sonido como el de pasos que se arrastran, escuchados a través de un muro" lo que evoca el deslizamiento de la tableta entre el sí y el no de la *ouija*.

Son los pasos del maestro Farabeuf, portador del instrumental de la tortura, los que van trazando los signos; son unas monedas que caen las que los subrayan. Así se va describiendo el rito, repitiendo la fórmula, escribiendo la crónica de ese instante cuyo significado último es la muerte y cuya metáfora es el *liú*. Metáfora que la praxis "meticulosa" de Farabeuf va a invertir, va a devolver a su literalidad inicial.

Sustentado en los antípodas y haciendo de la lectura una imagen de la sucesión de éstos, *Farabeuf* es el libro de la literalidad sádica.

Haciendo *vivir* a su amante la muerte, sometiéndola a la minuciosa técnica quirúrgica de Farabeuf, situándola en un decorado teatral que ha estudiado de antemano (uno de cuyos elementos es

un espejo) y comparándola a un Cristo cada vez que el contexto teórico, oriental, parece alejarnos, parece introducir la imagen en el espacio de la lejanía, de la irrealidad (el supliciado de la foto, para Elizondo, es una mujer: de allí la imagen de un Cristo-hembra) el narrador de *Farabeuf* restituye en el plano del relato, en el interior de un instante, esa estructura cuyos términos, de alguna manera, hemos creído encontrar anteriormente en los textos de Sade, Bataille, Marmorì y Cortázar: erotismo, teatro, religión y muerte.

Marmorì estructura el ritual sádico en su nivel significativo —los gestos— para desmentirlo, para crear una decepción en el nivel de los significados (el sufrimiento). Su escritura es la de la frase sádica al vacío, la de un falso ideograma: detrás de su apariencia significativa no hay nada, es un puro trazo, un gesto que no se refiere más que a sí mismo, una invocación sin sentido. Elizondo, al contrario, quiere probar la presencia del significado, probar que todo significativo no es más que cifra, teatro, escritura de una *idea*, es decir, *ideo-grama*. Un sacudimiento del significativo, en este caso el trazo del *liú*, una especie de psicoanálisis de todo ideograma, debe permitir el hallazgo de su soporte, en este caso el concepto de una tortura.

Se trata de una filología metafórica. ¿Qué dio lugar al grato, de qué realidad cada letra es jeroglífico, qué esconde y ausenta cada signo?: esa es la pregunta de *Farabeuf*. ¿Cómo crear una frase, una organización de grafos sin soporte, un emblema sin sentido, un ritual sádico sin sufrimiento?: esa sería la pregunta de *Storia de Vous*.

De un lado y otro del signo, esas búsquedas, cuya verdadera ambición estas notas no han llegado a definir, demuestran que, a pesar de sus resistencias, el hombre se adentra en el plano de la literalidad que hasta ahora se había vedado, formulando esa pregunta sobre su propio ser, sobre su *humanidad* que es ante todo la del ser de su escritura.

UN FETICHE DE CACHEMIRA GRIS PERLA

CREAR ese espacio que, porque ha abolido la distancia entre lo sagrado y lo profano, es sagrado; negar el exterior y asimilar a la Madre, que lo preside, que lo imanta con su belleza y su terror, al claustro vegetal, cálido, que él habita: esa es la *pasión* de Mito (la última abreviación de su nombre —Guillermo, Guillermito, Mito— define también un substrato del libro: el mitológico), el héroe de *Zona Sagrada*, de Carlos Fuentes (México, Siglo XXI). La novela puede denunciar la hegemonía de una madre castradora y célebre: es la actriz mexicana Claudia Nervo, emblema de México, Pancho Villa cuya mitología corresponde ya a la de un Valentino-hembra. Habría que travestir la cita de Jacques Vaché: "*Rien ne vous tue une femme comme d'être obligée de représenter un pays.*" Además de ese complejo de Edipo aliñado a la mexicana, la obra justifica otras lecturas:

- la aparición de un lenguaje minado: el español, el mexicano de Fuentes se van corroyendo, veteando de francés, de italiano, de otro idioma paralelo y sincrético que va siendo el de todos;
- una novela sobre una novela: lo que en Guillermo se "escribe", la composición de su vida;
- una Odisea que se ríe de sí misma y cuyo modelo arqueológico, la verdadera Odisea, está en la narración;
- una aventura de posesión del Otro por:
 - mímesis del espacio que lo rodea,
 - destrucción de su doble,
 - fetichismo
 - y travestismo.

UN ROSTRO-TOTEM

Fuera de la zona sagrada —la habitación de Mito— que es el ámbito del azar y del juego, irrecuperable, centrando la zona rival, se

encuentra lo que, más que un cuerpo, es un rostro. Ninguna referencia a las manos de Claudia (¿o serán demasiado humanas?), al cuerpo en su opacidad, en su presencia material; sólo se anota su lenguaje, su función de signo: un gestuario brusco, de líneas rectas, decidido, viril; una voz que alguien, en el tumulto de los fanáticos compara a la de un sargento; un paso rápido, firme. Nada en este cuerpo justifica la fascinación: Claudia Nervo pertenece a lo imaginario del *close-up*, su significante es un rostro inmóvil en su autoridad icónica, fijo como una máscara, mil veces reproducido, copiado, imitado, deformado, analizado y recompuesto a cada capítulo, obsesivo, multiplicando su mirada inquisidora, mariposa estampada de pupilas, totem.

Ese rostro (su mirada agresiva, "su arma más antigua y poderosa", nos impedirá descifrarlo) pertenece a una edad iconográfica pasada: la del "terror", esa cuyo advenimiento data el cine en plena posesión de su técnica, de Valentino y Greta Garbo, en que "el hombre se perdía literalmente en una imagen humana como en un filtro, en que el rostro constituía una especie de estado absoluto de la carne, estado que no podía alcanzarse ni abandonarse".

Como los de Valentino y Garbo, el rostro de Claudia aparece en la descripción de Fuentes como un arquetipo. Claudia no es una figura, sino una "idea platónica del ser humano"; no una mujer, sino un concepto, una esencia carnal, algo a la vez claro y neutro.

Neutro, pero no por asexuado, por "divino", por ausente, como el de Garbo, sino porque en él se encuentran y batallan los sexos. En ese "encuentro de un marfil viejo y una luz naciente", en el espacio lunado de la tez (yin), "sus ojos negros se retraen, tensos, antes de saltar con las garras de la burla, la cólera o la risa más espontáneas" (yang). Ese rostro-objeto es conceptual por saturación y antagonismo, porque enfrenta y anula los antípodas sexuales y subraya lo caravaggesco de los ojos oscuros superpuestos a la blanqueza de la piel; porque une lo etéreo a lo telúrico, lo perfecto a lo efímero.

Después de la edad del *terror*, el cine llegará a la edad del *charme*; rostros individualizados. "Como lenguaje la singularidad de Garbo era de orden conceptual, la de Audrey Hepburn es de

¹¹ Roland Barthes, "Le visage de Garbo", en *Mithologies*, París, Seuil, 1957. [Trad. cast. de Héctor Schmucler: *Mitologías*, México, Siglo XXI]. A este artículo pertenecen la clasificación de las "edades" y las otras citas al respecto.

orden substancial. El rostro de Garbo es Idea, el de Hepburn, Evento.”¹² Al *terror* debe el rostro de Claudia Nervo ese magnetismo, esa perfección que su hijo quiere atraer, incorporarse, anular, como para llenar su rostro vacío, ese a que el Otro materno no ha delegado su ser.

UN TEMPLO MODERN STYLE

En el universo de su hijo Claudia detenta la categoría de lo inaccesible, de lo que se niega, del rechazo y la expulsión. Inasible en el plano de la realidad, Mito, ángel caído, intentará poseerla en el plano simbólico. La zona sagrada, lúdica, será un recinto análogo al materno, cámara a la que se *regresa* como a la infancia, a lo irrecuperable: una selva estilo 1900 lograda a partir de Claudia, de una vieja fotografía del apartamento de Sarah Bernhardt y de la *Salomé* ilustrada por Beardsley, una gruta rubendariana, cubierta de seda escarlata, “nudos desatados, paralelas anudadas, pistillos delgados y quebradizos de vidrio opaco, lámparas de gotas de emplomado que son flores cerradas y frutas abiertas, cortinas de pedrería, de canica y de silabario: barrotos como rosarios entre la sala y el comedor, biombos de cisnes y danzarinas flacas, de costillar visible...”.

Los vasos opalescentes, los metales irisados de Tiffany, las ojivas vegetales de Guimard y las ramas de Lalique, que coronan pavos reales, rigen este espacio barroco, esta “proliferación sin horarios, curvilínea y flamboyante”, femenina en la curva de sus líneas, maternal en su hermetismo. La luz cernida de la zona sagrada, que filtran nácares y lámparas espesas, quiere evocar la de la casa materna y metafóricamente la del claustro inicial, “luz blanca que lo granula todo y persigue todas las aristas hasta expulsarlas, así tiene que ser el interior de un vientre materno, una placenta iluminada como esta galería de la que huyen los detalles del decorado disueltos en un polvo húmedo”.

La casa de Claudia, con sus muebles que son “manos abiertas, copas eucarísticas, árboles de cuero y palisandra”, es ahora la zona rival, el modelo nebuloso de que hay que apoderarse. El hijo se apodera de él, como un cazador primitivo, reconstituyendo su imagen, generadora de fuerza, ganando primero el combate simbólico

¹² *Idem.*

para que el combate real, luego, no sea más que su repetición: “Aquí regreso, como los incas, a renovar mi energía.”

Sólo el doble materno limita y define la frontera de ese “país privado”: “Bebo mi decorado de taburetes turcos y divanes hundidos bajo el peso de las sedas pintadas y los tapetes persas, los cojines cuajados de perlas y las almohadillas de raso intocable. El claustro me envuelve; mi temblor fatigado lo recibe sin aristas...”

LA IMPOSTURA PINTARRAJEADA

Si el de Claudia es el rostro arquetípico, ninguno lo duplica o remeda mejor que el de Bella, una modelo italiana que la aureola de la Nervo ha atraído hasta México. Simulacro y caricatura, el rostro de Bella reproduce para Mito el de su madre, pero también el de la mujer que, disfrazada de ella, lo raptara en su infancia. Equidistante entre la madre y la impostora pintarrajeada, Bella es contrahechura del original, de la esencia, y autenticación de la más cara. El hijo se reconoce en ella y al mismo tiempo esa identificación es una desmentida. Rescate de la impostura e irrisión del modelo, Bella seduce y aterra, atrae y repele a la vez, porque su disfraz no se da como *simili*, sino que, como un pintor que explicitara en el cuadro copiado el acto de la imitación, señala, promulga su carácter de falso: “Me revela su impudicia, su pelo negro y suelto, obviamente teñido, quizá una peluca, su ceja arqueada, falsa, pintada a propósito, imitativamente, como el arco de los labios y el falso lunar del pómulo.”

Atracción agresiva y seducción burlona, Bella es para Mito un espejo que deforma, un doble bufón de sí mismo: “Disfrazada de Claudia y entonces disfrazada de mí.” Para él, no hay más reflejo, no hay más mimesis de Claudia que la suya propia, que en ese rostro, en el rostro, ha delegado su narcisismo.

Una corte femenina, que Fuentes connota de cierto hieratismo —mujeres emblemas— rodea a Claudia: Vanessa, el juglar; Ute, la virgen; Hermione, el polizone; Kirsten, la mártir; Paola, el ángel; Ifigenia, el totem, y Bella, la recién llegada, la imitación mejor. Sólo el rostro de Claudia entre esos signos es ausencia de código, de convención, naturaleza. Humana entre fantasmas, dice Fuentes, la ha pintado Leonora Carrington. (La imagino, humana entre signos, pintada por Leonor Fini.) Para Mito esa corte representa el

sarcasmo, la mueca. Copiándolo, Bella-la-raptora está “negando todas (sus) singularidades, invadiendo (su) personalidad, mofándose de (su) identidad”.

El fantasma del espejo destrozado interviene aquí como demistificación, como denuncia. Destruyendo a Bella, destruyendo lo que en Bella se parece a Claudia y por tanto se le parece, el hijo se reivindica como análogo absoluto, como imagen única de su madre: “Me arrojo sobre Bella, me detengo ante su mirada alegre y sin misericordia, levanto la mano y la hago caer sobre las costras de falsa pintura...”

En ese acto se encuentra una reducción (invertida) y una premisa del teatro, del travestimiento final. Antes de convertirse en su madre, o en su doble verosímil, el hijo destruye el disfraz, la intrusión entre su imagen y el espejo.

LA LIBERTAD Y LA REGLA

Si el suéter que Mito roba a su madre se va transformando, con el progreso de la narración, hasta quedar investido por la majestad de una reliquia; si ese objeto se va destacando sobre la superficie de las transformaciones novelísticas hasta convertirse en un *centro de permutaciones*, es porque cumple a plenitud su función erótica de fetiche: es “*delimitado espacialmente, inmutable, firme, podría decirse, idéntico a sí mismo, sin fluctuaciones físicas, en suma trascendente*”.¹³ Es para que asuma su condición de ser “*objeto de dolor*” en el plano simbólico, que Mito, seguro de recibir la humillación y el castigo, lo devuelve a su madre mancillado, “hecho una gualdrapa”; es para que “*desvalorizado provoque repulsión*” que, antes de restituirlo, lo regala (y luego lo roba) a su criada, la cual a su vez lo presta a su amante.

Prolongación del cuerpo de la madre y objeto que ha servido para cubrirlo, el suéter va a cumplir la “*oscilación metáforo-metónímica*” de todo fetiche: objeto metonímico porque es “parte, prolongamiento simple del cuerpo materno, trama de la pantalla que cubre, fieltro del vestido”; metafórico porque “en nada recuerda, ni siquiera en la forma, al pene”, soporte final de todo fetichismo.

¹³ Guy Rosolato, “Étude des perversions sexuelles à partir du fétichisme”, *Le désir et la perversion*, París, Seuil, 1967. De este artículo provienen las “condiciones” del fetiche, que se enumeran más tarde.

Todas estas leyes se encuentran, si así puede decirse, en su exactitud textual en la novela de Fuentes, puesto que aquí ni siquiera otra mujer sustituye a la madre; el narcisismo que sostiene toda la mecánica fetichista está explícito también en la *analogía*, en el *doble verosímil* de que hablamos anteriormente. Cuando Claudia rechaza el suéter devuelto, la descompensación que sigue toma forma de depresión:

“—Ya no alegues. Quédalo.

”—Recojo el suéter. No tiene sentido, esta vez, apretarlo contra mi pecho, olfatearlo con los ojos cerrados. Es inútil, esta vez.”

En la devolución que prefigura el retorno culpable a la casa materna (cuando Mito entra en el cuarto de la criada y lo deja en su armario), es decir en el espacio de la transgresión, que el fetiche lejos de ser depresivo, deceptivo, cumple con la “erección narcisista que lo sostiene”: “Tengo que acariciar el suéter una vez más y recordar cómo lo sustraje del closet de mi madre y cómo me dormí con su suave pelusa cerca de mi mejilla. Cómo lo tuve un mes entero, debajo de mi almohada, siempre al alcance de mis dedos. Ahora renuncio para siempre a él. No sin besarlo antes, por última vez, y cerrar los ojos y darme cuenta de que ya no queda nada del perfume original.”

Una vez que el suéter, en la desmesura de la contemplación fetichista, ha ascendido a objeto central de la ficción, sirve a una serie de permutaciones que conducen el hilo narrativo, la fisiología de la novela, y que podríamos formalizar hasta lo matemático en un gráfico (v. fig. 1.).

Revestido de su inmunidad de fetiche el suéter se desplaza de lo profano a lo sagrado, regresa, y recomienza el ciclo. Si consideramos sus funciones desde un punto de vista formal veremos que aun en el interior de las zonas el objeto-fetiche describe estructuras análogas, simétricas:

La devolución en que el fetiche se realiza como objeto de excitación tiene lugar en el *exterior del interior*, es decir en la habitación de Gudelia, único lugar del apartamento de Mito en que su presencia es vivida como una intrusión; la devolución en que el fetiche se realiza como objeto de depresión tiene lugar en el *interior del exterior*, es decir en la habitación de Claudia, único lugar del apartamento de ésta en que la presencia de Mito es tolerada (ha sido expulsado del resto de la casa, en que tiene lugar un cocktail, como intruso: Claudia detesta mostrar un hijo de esa edad).

Si la obra de Fuentes elabora un mito a partir de elementos reales, ninguno asume mejor su transposición que el suéter. Superpuesto a la superficie narrativa, dotado de ese relieve alucinatorio de ciertos objetos de Magritte y del Pop, el fetiche de cachemira gris perla se explicita como soporte de reglas totalmente codificadas: "La producción del sentido está sometida a ciertas reglas; lo cual quiere decir que las reglas no limitan el sentido, sino al contrario, lo constituyen; el sentido no puede nacer donde la libertad es total o nula: el régimen del sentido es el de la libertad vigilada."¹⁴

En su bivalencia temática (fetichismo) y estructural (eje de funciones) el suéter de *Zona Sagrada* ilustra esa dialéctica del sentido y el código, de la libertad y la regla.

CAMBIO DE PIEL

La apoteosis de la contigüidad —los vestidos como el cuerpo, la trama que cubriendo enseña como el objeto cubierto—, es decir la de lo accesorio, tendrá lugar en el capítulo que concluye y significa temáticamente la novela: en la casa de la madre, cerrada y ante los espejos del vestidor —un teatro vacío—, Mito va a celebrar la ceremonia del disfrazamiento, el ritual de la transformación. La fascinación del objeto-fetiche se extiende, metonímicamente, a todos los objetos, el hechizo del suéter a todo lo que ha tocado el cuerpo de Claudia: "Después, con un placer creciente, dejándome ir, voluptuosamente, hundiéndome en los vestidos, en los abrigos, en los zorros y armiños y chinchillas que todavía tienen su perfume, el mismo de mi raptó, el mismo de mi infancia. Finalmente sentado en el suelo, entre sus zapatos, que también acaricio, que también aprieto contra mi mejilla y mis ojos, que también beso..." Pero la exaltación de la metonimia es también su inversión: de adorador de lo que ha tocado el cuerpo de Claudia, Mito querrá convertirse en Claudia rodeándose de lo que ha tocado su cuerpo. Adorar al Otro es convertirse en él. "Entiendo, rodeado de sus objetos; ella me permite verme como otra cosa; ella me permite verme como ella."

Así como el papa del *Galileo* de Brecht, a medida que se viste va entrando en posesión de su autoridad, de su verdad, así

a Mito el rito del travestismo lo va devolviendo a sí mismo, a la recuperación de su imagen: "Hurgaré en la cómoda; allí está todo lo que quiero; el brassière que engancho a mi espalda, las pautetas de encaje, las medias negras, las ligas, las zapatillas de satín; allí está el cofre con algunas baratijas olvidadas, los anillos de jade, los aretes de aguamarina, el collar de amatista, las pulseras de plata, otro collar de topacio."

Como un oficiante, con los gestos prescritos, recibe el instrumental de la pantomima sagrada, así Mito va recibiendo sobre su cuerpo los atributos maternos, la adjetivación del Otro, los fetiches de la conversión y la femineidad. Aquí, como en el arte de 1900 que inicia esta parábola de la posesión, lo accesorio es lo esencial, lo añadido al cuerpo su signo, lo falso su condición. Mito es Claudia en tanto que soporte de su atavío. Ahora van apareciendo, burlones, pero sometidos por la luz de la transgresión, los objetos que la metamorfosis va robando al ridículo, va salvando de su muerte de *cosas*, de su *artificio*, para convertir en *naturalista*, en verdad. "Su peluca. Su lápiz de ceja. Su sombra de párpados. Sus pestañas postizas. El lunar del pómuló. El carmín de los labios. El brazalete hindú, la serpiente de oro."

En el disfraz hay una adoración implícita del Otro; en la conversión del *travesti* una conjura para que desaparezca, un exorcismo que reclama su muerte: mientras Claudia viva, mientras el modelo, el rostro arquetípico esté presente (omnipresente en su autoridad totémica), toda conversión es inútil, toda metamorfosis ridícula. Mientras Claudia viva, Mito vestido de ella será asimismo a la impostura de la raptora, al puro pintarrajeo, a un "principio de burlas, un muñeco embarrado de cosméticos, un árbol de Navidad cuajado de bisuterías, un perro famélico que ya no puede sostenerse sobre los tacones altos, gigantescos zancos".

Las últimas frases de la secuencia formulan el voto de la extirpación. Claudia es ahora quien usurpa la identidad, quien remeda a su hijo. La esencia se ha corrompido, el rostro-arquetipo es una falsificación: la hechicera debe desaparecer para que Mito ocupe su lugar, su identidad, vuelva a vivir su vida y quizá engendre otro hijo y el ciclo recomience.

¹⁴ Roland Barthes: *Le Système de la Mode*, París, Seuil, 1967.

OTRA "ZONA SAGRADA"

Zona Sagrada traza sobre el círculo de las posesiones eróticas, otro: metáforas de posesión. Apoderamiento del objeto amado en la reproducción del espacio que lo rodea, en la destrucción de su doble, en una relación fetichista. Esta sucesión del deseo y el objeto deseado no tiene fin. Ni siquiera cuando el deseoso se convierte en lo deseado; su única meta es quizá la muerte, la anulación del objeto del deseo. Fuentes dibuja el persistente desajuste de la realidad y el deseo, la distancia irreparable entre el objeto y el fantasma, la traza que deja, al ausentarse, un cuerpo.

El libro elucida una inversión real (sexual) a partir de otra aparente (estructural).

Si creyéramos que la inteligibilidad de la literatura se encuentra fuera de la literatura (en este caso en el psicoanálisis), que un texto puede ser descifrado a partir de sus referentes, afirmaríamos que *Zona Sagrada* invierte la topología normal del fetichismo, que las *zonas* han sido objeto de una permutación, desplazamiento recíproco que ha permitido el funcionamiento narrativo. En efecto, el robo del suéter, según esa pertinencia extraliteraria, debió de efectuarse en sentido inverso; el espacio que rodea a la madre debió ser la zona sagrada y no el espacio que rodea al hijo. El robo como incorporación ritual de algo que pertenece a lo sagrado tendrá así toda su coherencia "científica". Pero Fuentes ha trastrocado los planos, como si quisiera demostrarnos que el discurso literario arrastra contenidos científicos, pero que éstos no cuentan más que en la medida en que articulan los virajes de la intriga y se convierten en uno de sus juegos, en una de sus figuras. Se trata de un simulacro, de una operación mimética, de una materia analógica a la materia científica, pero ese doble es, en el discurso, ya no ciencia, sino ciencia convertida en literatura.¹⁵

Fuentes confirma así la autonomía del proceso estético y dibuja con palabras los límites de esa otra zona, también sagrada porque asimila y convierte a su materia todo lo que la transita, que es la zona de la literatura, la de la inagotable producción simbólica del lenguaje.

¹⁵ Así debía de realizarse una lectura crítica de *Paradiso*, de José Lezama Lima, como una metáfora totalizante de la cultura y una conversión de todo el léxico del saber en discurso literario.

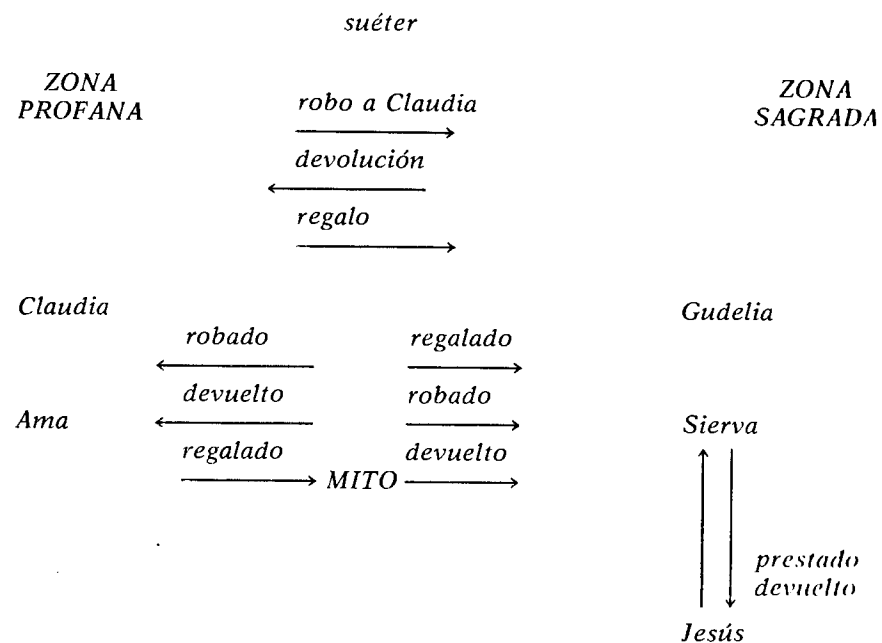


FIGURA 1

MUÑECAS RUSAS

ESCRITURA / TRAVESTISMO

AUNQUE reservada, la burla aflora en la reverente destreza de los retratos de Goya. Lo risible, la fuerza compulsiva de lo ridículo, como si cuarteara el lienzo, va minando en su expresiva majestad a esas damas de la corte española, convirtiéndolas en serenos esferpentos.

Si el respeto y la derrisión, la piedad y la risa nos solicitan ante esas imágenes, es porque algo, en la panoplia real que las designa, se señala como *falso*. Pienso, por supuesto, en la reina María Luisa, de "La Familia de Carlos IV", enjoyada y regordeta, cuyo peinado atraviesa una flecha de brillantes, pero sobre todo en la Marquesa de la Solana, coronada por una flor desmesurada, de fieltro rosado.

Lo falso en esos testimonios, *sin recurrir a la alteración visible de las formas*, de un modo solapado, convierte las alhajas en pacotillas, los trajes en disfraces, las sonrisas en muecas.

Si aventuro estas referencias es porque nadie las explicita mejor que Manuela, la heroína de *El lugar sin límites*, de José Donoso. Reina y espantapájaros, en Manuela lo falso aflora, señala la abominación del *postiche*: el retrato se convierte en chafarrinada, el dibujo en borrón, puesto que se trata de un travesti, de alguien que ha llevado la experiencia de la inversión hasta sus límites.

Lo goyesco en la Manuela irrumpe cuando en el nivel de los ademanes, de las frases en femenino, y *sin recurrir a la alteración visible de las formas* (de la gramática), se hace presente Manuel González Astica, el bailarín que un día llegara al pueblo para amenizar una fiesta en el burdel de la Japonesa, "flaco como un palo de escoba, con el pelo largo y los ojos casi tan maquillados como los de las hermanas Farías" (obesas arpistas) y que la ejecución de un "cuadro plástico" en compañía de la matrona hiciera padre.

La inversión central, la de Manuel, desencadena una serie de inversiones: la sucesión de éstas estructura la novela. En ese sentido *Un lugar sin límites* continúa la tradición mítica del "mundo al revés", que practicaron con asiduidad los surrealistas. El significado de la novela, más que el travestismo, es decir, la apariencia de inversión sexual, es la inversión en sí: una cadena metonímica de "vuelcos", de desenlaces transpuestos, domina la progresión narrativa.

La Manuela, que novelística (gramaticalmente) se *significa* como mujer —primera inversión—, *funciona* como hombre, puesto que es en tanto que hombre que atrae a la Japonesa. Es una atracción lo que induce a la curiosa matrona a ejecutar el "cuadro plástico"; su ambición (el burgués de la aldea le promete una casa si logra excitar a la bailarina apócrifa, si le ofrece una escena de ese suntuoso teatro) no es más que un pretexto, ese con que el dinero justifica todas las transgresiones.

En el interior de esta inversión surge otra: en el acto sexual el papel de la Manuela, hombre por atribución narrativa, es pasivo. No femenino —por eso se trata de una inversión dentro de otra y no de un simple regreso al travestismo inicial—, sino de hombre pasivo, que engendra a su pesar. La Japonesa lo posee haciéndose poseer por él. Ella es el elemento activo del *acto* (también en su acepción teatral: una sola mirada basta para crear el espacio de la representación, para instituir el Otro, la escena). La sucesión de *ajustes*, la metáfora de la muñeca rusa, podría esquematizarse en un cuadro.

Inversiones:

1ª un hombre se traviste en mujer



2ª que atrae por lo que de hombre hay en ella



3ª que es *pasivo* en el acto sexual

Esta cadena formal que estructura, que traza las coordenadas del espacio narrativo, se “refleja” en el nivel de los afectos, temáticamente: la repulsión que suscita el esperpento queda trastrocada en atracción: Pancho Vega, el macho oficial del caserío, asedia a la Manuela, fascinado, a pesar (o a causa) de todas las censuras, por la máscara, por la impostura goyesca. El acto sádico final, que perpetran Pancho y su secuaz Octavio substituye al de la posesión. Incapaz de afrontarse con su propio deseo, de asumir la imagen de sí mismo que éste le impone, el macho —ese travesti al revés— se vuelve inquisidor, verdugo.

Donoso disfraza hábilmente la frase, la enmascara, como para situarla simbólicamente en el ámbito afectivo de la Manuela, para atribuir a ésta, relegando la tercera persona que la designa a servir de ocultamiento, “la responsabilidad” del relato, un “yo” al acecho, solapado, el sujeto real de la enunciación: todo *él/ella* es un encubrimiento; un *yo* latente lo amenaza, lo mina por dentro, lo resquebraja. Como en ese otro lugar sin límites que es el sueño, aquí todo dice *yo*.

Los verbos de significación agresiva (patear, pegar) se encuentran “doblados” por otros de connotación sexual (jadear), por metáforas del deseo (los hombres están hambrientos), de penetración (sus cuerpos babientos y duros hiriendo el suyo), de gozo (sus cuerpos calientes retorciéndose). Una frase, finalmente, como si el

discurso subterráneo aflorara, explicita la alegría sádica: “deleitados hasta el fondo de la confusión dolorosa”.

Otra inversión se sitúa en el plano de las funciones sociales: la matrona del burdel es virgen, y, como para subrayar que en este mundo invertido la única atracción posible es la que ejercen los disfraces, nadie la desea.

Este juego de “vuelcos”, que he esbozado, podría extenderse a toda la mecánica narrativa: al esquema novelesco del relato en el relato, Donoso substituye el de la inversión en la inversión. Si esta serie de virajes, contenidos unos en otros, no dan jamás una imagen análoga a la del “mundo al derecho”, sino que van cada vez más lejos en su revolución, es porque lo que se invierte en cada caso no es la totalidad de la superficie —lo económico, lo político, las tensiones de clase no se modifican en los vuelcos y corresponden siempre a la “realidad”,—, sino únicamente sus significantes eróticos cada vez diferentes, ciertos planos verbales, la topología que definen ciertas palabras.

El *lugar sin límites* es ese espacio de conversiones; de transformaciones y disfrazamientos: el espacio del lenguaje.

LAS APARIENCIAS ENGAÑAN

Es lo que constituye la supuesta exterioridad de la literatura — la página, los espacios en blanco, lo que de ellos emerge entre las líneas, la horizontalidad de la escritura, la escritura misma, etc. — lo que nos engaña. Esta apariencia, este despliegue de significantes visuales —y mediante éstos (los *grafos*) en nuestra tradición, fonéticos— y las relaciones que entre ellos se crean en ese lugar privilegiado de la relación que es el *plano* de la página, el *volumen* del libro, son los que un prejuicio persistente ha considerado como la faz exterior, como el anverso de algo que sería lo que esa faz *expresa*: contenidos, ideas, mensajes, o bien una “ficción”, un mundo imaginario, etcétera.

Ese prejuicio, manifiesto o no, edulcorado con distintos vocabularios, asumido por sucesivas dialécticas, es el del realismo. Todo en él, en su vasta gramática, sostenida por la cultura, garantía de su ideología, supone una *realidad* exterior al texto, a la literalidad de la escritura. Esa realidad, que el autor se limitaría a expresar, a traducir, diripiría los movimientos de la página, su cuerpo, sus lengua-

jes, la materialidad de la escritura. Los más ingenuos suponen que es la del "mundo que nos rodea", la de los eventos; los más astutos desplazan la falacia para proponernos una entidad imaginaria, algo ficticio, un "mundo fantástico". Pero es lo mismo: realistas puros —socialistas o no— y realistas "mágicos" promulgan y se remiten al mismo mito. Mito enraizado en el saber aristotélico, logocéntrico, en el saber del *origen*, de un algo primitivo y *verdadero* que el autor llevaría al blanco de la página.¹⁶ A ello corresponde la fetichización de este nuevo aedo, de este demiurgo recuperado por el romanticismo.

El progreso teórico de ciertos trabajos, el viraje total que éstos han operado en la crítica literaria nos han hecho revalorizar lo que antes se consideraba como el exterior, la apariencia:

—El inconsciente considerado como un lenguaje, sometido a sus leyes retóricas, a sus códigos y transgresiones; la atención que se presta a los significantes, creadores de un *efecto* que es el sentido, al material manifiesto del sueño (Lacan).

—El "fondo" de la obra considerado como una ausencia, la metáfora como un signo sin fondo, y es "esa lejanía del significado lo que el proceso simbólico designa" (Barthes).

La aparente exterioridad del texto, la superficie, esa *máscara* nos engaña, "ya que si hay una máscara, no hay nada detrás; superficie que no esconde más que a sí misma; superficie que, porque nos hace suponer que hay algo detrás, impide que la consideremos como superficie. La máscara nos hace creer que hay una profundidad, pero lo que ésta enmascara es ella misma: la máscara simula la disimulación para disimular que no es más que simulación".¹⁷

El travestismo, tal y como lo practica la novela de *Donoso*, sería la metáfora mejor de lo que es la escritura: lo que Manuela nos hace ver no es una mujer *bajo la apariencia* de la cual se escondería un hombre, una máscara cosmética que al caer dejara al descubierto una barba, un rostro ajado y duro, sino *el hecho mismo del travestismo*. Nadie ignora, y sería imposible ignorarlo dada la evidencia del disfraz, la nitidez del artificio, que Manuela es un ajetreteado bailarín, un hombre disimulado, un *capricho*. Lo que Manuela muestra es la coexistencia, en un solo cuerpo, de significantes mas-

¹⁶ Jacques Derrida, *L'Écriture et la différence*, 1967.

¹⁷ Jean-Louis Baudry, "Écriture, fiction, idéologie", en *Tel Quel*, núm. 31.

culinos y femeninos: la tensión, la repulsión, el antagonismo que entre ellos se crea.

A través de un lenguaje simbólico¹⁸ lo que este personaje significa es el pintarrajeo, la ocultación, el encubrimiento. Cejas pintadas y barba: esa máscara enmascara que es una máscara: esa es la "realidad" (sin límites, puesto que todo es contaminado por ella) que el héroe de *Donoso* *enuncia*.

Esos planos de intersexualidad son análogos a los planos de intertextualidad que constituyen el objeto literario. Planos que dialogan en un mismo exterior, que se responden y completan, que se exaltan y definen uno al otro: esa interacción de texturas lingüísticas, de discursos, esa danza, esa parodia es la escritura.

¹⁸ Emir Rodríguez Monegal, "El mundo de José Donoso", en *Mundo Nuevo*, núm. 12. [La novela de Donoso, a que se refieren estos estudios, ha sido publicada en México por Joaquín Mortiz.]

LA AVENTURA (TEXTUAL) DE UN COLECCIONISTA DE PIELES (HUMANAS)

EN VANO partiríamos de la definición del Littré para descifrar, a partir de su título, el libro *Compacto*, de Maurice Roche.¹⁹ *Compact*, para esa memoria del lenguaje, es el nombre que se da a ciertas convenciones establecidas de acuerdo con el papa o confirmadas por él. En esta novela nada evoca a Su Santidad; nada evoca, ni siquiera para reírse de él, un referente exterior al libro mismo.

Sería más bien en la oposición binaria *compacto/difuso* utilizada por Jakobson, donde veríamos el paragrama de lectura más adecuado. Jakobson nos recuerda que, fonológicamente, las nociones *compacto/difuso* significan "acústicamente —concentración de energía más elevada (o, al contrario, más reducida) en una región relativamente estrecha, central, del espectro, acompañada de un desarrollo (o al contrario, de una disminución) de la cantidad total de energía y de su expansión en el tiempo".²⁰ Es esta "concentración de energía" lo que constituye, en última instancia, el verdadero significado de la novela. Concentración que se realiza fonéticamente, por supuesto, pero también semánticamente: el mensaje y su expansión en el libro se logran con un mínimo de medios. En estas páginas todo es *tensión*, todo participa en el movimiento expresivo: discurso, frases, palabras y hasta la tipografía misma.

Compacto es, en este sentido, un libro de lo físico. Lo físico de la literatura, es decir, las páginas, cuyo blanco está literalmente subrayado, y los signos, que se despliegan en su vasta variedad, desde la escritura musical hasta la escritura en sistema Braille, desde las firmas de piratas hasta la publicidad actual.

Pero si *Compacto* insiste en los significantes, en el aspecto físico, sonoro, del mensaje, es que ese mensaje en su reverso, en su aspecto de significado, es también el de un cuerpo: la alusión central del libro es *un cuerpo*.

He aquí la "historia". En una ciudad (imaginaria, de geografía imprecisa, donde se hablan todos los idiomas) un ciego agoniza. Un coleccionista de pieles, médico y japonés, y su asistente, un vistoso travesti, compran la piel del enfermo. La trama del libro es esa espera; esa ficción que metaforiza los tatuajes, reales o no, de la piel del agonizante. Mientras el ciego muere, o más bien, ve la muerte (claro, porque el ciego, como era de esperarse, es un vidente) cada vez más próxima y la recibe con frases sentenciosas, barrocas, a la vez profundas y paródicas, el japonés y el travesti giran a su alrededor, codiciando el apergaminado trofeo, las exquisitas texturas del pellejo, recorridas de inscripciones que interrumpen pictogramas y jeroglíficos de todas las épocas.

UNA ÓPERA BUFA

Si por una parte tenemos la referencia al cuerpo y por otra la insistencia sobre los significantes, no es un azar que pronto nos encontremos frente a ese arte que es, por definición, un catálogo de significantes y que explota todas las posibilidades corporales: la ópera.

En el prólogo de *Compacto* Philippe Sollers lo señala: el libro está estructurado como una partitura a cuatro voces. Ópera cuyo tema sería un mito, una progresiva caída en lo negro, en la ceguera, pero al mismo tiempo en la videncia, relato cuyos *actuales* son los pronombres personales, esas "personas" que para Sollers son: el *tú* o el *vosotros* del lector; el *él* del japonés; el *yo* o el *nosotros* del ciego y sujeto de la enunciación; y por último una persona vacía, marcada por su ausencia: la de todo lo que, gramaticalmente, está significado por el impersonal.

Pero si *Compacto* está estructurado como una ópera, si retóricamente esas páginas se construyen como una partitura —Maurice Roche es también músico—, al espacio, a la elocuencia de la ópera se añade en esta novela una nueva dimensión: la de la parodia.²¹ *Compacto* es una ópera que se burla de sí misma, que pone en tela de juicio todos los medios de expresión de la ópera: si encontramos un cierto lirismo ("y los pájaros multicolores en los aleros...")

¹⁹ Maurice Roche, *Compact*, colección *Tel Quel*, Seuil, 1966.

²⁰ Roman Jakobson, *Essais de Linguistique Générale*, Minuit, 1963.

²¹ Julia Kristeva, "Pour une sémologie des paragrammes", *Tel Quel*, núm. 29 y *Critique*, núm. 239.

al mismo tiempo encontramos su burla ("Un gorrión picoteaba en ritmos diversos. Yo escuchaba su mensaje, en clave morse, picotear mis inventarios mentales"); los cantos, las arias, van a ser interrumpidas, minadas por giros cómicos, por "chillidos guturales" que proceden de otras superficies textuales, de otros espacios literarios, de otras lenguas, y que forman así un *dúo* con los textos primeros, con la línea melódica, con el hilo narrativo de la ópera.

AUTOR: TATUADOR

Ningún código más brumoso que el de la comunicación cotidiana; nada más *difuso* que la lengua (moneda) corriente. De esa línea única, monocorde, monológica, de la información, *Compacto* representa la pulverización, el antídoto. A la práctica estúpida que hace de la poesía —de la literatura— el *analogon* del lenguaje de información, a la anodina *poesía hablada*, *Compacto* opone la instancia absoluta del significante, el estatuto del texto, la literatura en tanto que arte no comunicativo y que no se refiere más que a esa *literaturidad* de que hablaban los formalistas rusos.

La literatura es, como el que practica nuestro coleccionista, un arte del tatuaje: inscribe, cifra en la masa amorfa del lenguaje informativo los verdaderos signos de la significación. Pero esta inscripción no es posible sin herida, sin pérdida. Para que la masa informativa se convierta en texto, para que la palabra comunique, el escritor tiene que tatuarla, que insertar en ella sus pictogramas. La escritura sería el arte de esos *grafos*, de lo pictural asumido por el discurso, pero también el arte de la proliferación. La plasticidad del signo escrito y su carácter barroco están presentes en toda literatura que no olvide su naturaleza de *inscripción*, eso que podía llamarse *escripturalidad*.

EL LIBRO POR VENIR

Puede ser que *Compacto* no sea un hecho aislado, sino uno de los trabajos inaugurales de una nueva literatura en la cual el lenguaje aparecerá como el espacio de la *acción de cifrar*, como una superficie de transformaciones ilimitadas. El travestismo, las metamorfosis continuas de personajes, la referencia a otras culturas, la mez-

cla de idiomas, la división del libro en registros (o voces) serían, exaltando el cuerpo —danza, gestos, todos los significados somáticos—, las características de esa escritura. El carnaval, el Circus —así se titula el nuevo libro de Maurice Roche— y el teatro erótico serían los lugares privilegiados para desplegar esa ficción. Más allá de las censuras, del pensamiento común, en esta escena de la escritura vendrían a dialogar todos los textos anteriores y contemporáneos del libro, se harían explícitas todas las *traducciones* que hay en el interior de un mismo idioma. Literatura en que todas las corrientes, no del pensamiento sino del lenguaje que nos piensa, se harían visibles, confrontarían sus texturas en el ámbito de la página.

Compacto es uno de los libros creadores de ese espacio nuevo, de esa ficción del cuerpo, del gesto, del erotismo y de la muerte.

II. Horror al vacío

SOBRE GÓNGORA: LA METÁFORA AL CUADRADO

LA METÁFORA es esa zona en que la textura del lenguaje se espesa, ese relieve en que devuelve el resto de la frase a su simplicidad, a su inocencia. Levadura, reverso de la superficie continua del discurso, la metáfora obliga a lo que la circunda a permanecer en su pureza denotativa. Pureza. No hay que olvidar las implicaciones morales de esa palabra: de allí que la metáfora haya sido considerada como algo exterior a la "naturaleza" del lenguaje, como una "enfermedad"; de allí que se le haya culpabilizado, arrastrando esa censura a todas las figuras de retórica. No en vano Santo Tomás se vanagloriaba de no usar ninguna.

Pero si hasta entonces la metáfora deprava la "naturaleza" del lenguaje, Góngora desculpabiliza la retórica a tal extremo que el primér grado del enunciado, lineal y "sano", desaparece en su poesía. Parte de un territorio erosionado, roído *a priori*: el terreno de las metáforas tradicionalmente poéticas, esas que para los otros poetas y para la lengua literaria son hallazgos metafóricos. Parte de ese nivel —como los otros del nivel hablado—; en su obra toda figura retórica alcanza *per se* un registro suprarretórico. El simple hecho de ser escrita hace, en la obra de Góngora, de toda figura, una potencia poética al cuadrado.

"Si el agua cristal, el cristal agua"

Esta metáfora al cuadrado puede presentarse en su estructura como una reversión de la metáfora simple. Alonso ha señalado¹ ese carácter biunívoco: si el agua, por ejemplo, se metaforiza en cristal, el cristal será devuelto al agua. Ese retorno, ese movimiento de

¹ Dámaso Alonso, *Luis de Góngora. Las Soledades*, Madrid, Sociedad de Estudios y Publicaciones, 1956. Para estudiar a Góngora, Alonso modificó la concepción del sintagma según Saussure, añadiéndole la idea de progresión de Bally. En estas apresuradas notas, citas del trabajo de Alonso, trate de incorporar a la noción de Bally algunos de los aportes del estructuralismo actual, Barthes y Lacan.

bumerang conlleva su elemento de *marca*, constituido por una cantidad adverbial. Si el agua ha sido metafórica en cristal, el cristal va a aparecer como agua *dulcemente* dura.

“Cristal, nieve, oro...”

Ese juego reactivo de la metáfora va a conducirnos a una especie de contaminación, a una multiplicación geométrica, a una proliferación de la substancia metafórica misma. Toda la realidad *legible* coincide, se precipita y ordena en ese punto en que se cruzan los *conceptos* del absoluto metafórico. Al ver la palabra *oro*, una serie de metonimias va a conducirnos a lo largo de una sucesión de objetos dorados. Ocurre así con el cristal, con la nieve...

Todas las *Soledades* no son más que una gran hipérbole; las figuras de retórica empleadas tienen como último y absoluto significado la hipérbole misma. Debíamos preguntarnos si el barroco no es, esencialmente, más que una inmensa hipérbole en la cual los ejes de la naturaleza (en el sentido que dimos anteriormente a esta palabra) han sido rotos, borrados.

Cuando no se trata de transcribir un elemento de percepción, cuando ni la nieve, ni el oro, ni el cristal llegan, en sus multiplicaciones, a totalizar la lectura de la realidad que el poeta quiere transmitir en toda su densidad (para lo cual no bastaría ningún absoluto metafórico, ya que todos convertirían esa realidad en algo homogéneo, monocromático, es decir, que la traicionarían), entonces Góngora recurre a la imagen del propio discurso.

La realidad —el paisaje— no es más que eso: discurso, cadena significativa y por lo tanto descifrable.

El peregrino de las *Soledades* se encuentra ante un paisaje al estilo renacentista en el cual se ven un río y unas islas. ¿Cómo nos introduce Góngora en esa totalidad? A través de la imagen del discurso: las islas son como *paréntesis* (paréntesis frondosos) en el *periodo* de la corriente. Así debía de interpretarse también el verso 194 de la “Soledad Primera”: *si mucho poco mapa les despliega*, en el cual Góngora recurre a un sintagma gráfico.

LA NEGACIÓN DEL TERROR

Si el nivel puro del lenguaje es aquel que no contiene ninguna figura de retórica (por supuesto, la existencia de ese nivel es muy discutible, ya que lo que se entiende por nivel puro es en realidad una cadena de figuras *naturalizadas*), es inevitable que entre el lenguaje metafórico y él se cree una separación, una distancia. Signo de lo literario, esta separación llega en Góngora hasta el máximo. El terror (así llama Paulhan al rechazo de la retórica) desaparece: el significado ausente se pierde en una trama de significados posibles. En los clásicos la distancia entre figura y sentido, entre significante y significado, es siempre reducida; el barroco agranda esa falla entre los dos polos del signo.

LEER LA REALIDAD

En toda metáfora gongorina la categoría primera, el código de lectura, es lo simbólico: a partir de él se lee la realidad. La poesía es un proyecto de cultura, que se sustenta en la cultura, y todo lo que es exterior a ésta toma con relación al lenguaje la connotación de referencia. De allí esta resistencia que, durante siglos, ha dado al adjetivo gongorino un sentido equívoco.

El código de lectura, el espejo “aunque cóncavo, fiel”, en que viene a reflejarse lo real, es una lengua compuesta por todos los elementos culturales del Renacimiento: referencias mitológicas, astronómicas, plásticas, literarias, etc. Ese *saber* ordena la naturaleza y la interpreta a partir de sus concepciones rígidas. Si hay nociones que deben ser eliminadas, otras deben ser tratadas según cánones retóricamente fijos. Para Góngora la poesía no se inventa, sino al contrario, pertenece a un mundo *ya* formado, de leyes fijas.

Poesía que es, por naturaleza, *tropo*, que elude (*e-ludere*) todo mensaje. Los versos constituyen una serie de perifrasis: círculos que recorren la lectura y cuyo centro, aunque elíptico, está siempre presente. El significado elíptico de la perifrasis gongorina funciona como ese “nudo patógeno” de que habla Jacques Lacan: en la lectura longitudinal del discurso es ese tema regularmente repetido (repetido como ausencia estructurante, como lo que se elude), fren-

te al cual la palabra falla. Y ese fallo señala el significado ausente. La cadena longitudinal de la perífrasis describe un arco: la lectura radial de esos fallos permite descifrar el centro ausente.

Esa referencia central es la naturaleza pensada. Cornucopia, flores y frutos demasiado iluminados sobre un fondo negro: motivos *cargados*, barroco italiano.

ESPEJO

Una línea virtual atraviesa el poema y divide sus versos en dos partes simétricas que se oponen y duplican mutuamente, como el espacio de un espejo y el espacio real. De ambos lados de esa línea se encuentran las unidades de sonido (y de sentido), de significante (y de significado).

Habría que estudiar la constancia de este fenómeno en todo el arte español; no sólo en la literatura. *Las Meninas* sería el momento en que el espejo se sitúa virtualmente fuera de la tela, retirando así a la superficie física del cuadro, a la tela en el sentido literal de la palabra, toda importancia, e imponiendo su presencia marginal.² En la "Soledad Primera" lo interesante es que esta línea atraviesa también el relato. Notemos que el viejo pastor recibe al naufrago como a un hijo, porque le recuerda a su hijo ahogado; al final del poema el naufrago asiste a una boda, él, que había abandonado la tierra a causa de una frustración amorosa. La simetría que se impone

naufrago / ahogado
boda realizada / boda frustrada

² Creo que un espejo ha sido utilizado aunque el hecho de que Velázquez aparezca pintando con la mano derecha, y no con la izquierda, como se hubiera visto en un espejo, parezca desmentirlo. El supuesto espejo en el fondo del salón, donde se verán reflejados el rey y la reina, no es más justificable: las dimensiones que allí tienen los monarcas supone una distancia muy reducida entre ellos y éste. Velázquez, en este lienzo cuya talla coincide con la de las Meninas, pinta las Meninas y no otra cosa: el cuadro no nos dirige hacia ningún otro espectáculo que Velázquez pudiera pintar.

Notable es el hecho de que la civilización haya sido llevada a situar un espejo real, en la pequeña sala del museo del Prado, justamente allí donde debía encontrarse el otro espejo, el virtual.

podría extenderse a todo el texto, y quizás a las cuatro *Soledades*: si el proyecto del autor se hubiera realizado (cuatro edades de hombre: juventud, adolescencia, virilidad y senectud, o quizás, cuatro sitios de soledad: campos, riberas, selvas y yermo).

LA PULSACIÓN DEL SENTIDO

*"abran las puertas exterioridades
al discurso, el discurso a las verdades"*³

El discurso es un intermediario sobre el cual se abren "las exterioridades" y que está a su vez abierto a "las verdades". Doble movimiento que establece a través de la línea del discurso (línea *discreta*, es decir, interrumpida) una pulsación del sentido. Y es esta oscilación de los signos, esta doble abertura que crea una falla en el interior del discurso la que nos permite "leer" las *Soledades*.

El poema como cambio perpetuo, como substitución siempre inestable y nacimiento siempre precario de signos, allí donde tiene lugar esa pulsación entre lo externo y la verdad: en la frontera oscilante de la página.

³ *Al sepulcro del rey Felipe III*

DISPERSIÓN

Falsas notas / Homenaje a Lezama

In memoriam, a Rolando Escardó, que, en 1949, me entregó un ejemplar de *Orígenes*.

Los que detienen, entresacándolas de sus necesidades y exigencias poéticas, los errores de los animales que gustaba aludir el cordobés, creyendo que los tomaba de Plinio el viejo, como hablar de las escamas de las focas, olvidan que esas escamas existían para los reflejos y deslizamientos metálicos sumergidos que él necesitaba.

JOSÉ LEZAMA LIMA, *Sierpe de Don Luis de Góngora*.

RECUERDO

SALÍAMOS del teatro. A lo largo de la noche, los jóvenes solistas del Bolchoi habían renovado nuestro asombro con su destreza; ahora la escena era una caja vacía, blanca: la memoria nos devolvía sus vuelos, sus cuerpos, trazando rápidos signos en el aire, su escritura.

En el vestíbulo atestado, caluroso, Lezama tronaba en medio de sus adeptos: dril nevado; de la gravedad española ostentaba la señoría criolla. Caballero de un grabado colonial, de una *Vista de La Habana* de Landaluce o de Hill —al fondo una Plaza de Armas en noche de retreta, una alameda que recorren calesas; ángeles entre las almenas del Morro, fachadas platerescas—. Enarbolaba un habano; espirales azulosas se desplegaban envolviendo sus gestos lentos, su presencia pausada, sus palabras.

Atravesé para saludarlo la empalizada circular de humo.

—¿Qué le pareció? —le pregunté en seguida.

—Mire joven —e impuso su voz gravísima, sentencioso, aspi-

rando una bocanada de aire, acezante, como si se ahogara—, Irina Durujanova, en las puntuales variaciones del Cisne, tenía la categoría y majestad de Catalina la Grande de Rusia cuando paseaba en su alazán por las márgenes congeladas del Volga... —y volvió a tomar aire.

Lezama jamás vio el Volga, y menos congelado; la comparación con la Emperatriz, que añadía a su obesidad la magnitud de la panoplia zarista, era más que dudosa, y sin embargo... ninguna analogía mejor, ninguna equivalencia de la danza más textual, más propia, que esa frase. La frase en sí, y no su contenido integral, su substancia semántica. Eran la forma, la *foné* misma, acentuadas por el habla de Lezama —largas vocales abiertas, respiración aritmética, rupturas de bajo albanbergiano—, lo que instauraban en el lenguaje no una descripción, ni siquiera una "percepción profunda", sino un análogo vocal, una danza fonética.

Y es que en Lezama el apoderamiento de la realidad, la voraz captación de la imagen opera por *duplicación*, por *espejeo*. Doble virtual que irá asediando, sitiando al original, minándolo de su imitación, de su parodia, hasta suplantarlo. Ahora, después de la delimitación, del enunciado, y en ese tiempo único y reversible que es el de la poesía, los bailarines del Bolchoi habían *ilustrado* una frase previamente pronunciada por Lezama, habían confirmado —ejemplos, casos— una categoría.

La *démarche* lezamesca es, pues, metafórica. Pero la metáfora, el *doble* devorador de la realidad, desplazador del *origen*, es siempre y exclusivamente de naturaleza cultural. Como en Góngora, aquí es la cultura quien lee la naturaleza —la realidad— y no a la inversa; es el saber quien codifica y estructura la sucesión desmesurada de los hechos. Lo lingüístico arma con sus materiales un andamiaje; una geometría refleja que define y reemplaza a lo no lingüístico.

Poco importa la justeza cultural de esas metáforas: lo que ponen en función son relaciones, no contenidos. En el caso de los bailarines, lo importante era crear entre los *semas* /*Majestad*/ y /*Rusia*/ un diálogo; hacer operar entre ellos el *espejeo*. La cadena pudo haberse construido de otro modo, con otros personajes, "justos" históricamente o no. Hablar de los errores de Lezama —aunque sea para decir que no tienen importancia— es ya no haberlo leído. Si su Historia, su Arqueología, su Estética son delirantes, si su latín es irrisorio, si su francés parece la pesadilla de un tipógrafo marsellés y para su alemán se agotan en vano los diccionarios, es

porque en la página lezamesca lo que cuenta no es la veracidad —en el sentido de identidad con algo no verbal— de la palabra, sino su *presencia dialógica*, su espejeo. Cuenta la textura *francés, latín, cultura*, el valor cromático, el estrato que significan en el corte vertical de la escritura, en su despliegue de sapiencia paralela.

EL DOBLAJE

Liberada del lastre verista, de todo ejercicio de realismo —incluyo su peor variante: el realismo mágico—, entregada al demonio de la correspondencia, la metáfora lezamesca llega a un alejamiento tal de sus términos, a una libertad hiperbólica que no alcanza en español —descuento otras lenguas: la nuestra es, por esencia, barroca— más que Góngora. Aquí el distanciamiento entre significante y significado, la falla que se abre entre las facetas de la metáfora, la amplitud del *como* —de la lengua, puesto que ésta lo implica en todas sus *figuras*— es máxima:

“El Doctor Copek *como* un cuervo que sostiene en su pico una húmeda frambuesa.”

“Todo él *parecía* el relieve de un hígado etrusco para la lectura oracular.”

“Reaccionó el sombrío guitarreo *como* gallo colorado, hoguera rociada con sal, o menino estabilizado debajo de un agua de amener.”

“Estaba sentado en el fumoir cuando el Coronel lo sorprendió absorto en la filigrana de su reloj, con las dos tapas abiertas, *como* un gato egipcio ante un ibis.”

“Pero los insignificantes vecinos de Jacksonville se burlaban de que, no obstante ser su mano regordeta e inquisitoriamente largirucha, incorreccionaba las octavas y la intervención del registro flauta de su instrumento provocaba chirridos nerviosos, *como* los cortes en el membrillo helado.”

A veces la abertura retórica, la fuerza centrífuga del *como* es tal, que el acercamiento, la relación entre los términos parece resultar de una autodeterminación del texto, escritura automática o doblaje.

William Burroughs: doblaje

“Al escribir mis dos últimas novelas, *Nova Express* y *The Ticket that Exploded* practiqué una extensión del método ‘cup up’ que llamo ‘the fold in method’.” Una página —mía o de otro— doblada en dos verticalmente y pegada sobre otra... el texto que se obtiene se lee como un solo texto a causa de los doblajes. El doblaje proporciona al escritor una amplitud infinita de posibilidades; por ejemplo, tome una página de Rimbaud y dóblela sobre una de Saint-John Perse —dos poetas que tienen mucho en común—, de esas dos páginas surge un número de combinaciones incalculable, un número infinito de imágenes.

(*La Quinzaine Littéraire*)

LA FIJEZA

“Picasso, cuando quiere algo, lo pinta.” - Sobreentendido: vende el cuadro y adquiere el objeto pintado.

(Lugar común francés)

En los términos antípodas de la metáfora, la tensión se ejerce a partir del segundo —después del *como*. Lo cultural, lo lingüístico descifra lo real. La metáfora como conjuro. Si la formulación ritual del *como* es exacta, si el *igual a* funciona, el segundo término de vora al objeto, se apodera de su cuerpo. Exactitud formal, repito y no de contenido, que un pasaje de *Paradiso* ilustra a la perfección puesto que en él la prioridad formal es tal que se trata de la fonética propiamente dicha.

“Después de los alardes de conocimiento cantáble del tío Luis el infante sintió acrecida su voluntad de humillarlo, de llevarlo otra vez a los límites bien visibles de su rusticatio: —Si pronuncia bien la palabra reloj —y subrayó el detonante ruido gutural—, te regalo el que yo estoy usando, pues pienso comprarme otro.”

Lezama, cuando quiere algo, lo pronuncia.

Lo inmoviliza fonéticamente, lo atrapa entre vocales y consonantes, lo diseca, lo congela en un movimiento —escarabajo, mari

posa en el vidrio de un pisapapel—, reconstituye una imagen tan precisa que el objeto o el acto se convierten en imágenes desdibujadas, borrosas, de la construcción, del doble —ahora original— trazado por él.

Lezama fija.

/Octavio Paz: Una de cal...

“La fijeza de Lezama es lo que impide la dispersión.”

(Papeles de Son Armans)

/Octavio Paz: La máscara y la transparencia (sobre Carlos Fuentes).

“Una enorme, gozosa, dolorosa, delirante materia verbal que podría hacer pensar en el barroquismo de *Paradiso* de José Lezama Lima, si es que el término barroco conviene a dos escritores modernos. Pero el vértigo que nos producen las construcciones del gran poeta cubano es el de la fijeza: su mundo verbal es el de la estalactita; en cambio, la realidad de Fuentes está en movimiento y es un continuo estallido. Aquél es la acunulación, la petrificación, una inmensa geología verbal; éste es el desraraigo, el éxodo de las lenguas, sus encuentros y sus dispersiones.”

(Corriente Alterna)

LA ESCRITURA SIN LÍMITES

En *Paradiso* está Góngora, pero también Dante —noticia: Lezama escribe su *Inferno*—, Joyce —aunque en el *Ulises* la cultura es analógica y que en Lezama el juego verbal propiamente dicho no existe, cuando aparece está atenuado por el *espejejo*—, Proust —la frase que se bifurca y dicotomiza sus subordinadas hasta la incorrección, hasta la pérdida del hilo, el sentido de la recuperación, la respiración como angustia (insistir sobre esto)—, Gadda, el del *Pasticciaccio* y también Cervantes, Garcilaso, Calderón, el diario de Colón, Martí, Santa Teresa, Quevedo, San Juan, Casal, Mallarmé, Saint-John Perse, Claudel, Valéry, Rilke, Sade, Gênet, y parece que también Jules Verne!

Después de todo, sería útil renunciar, en crítica literaria, a la aburrida sucesión diacrónica y volver al sentido original de la palabra texto —tejido— considerando todo lo escrito y por escribir como un solo y único texto simultáneo en el que se inserta ese discurso que comenzamos al nacer. Texto que se repite, que se cita sin límites, que se plagia a sí mismo; tapiz que se desteje para hilar otros signos, estroma que varía al infinito sus motivos y cuyo único sentido es ese entrecruzamiento, esa trama que el lenguaje urde. La literatura sin fronteras históricas ni lingüísticas: sistema de vasos comunicantes. Hablar de la influencia del *Castillo* en el *Quijote* de la de *Muerte de Narciso* en las *Soledades*.

/¡Ah! Dialectizar la polémica entre Mario y Emir. Paradiso sería por orden de adjetivos, una novela barroca, cubana, —, —, y homosexual. Encontrar esos términos. Llenar los blancos.

/Citar a Goytisolo.

/Hablar de la redacción de Orígenes.

/Copiar lo que dije sobre Lezama / Carpentier.

/Añadir unos sonetos lezamescos.

/No caer en la trampa de la crítica: un lenguaje mimético, una recreación del estilo —que se vuelve una repetición de los “tics” del autor. Evitar todo giro lezamesco.

Conservar las notas preparativas.

Eliminar, en el párrafo sobre la fijeza, la imagen del escarabajo en el pisapapeles.

Introducir, en la crítica, personajes ficticios, míos o de otro. Mezclar géneros. Hacer intervenir a un posible lector.

LA SUPERPOSICIÓN

La metáfora, medio de conocimiento, va, con su *igual a* invadiendo el relato, anudando una trama de comparaciones, de similitudes forzadas. En el planteo de su sistema poético Lezama otorga el primer lugar a la *ocupatio* de los estoicos, es decir, a la total ocupación de un cuerpo. Si es la imagen la que según él, ocupa el poema, es la metáfora la que cubre "la substancia o resistencia territorial" de la novela. El poema sería un cuerpo retroactivo, creado por la imagen final a que llega la cadena de metáforas; la novela, la cadena misma: desplazamientos contiguos. La metáfora a que alude Lezama, progresando por ramificación, imbricándose para formar el terreno que vendrá a habitar la imagen, se afianza a tal punto en su origen —la metonimia de los lingüistas— que parece confundirse con él. Hay asimismo en la imagen lezamesca una dimensión metafórica.

Roman Jakobson: metáfora y metonimia

"La metáfora es imposible cuando existen problemas de *similaridad*; la metonimia cuando existen problemas de *contigüidad*."

"Así, en un estudio sobre la estructura de los sueños, la cuestión decisiva es saber si los símbolos y las secuencias temporales utilizadas están basadas en la contigüidad (desplazamiento metonímico y condensación sinecdóquica freudianos) o en la similaridad (identificación y simbolismo freudianos)."

(*Essais de Linguistique Générale*)

Lezama: metáfora e imagen

"Es uno de los misterios de la poesía la relación que hay entre el análogo, o fuerza conectiva de la metáfora, que avanza creando lo que pudiéramos llamar el territorio substantivo de la poesía, con el final de este avance, a través de infinitas analogías, hasta donde se encuentra la imagen, que tiene una poderosa fuerza regresiva, capaz de cubrir esa substantividad... Yo creo que la ma-

ravilla del poemâ es que llega a crear un cuerpo, una substancia resistente enclávada entre una metáfora, *que avanza creando infinitas conexiones*, y una imagen final que asegura la pervivencia de esa substancia, de esa *poiesis*."

(*Órbita. Conversación con Armando Alvarez Bravo*)

La metáfora, al avanzar "creando infinitas conexiones", arma una empalizada que es el plano de la novela, pero como su naturaleza es cultural y sus referencias extremadamente vastas, lo cubano (primer término, antes del *como*) aparece descifrado, leído a través de todas las culturas: definido como superposición de éstas.

Lo cubano como superposición. No es un azar que Lezama, que ha llegado a la inscripción, al fundamento mismo de la isla, a su constitución como *diferencia* de culturas, nos reconstituya de ese modo su espacio. Cuba no es una síntesis, una cultura sincrética, sino una superposición. Una novela cubana debe hacer explícitos todos los estratos, mostrar todos los planos "arqueológicos" de la superposición —podría hasta separarlos por relatos, por ejemplo, uno español, otro africano y otro chino— y lograr lo cubano con el encuentro de éstos, con su coexistencia en el *volumen* del libro, o, como hace Lezama con sus acumulaciones, en la unidad estructural de cada metáfora, de cada línea.

realidad inmediata	COMO	referencia cultural	=	<i>lo cubano</i>
personaje cubano	→	rey cazador asirio, emperador chino, hígado etrusco, etc.		<i>como</i> <i>super-</i> <i>posición.</i>

En esta superposición, en eso también cubana, siempre se desliza, por el impacto mismo del *collage*, un elemento de risa, de burla discreta, algo de "choteo". Ya en nuestro primer poema, *Espejo de Paciencia*, de Silvestre de Balboa (1608), lo cubano aparece como superpuesto y con la misma densidad que en *Paradiso*.

Cintio Vitier: espejo de paciencia

“Lo que suele considerarse un extravagante desacierto en el poema de Balboa —la mezcla de elementos mitológicos grecolatinos, con la flora, fauna, instrumentos y hasta ropas indígenas (recuérdense las amadriades ‘en aguas’)— es lo que a nuestro juicio indica su punto más significativo y dinámico, el que lo vincula realmente con la historia de nuestra poesía... Pero en esa misma extrañeza y comicidad que provoca el desenfadado apareamiento de palabras como Sátiros, Faunos, Silvanos, Centauros, Napeas, Amadriades y Náyades, con guanábanas, caimitos, mameyes, aguacates, siguapas, pitajayas, virijí, jaguará, viajacas, guabinas, hicoteas, patos y jutías, se esconde en germen (sin intención ni conciencia del autor, por la sola fuerza de los nombres) *un rasgo elemental de lo cubano*, y es la suave risa con que rompe lo aparatoso, ilustre y trascendente en todas sus cerradas formas.”

(*Lo cubano en la poesía*)

Con *Paradiso* la tradición del *collage* alcanza su precisión, se puntualiza y define como “rasgo elemental de lo cubano”. Múltiples sedimentos, que connotan los saberes más diversos; variadas materias, como en un sacudimiento, afloran y enfrentan sus texturas, sus vetas. La disparidad, lo abigarrado del pastiche grecolatino y criollo amplía en *Paradiso* sus límites hasta recuperar toda extrañeza, toda exterioridad. Lo cubano aparece así, en la violencia de ese encuentro de superficies, como adición y sorpresa de lo heterogéneo yuxtapuesto.

Esa confrontación, esa sorpresa, implican, por su propio mecanismo, una comicidad solapada: la “suave risa”, que provoca todo lo fortuito. “*Foca* que sobre una mesa *otomana* retoca su nariz *pitagórica* de andrógino, las bolas *suecas*, los gorros del ladrón de la *mezquita*.”

(*Paradiso*)

Lezama: lo cubano

“Lo fortuito” —dice Lezama— agarra en la totalidad de “lo cubano” y cita, como ejemplo muy cubano, aquellos versos de Casal: “Sienten el sonido en mortal calma/vagos dolores en los músculos”. “¡Esto —subraya— es muy cubano en lo que tiene de brisa, una *sorpres* o *fulguración*. Hay una forma delicada de penetrar en un cielo entreabierto y que recuerda aquella Santa Bárbara que muy fina el cuerpo porta una espada poderosa que su mano apenas puede empuñar, pero con la que decapita al relámpago.”

(*Entrevista con Loló de la Torriente. Bohemia*)

La Soledad Tercera

“Se ha hablado mucho del barroco de Carpentier. En realidad, el único *barroco* (con toda la carga de significación que lleva esta palabra, es decir, tradición de cultura, tradición hispánica, manzanillina, borrominesca, berniniana, gongorina), el barroco de verdad en Cuba es Lezama. Carpentier es un neogótico, que no es lo mismo que un barroco.”

(*De mi conversación con Emir Rodríguez Monegal*)

/El universo de la superposición implica o coincide con el del barroco. *Paradiso* sería una *suma* de sus temas, una hipérbola, tan gongorina en su factura, sus virajes, su humor y su trabazón retórica, que la novela podría leerse como una desplegada *Soledad* cubana. Góngora es la presencia absoluta de *Paradiso*: todo el aparato discursivo de la novela, tan complejo, no es más que una parábola cuyo centro —elíptico— es el “culteranismo” español. A veces la similitud de los tropos es casi textual, otras, nos encontramos con versiones americanas de los mismos, otras, como en el primer capítulo, es un personaje marginal quien, sin nombrar a Góngora, asume la literalidad gongorina: el ceremonioso hermano de la señora Rialta, “al deglutir un manojillo de anchas uvas moradas”, como un total desenfadado criollo, declama unos versos de la “Soledad Primera”: “cuyo diente no perdonó racimo, aun en la frente de Baco cuanto más en su sarmiento”.

Si Góngora es el referente de *Paradiso* —el único interlocutor de un texto: otro texto— podríamos, creando una rotación de lecturas, aplicar al propio Lezama su desciframiento del gongorismo: considerar como única verdad de la escritura sus “necesidades y exigencias poéticas”; mensaje que contiene su código, discurso que crea sus identidades y reabsorbe sus contradicciones, palabra autónoma, enigma que es su propia respuesta. El método crítico es, para Lezama, una emanación del texto, o más bien, su reducción, el reflejo de su totalidad que, como un cuadro flamenco, el mismo texto contiene.

Lezama: sierpe de Don Luis de Góngora

“Descifrando o enceguciendo en su cenital evidencia, sus risueñas hipérbolas tienen esa alegría de la poesía como glosa secreta de los siete idiomas del prisma de la entrevisión. Por primera vez entre nosotros la poesía se ha convertido en los siete idiomas que entonan y proclaman, constituyéndose en un diferente y reintegrado órgano. Pero esa robusta entonación dentro de la luz, amasada de palabras descifradas tanto como incomprendidas, y que nos impresionan como la simultánea traducción de varios idiomas desconocidos, producen esa sentenciosa y solemne risotada que todo lo aclara y circunvala, ya que amasa una mayor cantidad de aliento, de penetradora corriente en el recién inventado sentido.”

(*Analecta del reloj*)

Anticipándose a las teorías más recientes —revalorización del formalismo ruso, de Bakhtine; semiología de paragramas de Julia Kristeva—, Lezama define, en este texto, la escritura como un objeto dialógico, como una interacción de voces, de “idiomas”, como una coexistencia de todas las “traducciones” que hay en un mismo idioma: sistema dinámico, “órgano” en que las distintas funciones literarias, en forma de reminiscencias, de parodias, de citas, de reverencias o irrisiones (la “sentenciosa y solemne risotada”) instituyen, “entonan y proclaman” ese *Carnaval* que proponía Bakhtine: “robusta entonación dentro de la luz”.

/El reverso de la banalización de Góngora —las *Soledades* superpuestas a lo cotidiano de la conversación—, es la gongorización de lo trivial. Ambos procesos intercambian sus sentidos, sus flechas de flujo y reflujo conceptual que es otro aspecto del *diálogo*. En contrapunto a la cita con que el hermano de Rialta festejaba las uvas, he aquí la retórica gongorina asumiendo lo que menos parecía prestarse a ello: “Uno de los remeros, punzado con indiscreción por un chocolate de medianoche, se levantó para hacer un vuelco de serpentín intestinal.”

El Inca Garcilaso

/En un ensayo sobre Góngora, y para explicar la *fascinación* que las joyas incaicas ejercieron sobre él, Lezama supone un encuentro entre el poeta cordobés y el Inca Garcilaso, “suposición de base real en el mundo de la poesía” que parte de una certitud histórica: la presencia del Inca en Córdoba. Unos años más tarde, Michel Butor, que no conocía ese texto, llegó a la misma suposición.

Michel Butor: Córdoba

“Góngora seguramente conoció y leyó al Inca Garcilaso de la Vega y esa relación, ese encuentro, nos permiten dar a este verso sobre el Guadalquivir: ‘de arenas nobles ya que no doradas’ (que a primera vista puede parecer un ‘relleno’) su verdadera resonancia. Hay que tomar la palabra *doradas* en su sentido más literal, y se comprenderá entonces que con esa referencia a *El Dorado*, a los fabulosos ríos de América que arrastraban, según el rumor público, pepitas de oro enormes, a lo que el poeta compara a Córdoba declarándola igual en nobleza, es a las antiguas ciudades del nuevo mundo tales como el Cuzco, ‘esa otra Roma en su imperio’, según la expresión del viejo sacerdote mestizo que venía de ellas.”

(*Les Lettres Nouvelles*)

Ignoro si estas dos proposiciones —la de Lezama y la de Butor— tienen una fuente común, que es lo más probable, o si se trata de una coincidencia. Lo curioso, y significativo sobre ambos autores, es lo que cada uno argumenta. Para Lezama, que fundamenta su sistema poético en la imagen, el encuentro entre Góngora y el poeta bastardo de un capitán conquistador y una princesa del Cuzco se prueba por una fascinación, es decir, por el poder de una imagen; para Butor —el *nouveau roman* se creyó una escritura denotativa, una ruptura del *como*— por una referencia literal, es decir, una negación de la metáfora, de la dimensión imaginaria.

ARCHIMBOLDO

Cintio Vitier: la poesía de Lezama Lima

“El barroquismo alegre, gustoso o rabioso, de ese impulso americano popular que él ha estudiado tan bien, informa cada vez más su idioma, y en estas *Venturas criollas*, lejos ya de su primer gongorismo de caricioso regodeo, más a solas con los abultados trasgos quevedescos, aplica esas ganancias a la hurañez tierna y el ardiente despegue cubano.”

(*Lo cubano en la poesía*)

De todos los temas del barroco ninguno convierte mejor que el de la comida —las “cargadas” naturalezas muertas— sus formas congeladas, europeas, a la proliferación del espacio abierto, gnóstico, de lo americano “que conoce por su misma amplitud de paisaje, por sus dones sobrantes”; ninguno abandona mejor su herencia humanista para hacerse “tejido pinturero”, derroche. La mesa de Lezama iguala al banquete de bodas de Góngora en sus “primores”, lo supera en lo enrevesado de sus inventos (guinea o pintada con miel de la flor azul de Pinar del Río, elaborada por abejas de epigrama griego; pechuga de guinea a la virginia; sunsún doble).

Pero lo criollo no es lo abigarrado culinario, ni la improvisa-

ción inconsecuente de platos, la “refistolería”, sino un saber de leyes precisas, fijas:

“Se dirigió al caldero del quimbombó y le dijo a Juan Izquierdo: —¿Cómo usted hace el disparate de echarle camarones chinos y frescos a ese plato? Izquierdo, hipando y estirando sus narices como un trombón de vara, le contestó: Señora, el camarón chino es para espesar el sabor de la salsa, mientras que el fresco es como las bolas de plátano, o los muslos de pollo que en algunas casas también le echan al quimbombó, que así le van dando cierto sabor de ajíaco exótico. Tanta refistolería, dijo la señora Rialta, no le viene bien a algunos platos criollos.”

El festín de Lezama iguala al de Flaubert en la ostentosa presentación de las bandejas, en la abundancia tropical de las frutas, en la rápida sucesión de las golosinas; pero más que en los literarios habría que buscar la ilustración del fastuoso convite lezamesco, de su cornucopia brillantada, en esos banquetes pintados —imbricación, *collage*—, antropomorfizados, que son los “retratos” de Archimboldo.

“En silencio iba allegando delicias de confitados y almendras, de jamones al salmanticense modo, frutas, las que la estación consignara, pastas austríacas, licores extraídos de las ruinas pompeyanas, convertidos ya en sirope, o añejos que vertiendo una gota sobre el pañuelo, hacía que adquiriesen la calidad de aquel con el cual Mario había secado sus sudores en las ruinas de Cartago. Confitados que dejaban las avellanas como un cristal, pudiéndose mirar al trasluz; piñas brillantadas, reducidas al tamaño del dedo índice; cocos del Brasil, reducidos como un grano de arroz, que al mojarse en un vino de orquídeas, volvían a presumir su cabezote.”

GADDA

Trazar un paralelo entre Lezama y Gadda

Los puntos de contacto sobran; vamos a atenernos al menos aparente: el ritmo *sofocado* de la frase, la distribución anárquica de la puntuación, como si las comas, esas pausas respiratorias, se hicieran de pronto urpentes. Hay en esos periodos, envolventes pero escin-

dididos —espirales rotas—, lo que bien pudiera explicarse por una falta súbita del aire, un problema neumático. Recordemos lo evidente: el neuma, nuestro aire o aliento, que en retórica designa un período consistente en una sucesión de proposiciones con gradación, fue, para Platón, el Espíritu.

En Lezama y en Gadda, señores del barroco, en *Paradiso* y en *Quer Pasticciaccio brutto de la Via Merulana*, dobles del pastiche urbano y lingüístico de La Habana y de Roma, la elocuencia de lo vegetal, de la voluta cubana o la torsión flavia se convierten en articulación mecánica, en nexo deforme; la multiplicación adjetival y la complejidad sintáctica en contrahechura retórica; la asonante alegría del rococó en chirrido; el Mito en Sátira; la Historia en Farsa.

/Leer, substituyendo *romanos* por *habaneros*, Gadda por Lezama, etc. el prefacio a *L'affreux pastis de la rue des Merles*, de François Wahl:

François Wahl: Gadda

“A los romanos, y a Gadda entre ellos, les gusta, por las noches, sentarse a saborear un helado en la Plaza Navona. Hay en ello un acercamiento de estilos que merece estudio. La pompa retórica de Bernini —los Cuatro Continentes convocados en una modesta fuente— contiene toda la amplitud de Cicerón, pero hay además un énfasis algo exagerado, un exceso de lascividad en las posiciones, de contrastes entre los volúmenes del relieve, que inclinan ese arte hacia lo ‘macarrónico’. Eleve alrededor de la Plaza el mundo de las fondas, grato a toda literatura picaresca; pero no olvide que aquí, en este decorado de estrechas iglesias y de pequeños palacios barrocos, se está en uno de esos lugares cuya dimensión es exacta a la del hombre, y donde sus esperanzas, frustraciones, grandes y pequeñas pasiones, resuenan naturalmente. [...] El *Pastis* es como una concreción: los desvíos sorprendentes de un sedimento, la lenta acumulación de diversos calcáreos según el rezumar del agua; los colores no han sido aplicados sobre las piedras, sino que han surgido de las profundidades: son la materia misma. Gadda es uno de esos prodigiosos productos de la cultura que se convierten en verdaderos fenómenos naturales.”

(Edición francesa del *Pasticciaccio*)

ESCRITO EN CUBANO

“Quizás ha habido ya dos respuestas, en el nivel de la escritura a la pregunta sobre el ser cubano: la palabra cubana ha llegado a su majestad dos veces. La primera es el *Diario* de Martí, esas últimas páginas cuando Martí vuelve a Cuba ya en vísperas de su muerte, cerca de Dos Ríos, y cuando sabe perfectamente que va a morir. Esas páginas tienen un carácter casi alucinatorio. Desde el punto de vista del habla cubana son centrales: allí hay algo, allí hay una conmoción total, el ser cubano se expresa. Martí escribió eso que no se puede describir. Habría que leer la página. En ese momento, Martí sobrepasó el nivel de la significación, el verbo *dece*. Martí fue, fue eso, fue lo cubano. Ese umbral es la meta ideal de la obra de Lezama Lima y en particular de un poema reciente que se llama ‘El Coche Musical’, que pertenece a su libro *Dador*. Hay allí una evocación de La Habana colonial, que se vuelve republicana, de las ferias y de la música cubana. Fíjese que la música es muy importante porque es el único nivel en que la síntesis se ha efectuado totalmente.”

(De mi conversación con Emir Rodríguez Monegal en Mundo Nuevo)

En una conversación reciente, Juan Goytisolo me señalaba la importancia de los diminutivos en la lengua cubana. Es curioso, decía, que un país, que siempre se da a sí mismo, de sus guerras, la imagen más tremenda, haya bautizado una de las suyas de *Guerra Chiquita*. Insistía asimismo en el grafismo caricatural de la expresión “¡se le cayó el altarito!”, alegoría popular cubana a una gloria pasada.

El *Quijote* define y fija una sintaxis; *Paradiso* un habla. Un “parlé” cubano de cuyo juego de deformaciones verbales el diminutivo, o más bien la alternancia diminutivo/aumentativo, dibuja las redes primarias. No es un azar que el propio Lezama haya observado este fenómeno, en la poesía gauchesca, como un índice de la expresión americana: sus hallazgos son de aumentativo que conlleva una expansión, “fandangazo”; por diminutivo que lleva una graciosa contracción, “hizo sonar cueritos”. Se podían trazar, como en un

sistema tabulario, las curvas desinenciales de cada página de Lezama, su ritmo de contracciones y dilataciones, casi siempre humorístico, y cuyos antecedentes se encuentran en los poemas de *Venturas criollas*.

"Salen el chato calaverón, la escoba alada y la planicie del manteo."

"Le buscaron balas y tapones, pequeño tapándose las sienes: del bobito, frente de sarampión, mamita linda."

De la lengua cubana, Lezama toma la distorsión formal de las desinencias, pero también la conceptual de los nombres propios; el apodo es, en Cuba, la costumbre más entrañada y alevosa. El pueblo sobrenombra sistemáticamente, con acierto socarrón, todo lo que lo representa; rompe con el mote toda intención de gravedad y grandilocuencia, con el nombre hipertrofiado cuarteá todo aparato, se burla de la pompa, tira la realidad al "choteo".

Del mismo modo el apodo irrumpe en el discurso lezamesco: elemento de ruptura y desequilibrio que devuelve el contexto libresco en que brota a su función de utilería, de paraván de paco-tilla o encartonada escenografía de feria.

"Carita de rana, el Gobernador, Segismundo el vaquero entraban al bailete con las nalgas de cabra, con retorcidos llaveros mascados por los perros."

Agudeza, para lo caricatural, del pueblo; flecha del apodo "a ras de parecidos y visibles preferencias":

"Le decían *El Plautista* o *La Monja*, pues la imaginación de aquella vecinería ponía motes a ras de parecidos y visibles preferencias. Sus rubios amiguillos, más suspiradamente sutiles, lo llamaban *La Margarita Tibetana*, pues en alarde de bondad enredaba su afán filisteo de codearse con escritores y artistas."

Del lenguaje popular, comunicando su rapidez a la frase, su calidad de graffiti, proceden también los giros argóticos, la perspicacia de la jerga habanera:

"El chofer que había visto las atenciones del capitán para con Alberto, se creyó obligado a movilizar *la sin hueso* para los más nimios relatos familiares, con la consabida ternura de enseñar la cartera con el grupo en que aparecían su esposa y tres crios."

El argot científico interviene también, francamente jocoso en su precisión terminológica, en la inmovilidad de su filología; su energía dialógica es quizás la mayor de la novela, pues, como en Sade, la separación, la diferencia entre la jerga —religiosa en Sade, médica en Lezama— y el objeto que designa —una orgía en Sade, el pompeyano miembro de Farraluque en Lezama— son tan apertados, que la apertura, el *décalage*, resulta risible.

En *Juliette*, el narrador comenta "la extrema veneración con que se recibían las órdenes de la Superiora", paráfrasis jesuita que recuerda al lector la rigurosa organización del teatro erótico de cada noche. En *Paradiso*, el vocabulario de San Ignacio delega su austeridad a una terminología anatómica digna de Testut:

"A medida que el agujijón del leptosomático macrogenitoma penetraba parecía como si se fuera a voltear de nuevo, pero esas oscilaciones no rompían el ámbito del sueño."

Detrás del discurso

Otros giros idiomáticos aparecen con toda nitidez si practicamos lo que podía llamarse una *lectura lacunaria*, considerando la secuencia lezamesca como una órbita trazada alrededor de un idioma reprimido, frase-hecha mecánicamente recortada en el lenguaje que no asciende al discurso manifiesto, a la superficie textual. Este mecanismo recuerda al empleado, en algunos de sus libros, por Raymond Roussel: un proceso de sinoninización que queda encerrado en otro, y éste en otro. Habría que realizar un "censo" de estos *emboîtements* en *Paradiso*:

"El gritón, ingurgitando, se hundió tanto bajo la superficie que ya no tenía rostro, y los pies prolongándose bajo una incesante refracción, iban a descansar en bancos de arena."

En esta cláusula, el giro latente es una expresión muy gráfica de la lengua cubana, y quizás hispanoamericana: *se lo tragó la tierra*.

Pero el mecanismo del *idiom latente* es mucho más preciso en

"Todavía en aquel pueblo se recuerda el día que le sacaron Rey Lulo y tú, el *mal de muerte* que se había ido rápido sobre un ternero *elogiado por uno de esos que dan traspiés en la alabanza*."

Esta curva parafrástica esconde el giro popular en Cuba *mal de ojo*, maleficio provocado, según la superstición popular, por el ele

gio que hace el inconsciente detentor del mal, “uno de esos que dan traspies en la alabanza”.

Finalmente, la presencia del habla, indemostrable, porque hay que oírla, como el “¡*Pero, che!*” a que se refiere Borges en *La Trama*, está en la justeza de las impresiones, en la rapidez del retrato:

“Martincillo era tan prerrafaelista y femenil, que hasta sus citas parecía que tenían las uñas pintadas.”

Y es que el lenguaje cubano en Lezama, por primera vez entre nosotros, ha adquirido todo su sentido, su gravitación *materna*. El idioma tiene en él toda la fuerza creadora, inaugural, del primer contacto con la Madre; diálogo que va a reanudarse, metafóricamente, en la devoción de Lezama —y esta relación trinitaria de *Madre, Hijo y Lenguaje* no puede tener lugar más que en un espacio católico— por la Virgen, la “Deipara, paridora de Dios”. Salvar el lenguaje, poseerlo en su vastedad y su infinito, ha sido, para Lezama, salvar la Madre, rechazar su muerte, como el Mallarmé del *Tombeau pour Anatole* quiere, con las palabras, resucitar a su hijo.

Armando Álvarez Bravo: conversación con Lezama

“Es en este año 29 cuando se inicia la fusión del poeta con su madre. Fusión que cristalizaría, haciéndose total, envolvente, a la vuelta de unos años, cuando ambos quedan solos en la casa. [...] El 12 de setiembre de 1964, el poeta recibe el golpe más duro de su vida, su madre muere. [...] Casi un año antes de la muerte de su madre, Lezama la presiente y cae en un estado de abatimiento que le hace abandonar su trabajo, perder el interés por todo, encerrarse en sí mismo: no acometer esa esperada obra de madurez. Cuando Rosa Lima muere, el poeta ve desaparecer con ella todo lo que hasta el momento había constituido su mundo y su motivo, su motor secreto. Ante el acontecimiento, al que sigue un desplome físico y emocional, muchos piensan que ha llegado el fin de Lezama. Pero no es así. La fuerza que su madre le transmitió a través de la plena identificación que ambos lograron, hace que el poeta se reponga y, consciente de la pérdida, piense que ha llegado el momento de cerrar todo lo que hizo en vida de ella, de dar un remate a su obra que sea un homenaje a una profundísima relación.”

(Orbita)

/Indagar, sin caer en el psicoanálisis, los dos signos mayores de Lezama, presentes desde la primera frase de *Paradiso*: el lenguaje —la madre— y la *respiración como angustia*.

La novela comienza, en un claroscuro caravaggesco, cuando Baldovino, que substituye a la madre ausente, administra brutales remedios al pequeño José Cemí, preso de un ataque de asma; el poeta se le “abultaba y se encogía como teniendo que hacer un potente esfuerzo para alcanzar un ritmo natural”.

Si el lenguaje *en majestad* —subrayo la connotación católica (Virgen) del término— testimonia de la presencia de la madre, la *respiración como angustia* sería un significante de la ausencia del padre. Es cuando éste muere, o se convierte en “un descomunal retrato” que contempla la madre, que el asma se manifiesta en Lezama como una opresión definitiva. A los nueve años, cuando, a la pérdida del padre “los fuertes ataques le obligan a permanecer largas temporadas en cama, impidiéndole participar en los juegos infantiles”, van a quedar trazadas las dos coordenadas del espacio lezamiano, pues encerrado en su habitación a causa de la enfermedad “se estrecha el contacto con la madre al mismo tiempo que se inicia en las lecturas”.

Paradiso sería la red de esos dos hilos biográficos, de esos dos signos maestros de la vida de Lezama: el *lenguaje en majestad* y la *presencia de la madre* y la *respiración como angustia/ausencia del padre*.

/Loló de la Torriente: Lezama

“Tez apiñonada y mejillas carnosas, los ojos de Lezama constituyen el centro focal de su rostro, que conjura en la sonrisa —y en la caída de la mirada oportuna— la ironía y la sátira como enlace sutil entre el pensamiento y la expresión.”

(Bohemia)

/Mario Vargas Llosa: *Lezama*

"Hombre muy cordial, prodigiosamente culto, conversador fascinante mientras el asma no le guillotine la voz, enormemente ancho y risueño, parece difícil aceptar que este gran conocedor de la literatura y de la historia universales, que habla con la misma versación picaresca de los postres bretones, de las modas femeninas victorianas o de la arquitectura vienesa, no ha salido de Cuba sino dos veces en su vida, y ambas por brevísimo tiempo: una a México y otra a Jamaica (uno de sus más hermosos poemas, 'Para llegar a la Montego Bay', refiere esta última experiencia como una proeza mítica, no menos sobrenatural y fastuosa que el retorno de Ulises a Itaca)."

(Siempre)

Después de "DISPERSIÓN"

AUXILIO (*agitando sus cabellos anaranjados, de llamas, aspas incandescentes, vinílicas*). —Querida, he descubierto que Lezama es uno de los más grandes escritores.

SOCORRO (*pálida, cejijunta, de mármol*). —¿De La Habana?

AUXILIO (*toda diacrónica ella*). —¡No hija, de la HISTORIA!

/El (cada vez más hipotético) lector de estas páginas. —A mí me parece que todo este sutil andamiaje, tan estructural y tan *à la mode*, además de ser un galimatías impublicable, que ya de tanto cometerlos no comete galicismos sino hispanismos, se queda, como se dice, en el exterior, en la *cáscara*. El autor, utilizando muletillas cada vez más visibles, no habla más que de la *forma*. Pero, por favor, ¿a dónde deja el contenido humano? ¿Y más aun, la metafísica insular de Lezama, su Teología —de la que no dice ni una palabra—, su Telurismo, su Trascendencia? ¡Vamos, hombre! ¡Qué frivolidad! ¡Qué decadencia!

/Un crítico "progresista". —El escritor francocubano Severo Sarduy, encerrado en las filigranas de su pensamiento bizantino, libe-

rado del devenir histórico y convertido, por decirlo así, en una entidad lequía literaria, es víctima de las frías abstracciones de su torre de marfil, pues en este escamoteo prodigioso apenas se alude a la realidad. Si algo se refleja en *Paradiso* es una denuncia feroz de la corrupción de la sociedad de consumo, una crítica acérrima del sistema de la oferta y la demanda. ¿Hasta cuándo seguirá dedicado a perseguir esas síntesis y metáforas? ¡Vamos, hombre! ¡Qué frivolidad! ¡Qué decadencia!

/El Coro. —¡Qué frivolidad! ¡Qué decadencia! ¡Qué frivolidad! Etcétera...

EROTISMO

/Cintio Vitier: *Lezama*

"Es el único entre nosotros que puede organizar el discurso como una cacería medieval. El único capaz de desfruncirle el ceño a don Luis de Góngora."

(Lo cubano en la poesía)

Si intento finalmente el tema del erotismo es para acordarle mayor importancia, pero desplazándola. No es en el demasiado célebre capítulo de las posesiones, ni en las secuencias explícitamente sexuales donde únicamente percibo la fuerza erótica de *Paradiso*, sino en todo su cuerpo, en todo ese margen entre comillas que el libro abre en la franja, más vasta, de la lengua cubana y, precisamente, por estar comprendido en ella, por sintetizarla en un espejo, *aunque cóncavo fiel*, de su reducción. Es el lenguaje en sí, la frase en sí, con su lentitud, con su enrevesamiento, con su proliferación de adjetivos, de paréntesis que contienen otros paréntesis de subordinadas que a su vez se bifurcan, con la hipérbole de sus *figuras* y su avance por acumulación de estructuras fijas, lo que en *Paradiso*, soporta la función erótica, placer que se constituye en su propia oralidad.

/Roland Barthes: placer y lenguaje

“Fuera de los casos de comunicación transitiva o moral (*Páseme el queso o Deseamos sinceramente la paz en Vietnam*) hay un placer del lenguaje de la misma naturaleza, de la misma calidad que el placer erótico, y ese placer del lenguaje es su verdad.”

(*La Face Baroque*)

Paradiso, desde la frase inaugural hasta la apertura final hacia ese *Purgatorio* que concluirá un día la *Comedia Cubana*, es esa verdad. Si la palabra de Lezama, reflejo de sí misma, puede alcanzar la mayor amplitud del barroco, el desplazamiento helicoidal de las cúpulas de Borromini, la proliferación incesante del churrigueresco, el brazaje de culturas del manuelino y las torsiones vegetales del *art nouveau*, es precisamente porque está liberada de todo lastre transitivo, de ese *sobre* (en el sentido joyciano: no escribo *sobre* algo; escribo algo) que es el prejuicio de la información, de su moral, y devuelta a su erotismo fundador, a su verdad.

Si he citado el espejo gongorino, aunque cóncavo fiel, es porque en *Paradiso* ese erotismo pasa por la reflexión o la reducción de la Imagen. La imagen, que en Lezama no es transitiva y cuya única función es la de “imaginar”.

Si el descubrimiento y la expresión de la imagen conllevan un goce es porque esta es la fiesta de lo verosímil: rescate de las realidades que se han perdido, entre las infinitas realidades posibles, cuando la Historia escogió su realidad. La imagen ilumina la unicidad histórica —porque el tiempo occidental es lineal y uno— con la multiplicidad de sus realidades en potencia. Descubrir estas potencialidades, hacerlas visibles, reflejarlas en la concavidad del lenguaje y hasta desplazar con ellas la *verdad* de la Historia escrita: esa es la función del poeta. Su voluptuosidad, su regodeo consiste en detener el tiempo en el instante de la reducción de los *alea* a uno de ellos, barajar las imágenes perdidas —mediadoras entre la poesía y la historia— y decretar su verdad. Escribir es apoderarse de lo *dable* y de sus exclusiones.

La imagen lezamesca está dotada de una fuerza ascensional, flecha teleológica que busca en su textualización sus fines: la escritura codifica ese estado naciente, “en incesante evaporación”, es la certeza del absurdo que son las imágenes desechadas, reversos, cartitas en blanco, bailoteo de los hechos ante sí mismos.

Los relatos “falsos” —Julio César, como un pintarrajeado travestido, festejando los lares del Pretor—, o fantasmáticos —Hernando de Soto variando en América la Quête du Graal: perseguía una copa volante con el agua de la eternidad— o los relieves alucinatorios mágicos, de la historia textual —el ramo de fuego que Colón vio caer sobre el mar; el gran perro masticando una columna de madera que contenía signos y que avanzaba entre los indios—, son los paragramas, las lecturas subyacentes del discurso lineal y explícito del tiempo.

El ciclo de la Historia es el desplazamiento, la rotación entre los hombres —los textos— que descubren o engendran estas imágenes y los que la realizan.

Martí volcó en lo visible, en la franja de los Hechos, las primeras raíces imaginarias de Cuba, esas que en su propio *Diario* alcanzaron su definición mejor. Lezama es el descubridor de otra Imagen nuestra, que algún día, alguien, hará visible.

HOMENAJE A LEZAMA

I

EL GAMO, contra el naranja
del bosque, pasa mojado,
veloz. El aire cuajado
añade al bosque una franja

de aros dispersos. En esos
cartílagos de paisaje
se divide, o en el oleaje,
o en el jardín de sus huesos.

II

El río congelado, las márgenes cubiertas con tapices de espesos signos oscuros, el mar abierto devolviendo las voces y las manzanas que flotan en la orilla, más cerca, más lejos, escribiendo sobre la arena siempre los mismos textos, allí donde el agua iba a borrar, ya había borrado las texturas, allí donde el río congelado desembocaba, las márgenes de piedras blanquísimas cubiertas con tapices morados, el mar abierto, devolviendo las voces, las manzanas que flotan en la orilla, más cerca, más lejos, escribiendo sobre la arena siempre los mismos textos, el Libro de los Libros, la descripción de un rostro, allí donde el agua iba a borrar, ya había borrado las texturas.

Después se unen los deshielos finales y ruedan arrastrando piedras verdes y pájaros, el rumor estremece la montaña en la noche hasta que el río congelado desemboca, las márgenes cubiertas con tapices de espesos signos oscuros, el mar abierto devolviendo las voces y las manzanas que flotan en la orilla, más cerca, más lejos, escribiendo sobre la arena siempre los mismos textos allí donde el agua borrará las texturas apenas visibles sobre el borde tembloroso, en la planicie morada, separadas a veces por las manchas de salitre, por el cuerpo de un pez, por la línea helada de la desembocadura, extendida entre las márgenes cubiertas con tapices de espesos signos oscuros, lejos del mar abierto, devolviendo las voces, las manzanas que flotan en la orilla, más cerca, más lejos, que escriben sobre la arena siempre los mismos textos, allí donde el agua borrará las texturas, formará el delta de un río congelado, las márgenes cubiertas con tapices de espesos signos oscuros, el mar abierto devolviendo las voces, las manzanas doradas, puntas de flexibles triángulos, sombras en el fondo pedregoso, presas entre los hielos del río, entre las líneas negras de las márgenes cubiertas con tapices de espesos signos oscuros y el mar abierto.

III

Las páginas cubiertas de letras de oro. Al paso del Lector la cernida por los dátiles refleja los signos sobre el muro, un instante sobre la arena negra.

A cada movimiento de la mano, a cada nueva página la escritura aparece sobre las cenefas, entre las piedras rojas, otra vez sobre el muro, a lo largo del muro donde el mapa de la página anterior acaba de borrarse, los signos descendiendo hacia la arena y los astros.

IV

Aquellos barriletes y el coronel de Las Marías zumbando como un loco y tocando la luna.
Del baile y Marquesano y la conga no quedan ni la persiana el abre y el asómate.
Tomaron la cerveza en los clarines y el bailaror de Macorina estaba.
No han venido la China ni la Ojitos de Piñata. Flauta de canutillo, chacumbele.
Ya de aquí no nos vamos.

V

El día es cegador,
la noche una humedad morada.
Giran como trompos
los ahorcados
—ojos abiertos,
rostros pintarrajeados—.
No son guitarras.
No te asombres cuando veas
al alacrán tumbando cana.

III. Estructuras primarias

/París, XII-67.

Estimado señor Lezama:

Las notas que le adjunto sintetizan el trabajo, más organizado y vasto, que he emprendido sobre su obra. Si en ellas he practicado sistemáticamente el collage —poemas, superposición de otros textos—, el acercamiento tangencial y la parodia, ha sido para intentar, a la imagen de *Paradiso*, una pluralidad de voces, para suscitar, con ese encuentro, la “suave risa” cubana y romper con ella lo monocorde del tono.

Sea benévolo en el ejercicio de la crítica.

De su novela en francés, no he recibido más que las primeras páginas; lamento que etcétera.

POR UN ARTE URBANO

I

SI LA PALABRA ciudad engloba, en su imprecisión semántica, nociones que comienzan a ser muy diversas —desde aglomeraciones más o menos rurales hasta megalópolis—, se podría pensar que un corte radical se operó al constituirse la ciudad barroca. En el momento en que el conjunto urbano se descentra una ruptura se produce con relación a las coordenadas hasta entonces “lógicas” del espacio —ruptura análoga a la que, en la misma época, descentra el espacio del lenguaje con sus mutaciones retóricas— y comienza, en la práctica de la ciudad, la *crisis de la inteligibilidad*.

Vaciada de sus puntos de referencia naturales, de una topología en ángulo recto que trazaba su linealidad sobre o a partir de ríos, murallas o ruinas, rampas, fosos, que se desplegaba a partir de la plaza central o de la catedral —juzgada entonces, también en la prioridad de la *cátedra*—, abierta, como la poesía, a un espacio cada vez más metafórico, más reticente a la inocencia del lenguaje “natural”, la ciudad va a tratar de imaginarse a sí misma en tanto que *lugar* humano, va a instaurar en su cuerpo recorridos fáciles orientados, va a tratar de ser, a pesar de todo, *legible*.

En esa búsqueda de lo *legible urbano*, en ese espacio de ruptura, hipertrofiado por la revolución industrial, vivimos aún.

No es un azar si es Góngora quien mejor define esta necesidad de lectura: “si mucho poca carta les despliega”. La carta o mapa como medio de desciframiento, pero, sobre todo, la violencia reductora de su superficie (*si mucho/poca*).

Esta urgencia de crear un código paralelo, reductor y legible que nos permita el acceso y la orientación en un espacio que ya no contiene ningún índice, extensión sin marcas que esconde sus posibles trayectos como enigmas, fundamenta aún nuestra práctica de la ciudad.

La casa es el lugar del Mismo, la ciudad el del Otro. Ambito de la búsqueda erótica: un cuerpo nos espera, pero el camino que conduce a él —nuestra *palabra*— es casi inenunciable en la cod

ficación excesiva de la *lengua* urbana. Camino invadido, borrado en el momento mismo de su trazo, signo ciego en la repetición blanca, sin intersticios, de las calles.

Crear nuevos índices, concebir superficies de orientación, marcas totalmente artificiales: esa es nuestra actitud frente a la ciudad, esa la explicación de nuestro *vértigo de señalización*.

Sólo cuentan, pues, las percepciones visuales. Textos, luces, flechas, clavos, afiches, que surgen como presencias icónicas, autoritarias; fetiches: son nuestros índices naturales. Toda otra percepción —auditiva, olfativa, etc.— desaparece en la ciudad de hoy, cuya única práctica es rápida, motorizada.

En Roma el rumor de las fuentes puede guiarnos en el laberinto de las callejuelas, en La Habana el olor del mar, en Estambul la voz de los almuédanos, pero sólo flechas y paneles *hipergráficos* podrán guiarnos en medio del trébol de carreteras superpuestas de Estocolmo, a lo largo de las avenidas idénticas del suburbio parisino. Elementos esquemáticos, colectivos, que estructuran nuestra imagen de la ciudad. A ellos debemos nuestro sentido de la totalidad urbana. Ellos señalan nuestro trayecto hacia el Otro.

II

En el plano simbólico, la ciudad no ha sido explorada hasta ahora más que como tema. Su representación puede ser realista o no, pero nuestra mirada, al cruzarse con la franja urbana de la *Vista de Delft*, reconstituye la topología en ángulo recto de que hablábamos lo mismo que al cruzarse con el primer plano de una plaza vacía de Chirico: este arte apoya su práctica en un sentido de la "naturaleza" ya caduco, en una epistemología del *centro*. Ciudades "realistas" (Vermeer), oníricas (Klee, Wols), metafísicas (Chirico), planas (Portocarrero), dispersas (Dubuffet): lo que el pintor trata de darnos, y para lo que solicita nuestra mirada, nuestras convenciones ópticas, es siempre una *ilusión de espacio*.

La verdadera pintura urbana sería la que no tratara de engañarnos, sino al contrario: telas que harían explícitos sus medios, su artificio, que aparecerían —como la ciudad de hoy— en tanto que puros conjuntos de señales, de convenciones, de códigos.

Esa literalidad plástica —aventuro tres posibilidades— podría significarse en:

a) una geometría cuyo contenido único sería su propia literalidad; líneas que eliminarían toda trampa —ilusión de perspectiva, de profundidad, planos sucesivos, etc. Enfrentarnos con la superficialidad de un cuadro, denunciar la geometría como un sistema convencional más: en este sentido iban las búsquedas de Malevitch (el *Blanco sobre Blanco*), el suprematismo o no-objetivismo de Rodchenko, los trabajos de Tatlin. Toda la producción de Albers, cuya importancia comenzamos apenas a entrever, se define perfectamente en esta óptica.

b) una pintura de la *señalización paródica*, que se presentaría como la irrisión del acto mismo de señalar. Todos los sistemas del imaginario urbano serían explorados, pero utilizados al revés, vaciados de sus mensajes, o puestos en ridículo. Algunos cuadros de Larry Rivers y los trabajos recientes de Pablo Mesejean y Delia Cancela —las "*fichas señaléticas*" de los empleados del Instituto Di Tella— pertenecen a esta parodia.

c) una pintura cuyo referente principal sería la propia tela. Ni la materia, ni las texturas, ni el cromatismo de la abstracción lírica, sino el *soporte concreto*, literal, del lienzo, que no trataría de desaparecer en el "universo" creado por el cuadro, sino que se convertiría en su tema. Newman y Rothko, con superficies aparentemente monocromas, constituyeron este espacio de literalidad plástica. Franz Kline, reduciendo el cuadro a su gestualidad, a la rapidez del acto, del ritual plástico, trabajó en ese sentido. Yves Klein también.

Pero esta posibilidad ha alcanzado su realización total no en la pintura, sino en las esculturas de los artistas del *minimal art*. Nada subraya mejor el *soporte*, nada hace más explícito el trayecto tautológico del arte urbano que las *estructuras primarias*, cilindros escindidos de Robert Morris, ordenamientos seriales o modulares de Sol Lewitt, geometrías repetidas de Beverly Pepper, topologías monumentales de Tony Smith y sobre todo, esa metafora del rascacielo, de la habitación, de la ideología urbana actual que son los cubos de Larry Bell.

CUBOS

UN PREJUICIO persistente de nuestra cultura quiere que, de toda producción del arte, sea obliterado el *soporte*. Esa censura tenaz se ha ejercido, en pintura, contra la tela —la presencia del tejido (texto), del blanco— y el cuerpo de los materiales —pigmentos, polvos—; en literatura, contra la página y el grafismo; en escultura, contra el andamiaje, contra la osatura (geométrica, escondida) que arma al objeto.

Y es que la civilización —y sobre todo el pensamiento cristiano— ha destinado el cuerpo al olvido, al *sacrificio*. De allí que todo lo que a él se refiere, todo lo que, de un modo o de otro lo significa, alcance la categoría de transgresivo.

Las redes subyacentes de nuestro conocimiento están destinadas a perpetuar ese olvido, ese sacrificio. La tela considerada como soporte material, cuerpo del cuadro, y en escultura la armazón, deben de borrarse para lograr una ilusión de espacio, un *logos* original que, no perteneciendo al objeto, lo organizaría desde lejos.

Si el arte de Larry Bell nos desorienta al principio es porque de un modo irreversible y por su propia literalidad termina con todos los prejuicios de trascendencia. En él, y a partir de un lugar privilegiado para ello, es decir, un cuerpo, la escultura, se destruye la noción del arte como una referencia a algo que no es su propio físico: es precisamente el soporte, el andamiaje, lo que constituye la obra.

Los cubos de Larry Bell, en su presencia denotativa, sintetizan y transgreden a la vez los pares de opuestos

armazón o estructura oculta / escultura o forma visible
tema / objeto
opacidad / transparencia

Esta operación produce su propio espacio, espacio que, como el de la representación cruel de Artaud —hay, en efecto, una teatralidad en la exposición de un grupo de cubos— es “cerrado, pro-

ducido desde el interior y no organizado a partir de un lugar ausente, sin localización, un pretexto o una utopía invisible”.¹

Un gramático del siglo XVIII² comparaba el lenguaje a un cuadro identificando los nombres a las formas, los adjetivos a los colores y el verbo a la tela misma. La tela en blanco y su análogo, la unidad espacial mínima, el *cubo*, serían, según esta comparación, los cuerpos primeros de un *arte verbal*. El verbo es el soporte de todos los atributos; el cubo, el soporte de toda forma posible.

Mostrándonos, subrayada por su literalidad, esa unidad original, el *cubo*, reduciendo el arte a esa no-representación que es la representación mínima, Larry Bell nos obliga a poner en tela de juicio nuestros conceptos del objeto, del “producto” artístico, de la relación que existe entre la *faz sensible* y la *faz conceptual* de la escultura.

¹ Jacques Derrida, “La Clôture de la Représentation” en *L'écriture et la différence*.

² Citado por Michel Foucault, “Parler” en *Les mots et les choses*. [Espanol.: *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI]

TEXTOS LIBRES Y TEXTOS PLANOS

ACERQUÉMONOS a un cuadro Pop, a un Lichtenstein, por ejemplo: una rubia llora (las lágrimas son enormes), de su boca emana una forma irregular que contiene un texto, la expresión más común de un sentimiento común. ¿Qué confiere a este objeto su jerarquía plástica, su autoridad icónica, esa ambigüedad fundamental de la obra de arte —tiene a la vez la presencia física de lo redundante, de la evidencia, y la ausencia absoluta de toda imagen como referencia, como pérdida definitiva de la cosa nombrada, figurada—? Podrían aventurarse dos explicaciones:

1) El cuadro es el resultado de un aislamiento. Se trata, por supuesto, de una imagen de historieta (*comic-strips*, *photo-roman*) privada de su contexto, de su secuencia. Estamos en presencia de un *signo* arrancado al *sintagma gráfico* a que pertenecía.

2) Con la ampliación, la técnica gráfica se ha hecho explícita. Los puntos de colores primarios que constituyen la imagen tienen tal importancia, la reproducción es tan evidente, que se diría —sobre todo si consideramos la insignificancia del “contenido”— que estamos frente a un arte “donde no hay información sobre la realidad sino información sobre los modos habituales de información”, arte “referido menos a contenidos sociales que a las estructuras de transmisión de esos contenidos”.³

En su primer libro —*El pensamiento común, textos libres* (Buenos Aires, Ediciones Airón, 1956)— Basilia Papastamatíu crea un espacio literario utilizando un procedimiento análogo. Unidades de una secuencia verbal determinada (una descripción, una declaración de amor, un monólogo “interior”) aparecen privadas de su contexto, seccionadas. De la articulación de estas unidades o *núcleos sintagmáticos* resultan textos de los cuales se podría decir (como de los cuadros de Lichtenstein) que su misterio es precisamente su presencia total, su estar-ahí absoluto, sin más referente que la página misma.

³ Oscar Masotta, *Arte Pop y Semántica*, Instituto Torcuato Di Tella, Buenos Aires, septiembre de 1965.

(Las novelas de Ivy Compton-Burnett eran ya una exploración del discurso. Nathalie Sarraute se adelantó al arte actual disminuyendo hasta la banalidad, hasta lo irrisorio, el *significado* de sus secuencias —propósitos anodinos, frases hechas, lugares comunes— para insistir en la articulación *significante* de las mismas.)

Los últimos textos de Basilia Papastamatíu insisten en el paralelo de que hablábamos. Así como Lichtenstein pasó de la ampliación de fragmentos de historietas a la de objetos de fuerte connotación cultural (El Partenón, un Picasso) y Rauschemberg incorporó en sus sabias composiciones copias de la “Venus” de Velázquez, Basilia Papastamatíu emplea como *sintagma* básico uno de nuestros clásicos, la *Diana* de Montemayor. A los textos pastoriles de “el más florido ingenio de España” vienen a superponerse los del autor. No se trata, sin embargo, de *collage*, sino de un *bricolage* en el sentido en que emplea esta palabra Levi-Strauss.⁴ No se trata de una simple superposición de materias, de *texturas lingüísticas*, sino de una organización, de una estructuración de las mismas para formar un texto nuevo y libre en que los *cortes sintagmáticos* no son (prácticamente) perceptibles. En 1961 el poeta Nanni Balestrini tomó un fragmento del *Diario de Hiroshima*, de Michihito Hachiyama, otro de *El misterio del ascensor*, de Paul Goldwin, y otro del *Tao Te King* y se los entregó en forma de 322 cartones perforados a un cerebro electrónico IBM 7070. De ello resultó el libro *Come si agisce Poemi piani*.⁵ Aunque la crítica italiana, aferrada a los restos de un humanismo trasnochado sigue hablando de “deshumanización”, “frialdad” y “falta de emoción”, no vacilaría en comparar la lectura de la *Diana* con esta obra (insisto en no llamarla “experimento”, la Literatura es siempre “experimental”).

Que el poeta, liberado de todos los residuos románticos, continúe el trabajo de las máquinas, que la belleza pueda obtenerse con un arte combinatorio digno de ellas, que la misión del “autor” no sea más que prolongar ese *laboro di programmazione*, me parece ya parte del presente. La noción de “hombre” perece.⁶

Textos libres y textos planos anuncia una obra donde ha sido liquidada la engañosa noción de “ser humano”

⁴ Claude Levi-Strauss, *La Pensée Sauvage*, Paris, Plon, 1962. [Ed. cast. *El pensamiento salvaje*, México, rev.]

⁵ Nanni Balestrini, *Come si agisce*, Milan, Feltrinelli Editore, 1963, pp. 209-230.

⁶ Michel Foucault, *Les Mots et les Choses*, Paris, Gallimard, 1966, y Jacques Lacan, *Écrits*, Paris, Seuil, 1966.

DE LA PINTURA DE OBJETOS A LOS OBJETOS QUE PINTAN

YA EN 1912 Kandinsky escribía que el arte abandonaría las formas naturalistas tradicionales y se orientaría hacia la abstracción total o hacia el realismo total. Este último —dice— “es un esfuerzo por eliminar del cuadro lo artístico exterior y realizar el contenido de la obra mediante una simple reproducción (no ‘artística’) del objeto”; y luego añade: “todo objeto (aunque sea una colilla de cigarro), tiene un sonido interno que es independiente de su significado externo. Ese sonido adquiere fuerza si el significado externo se suprime, el significado del objeto en la vida práctica”.⁷

Abstracción total, realismo total... El propio Kandinsky iba a explorar la primera de estas posibilidades. La pintura presente indaga en el ámbito, vago por actual, de la segunda: plástica del objeto, plástica con objetos, objetos como obra plástica.

El “collage” cubista libera al objeto de su significado en la vida práctica, pero si recortes de periódico y partituras han perdido, en Picasso y en Braque, su sentido habitual, es porque han sido vestidos de otro: integrados a la totalidad sintáctica del cuadro, funcionan como signos de composición; letra de imprenta y pentagrama son ahora materia. Textos no; texturas que se oponen o complementan las del óleo: pintura.

El “collage” dadaísta y el cubista se oponen diametralmente. Dadá también substraer el objeto a su valor utilitario. Pero no lo integra; lo hace *tema* del cuadro. Relieve de la tela, el objeto es sujeto; se adueña del espacio plástico y a la vez lo blasfema, en su emanación y su burla.

Aquí se inscribe un nombre que es una aventura: Marcel Duchamp. Mientras diseña los paneles de vidrio de *La Mariée mise à nu par ses Célibataires, même*, en 1916, Duchamp expone un peine de metal oxidado con una inscripción, y al año siguiente, la célebre *Fuente*, ese bidé al revés firmado Richard Mutt. Pronto surgen otros “ready-mades”, en Buenos Aires, en París, otra vez en Nueva York.

⁷ W. Kandinsky, “Über die Formfrage”, en *Der Baue Reiter*, Munich, 1912.

ESCRITO SOBRE UN CUERPO

El surrealismo va a heredar la impía devoción de las “cosas”. Proliferación que encontrará en la destreza de Oscar Domínguez su mejor definición. *Exacta Sensibilidad* era una esfera blanca a la cual emergía una mano que introducía una jeringuilla hipodérmica en la propia esfera. Un caballo de goma pasaba a través de una bicicleta. Un personaje, con cabeza de pelota de ping-pong completamente envuelto en cáñamo, dejaba caer una de sus piernas en la caja de un reloj. En un cáliz nadaba un cisne.

En 1936 el objeto alcanza su apoteosis. Baste con citar la exhibición de la galería Charles Ratton. Había allí *objetos naturales* (águas, bloques de bismuto que parecían letras de imprenta, plantas carnívoras, un oso hormiguero disecado, un huevo gigantesco); *objetos naturales interpretados* (un mono entre helechos); *objetos naturales incorporados* (caracoles en las esculturas de Max Ernst); *objetos perturbados* (utensilios totalmente desfigurados que se hallaron en las ruinas de St.-Pierre-de-la-Martinique después de la erupción del Mont Pelé, en 1902); *objetos encontrados* (un libro rescatado del fondo del mar, un bizcocho en forma de estrella hallado Raymond Roussel); *objetos encontrados e interpretados, objetos americanos y de Oceanía*, “ready-mades”, *objetos matemáticos* y *objetos surrealistas*. Cito dos de estos últimos: el perico disecado, plantado sobre un pedazo de madera hueco que contenía una pierna de muñeca, entre un péndulo y un mapa, de Miró, y, el éxodo de la exposición, *Taza, plato y cuchara*, todo forrado de piel, de Méret Oppenheim.⁸

Con esta feria onírica concluye una etapa. La intención de Kandinsky ha quedado muy lejos. Aquí, y sin excepción —si la hubiera— fue el *Móvil* que exponía Calder— el objeto es asimilado a lo otro, al enemigo. Si se les muestra es en su extrañeza, si se les combina —mecanismo similar al del sueño con las palabras—, es para crear una entidad bastarda que se burla de ellos, y es “porque la palabra objeto es ante todo sinónimo de resistencia; un mundo donde hubiera resistencias no podría contener objetos”.⁹ El mundo de producción es ese espacio acústico; uniformidad, materia bruta que la ironía del artista interpreta o anula.

⁸ Adapto esta lista de la enumeración de Marcel Jean, *Histoire de la Peinture Surréaliste*, Paris, Seuil, 1959, p. 251.

⁹ Marcel Jean, *op. cit.*, p. 243.

II

Lo contrario ocurre con el *Pop-Art*. El "hot-dog", la goma de camión, el frasco atomizador de Lichtenstein, el pastel de chocolate, las salchichas y las lascas de carne de Claes Oldenburg, el Kennedy de Rauschenberg —que sólo en este sentido asimilo al Pop—, la pera de Martial Raysse, las ya demasiado conocidas botellas de Coca-Cola agrandadas y los *comics strips* no tienen la menor intención de irreverencia.¹⁰ Aquí hay una reconciliación, un respeto, una glorificación casi del mundo de las "cosas". Si este *Brave New World* produce horrores, Lichtenstein nos los hace soportables, dice Robert Rosenblum. El propio artista declara: "A la gente le gusta decirse que la industrialización es algo despreciable. No sé qué pensar. Yo preferiría, quizás, sentarme bajo un árbol, con mi cesta de *pic-nic*, y no bajo una bomba de gasolina, pero las vallas publicitarias y los *comics* son interesantes. Hay cosas utilizables en el arte comercial, poderosas y llenas de fuerzas vitales. Nos servimos de ellas."¹¹

Si Duchamp declaraba: "Dadá no tenía nada que ver con las artes plásticas propiamente dichas [...], era la negación, el rechazo total",¹² Rauschenberg afirma: "Dadá era *anti*, yo soy a *favor*" y dice de un *ready-made*: "Era una rueda de bicicleta puesta sobre una silla. La encontré más bella que todos los cuadros de la exposición."

La obstinación en emplear las cosas (y no sus imágenes) es la misma en el grupo del Nuevo Realismo, de la Escuela de París, pero la reverencia al objeto es dudosa. En las acumulaciones de Arman y Deschamps, en los residuos de comida fijados por Spoeri, en los "affiches" lacerados de Hains, Villeglé, Rotella y Dufrène, la realidad, los objetos están, pero distantes, *analizados*. Françoise Choay ha comparado esta actitud con la de la Nueva Novela.¹³ Acercarnos a la obra de Spoeri —¿podríamos llamarla escultura?— es descubrir este tratamiento crítico, este análisis a que los *nuevos realis-*

¹⁰ Esta opinión tiene detractores considerables. Aldo Pellegrini me manifestaba recientemente su desacuerdo.

¹¹ Entrevista con Gene Swenson, *Arts News*, noviembre de 1963.

¹² Duchamp entrevistado por J. J. Sweeney en la televisión norteamericana, 1955.

¹³ Françoise Choay, *Dada, Néo-Dada, et Rauschenberg*.

tas someten los datos de lo inmediato sensible. La primera percepción que se nos ofrece es totalmente trivial, agresiva a fuerza de ser anodina: se trata de una balanza en equilibrio en uno de cuyos platillos hay varias unidades de peso y en el otro cuatro letras de metal como las de las linotipias o las que se emplean para textos publicitarios. Las letras, en aparente desorden, son M. O. T. y S.

Ya nos hemos vuelto, abandonando el objeto por otro, cuando su doble en la memoria, su —aunque inmediato— borroso recuerdo adquiere una presencia, un estado palpable. Está ante (lejos de) los sentidos como una *traza* táctil, con esa corporeidad de lo *escrito*.

Y es que la resonancia de este objeto, su fuerza secreta, se inscribe y sustenta en un nivel extraplástico, en ese dominio de toda expresión y de toda pertinencia que es el *lenguaje*.¹⁴ Esta obra *objetiva* una figura retórica del lenguaje corriente, es la materialización de una frase. En este caso —insisto sobre el hecho de que he escogido el ejemplo más simple—: *hay que pesar las palabras (il faut peser les mots)*.

Ignorar este ejercicio por lo que tiene de forzado —juego sobre juego de palabras, surrealismo trasnochado, rezago dadá— sería quizás justo; lo sería mucho menos no indagar lo que hay en él de signo, lo que lo justifica en la estructura de una retórica visual.

Otra historia de la pintura, como retórica visual, sería la gran hazaña de esta época: *antítesis* del caravaggismo, *metonimias* de Poussin, metáforas de la pintura surrealista.¹⁵

En la búsqueda de Spoeri, en muchas de las obras de este grupo, si el objeto se presenta, al mismo tiempo se excusa, su *estar-ahí* es un referente, un estar como lenguaje, es decir, una negación de su presencia en cuanto objeto. Con este objeto que se presenta para denotar su ausencia termina otra etapa, porque esta obra es también, a su manera, una apoteosis, aunque negativa, de la "cosa".

¹⁴ Cf. Jacques Derrida, "De la grammatologie", I y II, en *Critique*, diciembre de 1965 y enero de 1966, núms. 223 y 224.

¹⁵ Roland Barthes ha tratado ya de una retórica de la imagen fotográfica en "Rhétorique de l'image", *Communications*, núm. 4, noviembre de 1964, París, Seuil. Philippe Sollers ha indagado en la obra de Poussin utilizando este sistema de lectura: "La lecture de Poussin", en *Tel Quel*, núm. 5, París, 1961.

III

Hace poco más de un año el suplemento literario del *Times* de Londres, dedicó un número a la vanguardia con una portada de Tinguely. Se trata de una avalancha de objetos: un timón de auto del cual sale un asta que sostiene un camello, un viejo aeroplano, un paracaidista visto de espaldas, un tenedor que se clava en un pato, etc. Este dibujo —la pintura de Tinguely— difiere apenas de los dibujos dadaístas, de los surrealistas, de los del Pop.

Es cuando entramos en el Museo de Arte Moderno de Estocolmo que la obra de Tinguely (¿la última etapa del camino del "realismo total" que preveía Kandinsky?) se hace significativa de toda la plástica actual. En la gran sala del Museo nos recibe una *Máquina de pintar* del artista.

A cambio de una moneda, la máquina va a realizar ante nuestros ojos un cuadro. El papel del consumidor se limita a escoger los colores, que sitúa en el extremo de unas pinzas, a detener, apretando un botón, el curioso artefacto y, por supuesto, a firmar la "obra", que —previsible resultado—, es siempre gestual, *action painting* y a veces hasta parece una imitación de Joan Mitchel.

Pongo entre paréntesis el discutible resultado estético de los productos de la máquina. Lo que me interesa es que entre los *cuadros con objetos* y este *objeto que pinta* se extiende la dialéctica plástica del siglo. Volvamos a la página del *Times*: lo más sorprendente es que Tinguely la ha firmado de un modo muy indeciso, luego ha firmado unos centímetros más abajo y ha tachado casi completamente la segunda firma y por último ha firmado una tercera vez pero ha añadido un signo de interrogación, incierto de la responsabilidad de su obra.¹⁶

Así como nos creíamos productores del lenguaje y ahora nos sabemos producidos, condicionados por sus estructuras, así el objeto que pinta nos remite a nuestra *realidad*: poco a poco —traté de mostrarlo en estas notas— el objeto, su sonido interno, se han ido liberando hasta hacernos su objeto. El pintor del activo al pasivo produciendo máquinas que pintan lo que él cree pintar, liberado a sí mismo, a su *gesto*, a su *acción*.

¹⁶ Hablé de estos problemas en "Peintres et Machines", *France Observateur*, núm. 754, París, octubre de 1964.

Añadir a la plástica del objeto, a la plástica con objetos, a los objetos como obra plástica una *plástica por objetos*, sería repensar el "significado externo" que Kandinsky trataba de suprimir. Por lo que lo externo suprimido, en esta evolución del realismo total, ha sido, y creo que no exagero, lo que connota el adjetivo *humano*, a menos, tal y como lo empleamos *aún*.

Y esto merece una revisión de la pintura. A la luz de una revisión del lenguaje.

ÍNDICE

NUEVA INESTABILIDAD

I. Nota	
II. La desviación de los cuerpos que caen	
III. Hacia la unificación	
IV. Una maqueta del Universo	
V. Nueva inestabilidad	
VI. Fórmulas para salir a la luz	

LA SIMULACIÓN

I. La simulación	
1. <i>Copia/simulacro</i>	
2. <i>Anamorfosis</i>	
3. <i>Trompe-l'oeil</i>	
II. Pintado sobre un cuerpo	
<i>Por un arte hipertélico</i>	
1. El color sutura, 85; 2. Fetiche, 87; 3. Fijeza, 88; 4. Jataka, 89.	
<i>Los travestis</i>	
<i>Escribir, maquillar, tatuar</i>	
¿Quiénes son los tatuados?, 95.	
III. Barroco	
<i>La furia del pincel</i>	
<i>Barroco furioso</i>	
Nota, 104.	

<i>El tiempo de la siesta</i>	105
<i>La voz del modelo</i>	108
IV. Imitación del doble	112
<i>Fractura del monólogo</i>	112
<i>Jeroglífico de muerte</i>	115
V. Fluorescencia del vacío	119
<i>Kcan</i>	119
<i>Espejo escarchado</i>	122
Fijeza	128
El pincel púrpura	132

BARROCO

UNO

0. Cámara de eco	147
I. La palabra "barroco"	149
II. La cosmología antes del Barroco	155
1. <i>El geocentrismo</i>	155
2. <i>La geometrización del espacio: Copérnico/Ucello</i>	161
3. <i>La materia: Galileo/Cigoli</i>	168
4. <i>El círculo: Galileo/Rafael</i>	169
5. <i>La alegoría: Galileo/Tasso</i>	173
III. La cosmología barroca: Kepler	177
1. <i>Descentramiento: El Caravaggio/La ciudad barroca</i>	179
2. <i>Doble centro virtual: El Greco</i>	183
3. <i>Doble centro real: Rubens</i>	183
4. <i>Anamorfosis del círculo: Borromini</i>	184
5. <i>Elipsis: Góngora</i>	186
6. <i>Elipsis del sujeto: Velázquez</i>	194
IV. La cosmología después del Barroco	198
1. <i>La relatividad restringida</i>	198
2. <i>La relatividad generalizada</i>	200
3. <i>Big Bang</i>	203
4. <i>Steady State</i>	204

V. Suplemento	209
1. <i>Economía</i>	209
2. <i>Erotismo</i>	209
3. <i>Espejo</i>	211
4. <i>Revolución</i>	212

Dos

I. Cero: Colores/números/secuencias	215
II. Círculo: El sol de la mano	218
II. Ciclo. El efecto: "Pantalla"	221

ESCRITO SOBRE UN CUERPO

I. EROTISMOS

Del Yin al Yang	229
<i>Sade</i>	229
La fijeza, 229; El teatro, 231; La pasión, la repetición, 232.	
<i>Bataille</i>	234
La pequeña muerte, 234; Ejercicio y vigilia, 236; Las tres transgresiones, 238.	
<i>Marmori</i>	238
Signos vacíos, 238; Modern Style, 240.	
<i>Cortázar</i>	242
El doble, 242; Milagros perversos, 244.	
<i>Elizondo</i>	245
Yin/Yang, 245; Ciertos ruidos, 246.	
Un fetiche de cachemira gris perla	248
<i>Un rostro totem</i>	248

<i>Un templo Modern Style</i>	250
<i>La impostura pintarrajeada</i>	251
<i>La libertad y la regla</i>	252
<i>Cambio de piel</i>	254
<i>Otra "Zona Sagrada"</i>	256
Escritura / Travestismo	258
<i>Muñecas rusas</i>	259
<i>Las apariencias engañan</i>	261
La aventura (textual) de un coleccionista de pieles (humanas)	264
<i>Una ópera bufa</i>	265
<i>Autor: tatuador</i>	266
<i>El libro por venir</i>	266

II. HORROR AL VACÍO

Sobre Góngora: la metáfora al cuadrado	271
<i>La negación del terror</i>	273
<i>Leer la realidad</i>	273
<i>Espejo</i>	274
<i>La pulsación del sentido</i>	275
Dispersión. Falsas notas/Homenaje a Lezama	276
<i>Recuerdo</i>	276
<i>El doblaje</i>	278

William Burroughs: doblaje, 279.

<i>La fijeza</i>	279
<i>La escritura sin límites</i>	280
<i>La superposición</i>	282

Roman Jakobson: metáfora y metonimia, 282; Lezama: metáfora e imagen, 282; Cintio Vitier, espejo de paciencia, 284; Lezama: lo cubano, 285; La soledad tercera, 285; Lezama: sierpe de don Luis de Góngora, 286; El Inca Garcilaso, 287; Michel Butor: Córdoba, 287.

<i>Archimboldo</i>	288
--------------------------	-----

Cintio Vitier: la poesía de Lezama Lima, 288.

<i>Gadda</i>	289
--------------------	-----

Trazar un paralelo, 289; François Wahl: Gadda, 290.

<i>Escrito en cubano</i>	291
Detrás del discurso, 293; Armando Álvarez Bravo: conversación con Lezama, 294; Mario Vargas Llosa: Lezama, 296.	
<i>Erotismo</i>	297
<i>Homenaje a Lezama</i>	299

III. ESTRUCTURAS PRIMARIAS

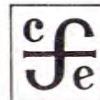
Por un arte urbano	305
Cubos	308
Textos libres y textos planos	310
De la pintura de objetos a los objetos que pintan	312

acido en Camagüey, Cuba, en 1937, Severo Sarduy es
 r de una obra que se ha constituido, ya, en uno de los
 tes fundamentales —y no por eso menos extraño— de
 tura latinoamericana de esta segunda mitad del siglo.
 tor de notables novelas —Maitreya, Cobra, Colibrí—,
 artesano del poema —Big Bang, Un testigo fugaz y
 azado—, Sarduy es un ensayista igualmente brillante
 presenta una nueva sensibilidad que se podría definir,
 ién, como una nueva inestabilidad. En él, el Barroco
 a mucho de ser un estudio restringido a una Estética.
 ntrariamente al lugar común que presenta al Barroco
 como un simple deseo de evasión, de obscuridad o de
 itez —dice el autor— el exceso barroco tiene hoy una
 ión más precisa y radical: ser barroco, hoy, significa
 zar, juzgar y parodiar la economía burguesa, basada
 en la administración tacaña —o, como se dice,
 al’— de los bienes, en el centro y fundamento mismo
 a administración y de todo su soporte: el lenguaje, el
 cio de los signos, cimiento simbólico de la sociedad y
 garantía de su funcionamiento.”
 os generales sobre el Barroco reúne, junto a los tres
 e Sarduy ha publicado sobre el tema —Escrito sobre
 cuerpo, Barroco y La simulación— una cuarta obra
 hasta ahora. Punto de reunión del pensamiento del
 e libro puede, con justicia, considerarse una summa:
 finitiva, un texto imprescindible para acercarse a un
 espíritu provocador, inquietante.

Diseño: Pablo Barragán

ENSAYOS GENERALES SOBRE EL BARROCO

Severo Sarduy



FONDO
 DE CULTURA
 ECONOMICA



FONDO
 DE CULTURA
 ECONOMICA

TIERRA FIRME